

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Cine surcoreano de los noventa

Autor/es:  
Gariazzo, Giuseppe

Citar como:  
Gariazzo, G. (2001). Cine surcoreano de los noventa. Nosferatu. Revista de cine. (36):138-146.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41236>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**





La isla

# Cine surcoreano de los noventa

*Zinema hegokorearra inoiz baino biziago dago eta bilakaera etengabean jarráitzen du. Urtero zuzendari berriak azaltzen dira, beren filmetan genero desberdinak jorratzen dituztenak: melodrama esperimentalak edo klasikoak, herrialdearen egoera politikoa aztertzen duten lanak edo beldurrezko unibertsoarako begirada kezagarriak uztartzen dira gorantz datorren zinematografia batean, Kim Ki-duk edo Jang Sun-woo bezalako autore juda ezagunei urtero talentu berriak batzen zaizkiela.*

*Giuseppe Gariazzo*

**E**l 2000 fue un año fundamental para el cine surcoreano y confirmó a nivel internacional el peso expresivo de una de las cinematografías contemporáneas más apasionantes, rica de talentos e ideas, ramificada en múltiples direcciones, dentro de géneros amados con pasión (el melodrama en el que confluyen éxtasis, terror, explosiones sexuales, elaboraciones de aspectos de la cultura popular) y que se utilizan también para abordar -de manera transversal y por lo tanto aún más eficaz e incisiva- el debate acerca del presente político y social de Corea del Sur.

El cine surcoreano -de los años noventa, pero no sólo- es fuente de continuas sorpresas: en el mismo conviven el clasicismo con toques de elevada experimentación de Im Kwon-taek (el veterano y maestro desde hace cuarenta años) y la subversión político-sexual de Jang Sun-woo, el melodrama abstracto de Kim Ki-duk y las coreografías de terror de mu-



chos cineastas fascinados por la descomposición y la recomposición de las reglas del juego.

Así, las películas y los autores de la cinematografía de Corea del Sur se colocan en una posición particular también en relación con el resto del panorama asiático. Si se quiere buscar una referencia o establecer un punto de contacto, por la manera en que se adhieren a la fisicidad de los cuerpos, sus placeres, dolores y "pruebas de resistencia", esta cinematografía se acerca sobre todo a ciertas expresiones del cine japonés (no es una casualidad que la historia surcoreana esté marcada por la larga y atormentada ocupación nipona y que por su situación geográfica los dos países estén muy próximos). A este respecto, una película como *La isla* (*Seom / The Isle*, 2000), de Kim Ki-duk, representa, con lucidez y rigor ejemplares, la adhesión a una idea de cine nacional y transnacional (no sólo "japonés"), un cine al mismo tiempo fuertemente arraigado en sus vivencias culturales -contemporáneas e históricas- y en un recorrido estético, moral, extra-diegético inmediatamente reconocible porque habita el territorio contaminado y puro de la Nación del Cine. Además, una película como *La isla* es necesaria, en este momento, para dibujar el mapa de lo imaginario más nuevo y subversivo que se produce en Corea del Sur, es un punto de partida imprescindible para un viaje en el presente de esta cinematografía, en sus líneas de tendencia, es decir, para un discurso teórico que no esté vinculado a los impulsos de una "moda" pasajera.

El extremo oriente surcoreano desafía la "resistencia" a ver y sentir un plano, un gesto, una lucha entre los cuerpos en el signo de un deseo impulsado hasta la muerte, la recolocación del propio espacio-cuerpo dentro de sí mismo y dentro del lugar que lo habita y en el que él mismo se mueve, se de-

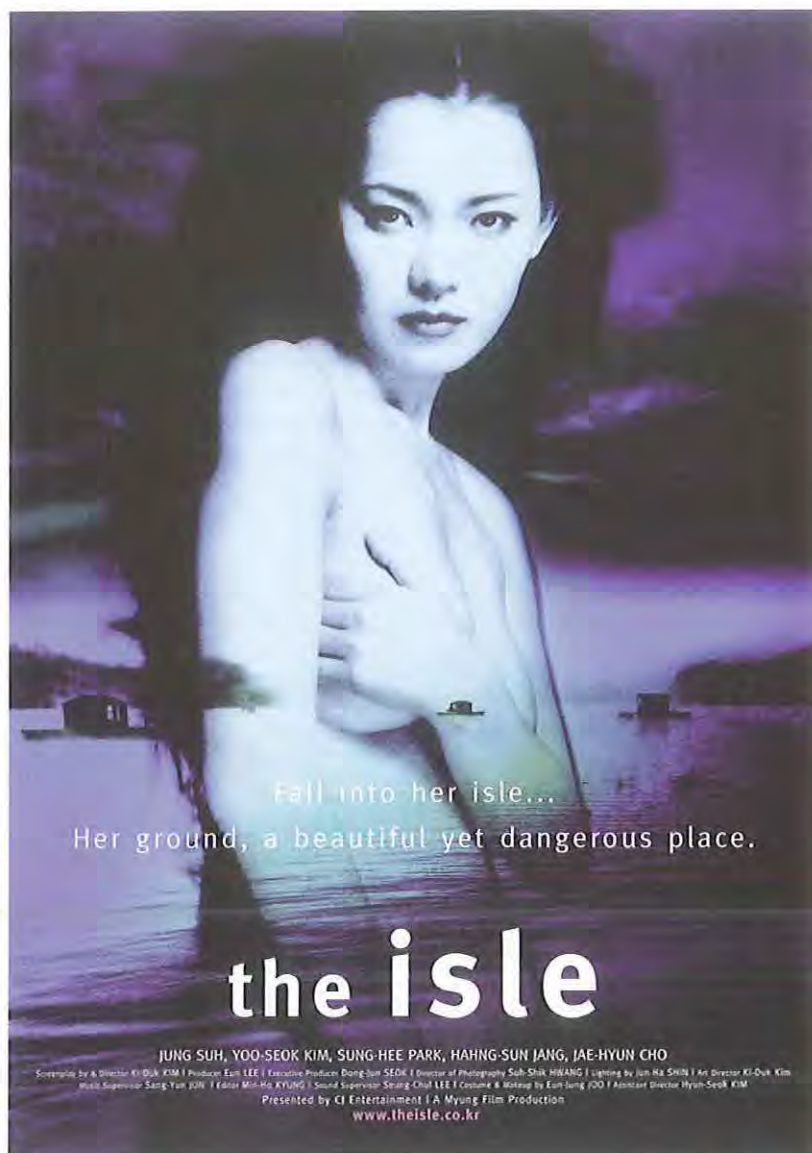
tiene, transita. Los cineastas más sensibles e innovadores de Corea del Sur trabajan en recorridos específicos del deseo, encerrados en el dolor de la carne, muy físicos precisamente porque se plantean de forma estratificada en contacto con los géneros, los fantasmas, el terror o bien, como múltiples caras del mismo discurso, con otros tipos de "ligerezas", con los matices de los sentimientos o con algunas puestas en escena que hacen recordar lugares perdidos y *twilight zones*. Se trata siempre de que el cuerpo sea testigo de una mutación, de ritos de paso o de signos de una desesperación interior que "deben" explotar en la relación *hard* y sangrante con la carne. Por otro lado, la fisicidad "insostenible" ha acompañado al cine surcoreano a lo largo de su historia, a partir de sus obras maestras de los años sesenta, piénsese en *La criada* (*Hanyo*, 1960), de Kim Ki-yong, un melodrama que raya el terror psicológico, el género negro, la laceración total de las relaciones: la historia de una "mujer loca" -en el sentido de la obra maestra de los años cuarenta de John M. Stahl *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, 1945)- y de su pasión devastadora que destruye la vida de un músico y su familia.

Siempre resulta útil establecer analogías a lo largo del tiempo, poner en relación textos, crear cortocircuitos capaces de abrir ulteriores perspectivas teóricas. La vuelta a *La isla* es entonces inevitable. Para su cuarto largometraje Kim elige un decorado decididamente original, un espacio de agua en el que están instaladas muchas pequeñas balsas-casas minúsculas en las que están segregados los personajes y sus pasados misteriosos. Se trata de un río-lago rodeado de vegetación, "abierto" a una calle apenas esbozada y a un mundo "real" sólo evocado. En efecto, ese lugar parece existir sólo en relación consigo mismo y se va consumiendo

en los gestos de un ritual infinito. Los hombres que lo habitan son visitados ritualmente por la joven guardiana del lugar que les proporciona géneros de primera necesidad y sexo (de vez en cuando llegan también jóvenes prostitutas parecidas a *geishas* y policías en busca de prófugos). Un lugar "fuera del mundo", del que no se nos facilita ninguna explicación, donde uno es llevado, depositado o tirado sin previo aviso. Un lugar suspendido en el silencio y la falta de comunicación, que se auto-alimenta como en un terror claustrofóbico y antropófago en contacto con una naturaleza hostil que es casi una prisión.

El cebo, el anzuelo (y el resto del equipo para pescar), el ancla para el barco y las balsas son los elementos y signos que mantienen agarrados a los seres humanos, los peces, los objetos, que los ensartan, los matan o desangran (temporalmente "muertos"), los ocultan y vuelven a pescarlos en el curso de otras devastadoras formas de ritual. Los anzuelos no sirven sólo para pescar los peces -en este sentido *La isla* no es una película políticamente correcta, hace una carnicería *sushi* (y chocan algunos signos culturales diferentes entre Oriente y Occidente)-, sino también para sacar del agua los cuerpos "suicidas" que en todo caso "no pueden morir". Un hombre y una mujer y su pasión devastadora son impulsados hasta las dos secuencias de terror, crudamente "documentales" precisamente porque se exhiben en su ficción total, en la objetividad "insostenible" del plano frontal y "sin trucos", hasta la muerte-sueño-fuga-liberación del peso del barco y de las balsas del final utópico. En ese lugar los cuerpos se ensartan continuamente: la madera y la carne, el agua y las franjas de tierra firme. Se producen muertes y resurrecciones, contactos filmicos y emocionales con *Abyss* (*The Abyss*, 1989), de James Cameron, o *Misión a Marte*





(*Mission to Mars*, 2000), de Brian De Palma. Sin embargo, en *La isla* no existe la mediación de un efecto especial o del cristal de un casco (o una pantalla) que salva y preserva: existe el grito de la carne, la garganta, el estómago, la vagina, el lomo de un pez desgarrados, sacados del agua, zambullidos de nuevo y llevados a la orilla o a las islas-casas. Se producen ritos de paso que establecen un ciclo de acontecimientos que se rompe por el impulso final hacia adelante, más allá de esas tierras y aguas de falsos movimientos, hacia otros falsos movimientos, en el signo de una dimensión apátrida cada vez más evidente. ¿"Dónde" se encuentran, al final, los cuerpos-fantasmas de los amantes?

La pausa y la reflexión acerca de una obra como *La isla* son útiles para afirmar la unicidad de una película y su relación con uno de los elementos -el sexo- insistentemente recurrente en el cine surcoreano y que contribuye a crear casi un género, escapándose sin embargo a las clasificaciones tradicionales de "erótico" o *hard*. El sexo en las películas de Corea del Sur no adquiere las formas del *voyeurismo* o de la provocación, se muestra en su fisicidad más íntima y "desnuda", es uno de los estratos a través de los cuales se exploran los complejos conflictos diarios, sociales, políticos. El cuerpo y el sexo son una base sólida para investigar los cambios que se producen en el exterior, es decir las cuestiones con las que un pueblo tiene que enfrentarse.

A este respecto sigue siendo fundamental la filmografía de Kim Ki-duk. La película que precede su obra maestra, *La isla*, es *El Albergue de la Pajarera* (*Palan-daemun*, 1998), que ya contiene muchos de los elementos que luego encontrarán una colocación abstracta y teórica ejemplar en su obra siguiente. Los elementos y los signos de esta película en la que los conflictos individuales y sociales se trasladan también a la pintura, el dibujo y la fotografía son los cuerpos, el sexo, las soledades desesperadas, un ambiente en las afueras de la gran ciudad, el agua (del mar y de la lluvia), los animales (los peces y una pequeña tortuga) y el silencio de una comunicación imposible, a veces apenas esbozada, siempre mantenida a distancia, incluso cuando roza los cuerpos y las almas de los personajes. Nos encontramos frente al retrato de una sociedad una vez más sin contactos reales con el exterior, encerrada en un lugar y en sus propios impulsos destructivos: en lugar del río-lago, de las chabolas y de la casita de la protagonista de *La isla*, aquí está el motel Birdcage Inn: un patio, los apartamentos donde vive la familia que regenta el motel, las habitaciones donde Jin-Ah, una hermosa y joven prostituta que acaba de llegar, vende su cuerpo que forma otra "isla", otro lugar "fuera del mundo". Jin-Ah encuentra a una madre de familia que desde hace décadas vive de lo que gana de la prostitución, a un padre y dos hijos adolescentes crecidos en ese ambiente, a los clientes y a los chulos. Kim construye una película llena de referencias visuales. Las soledades de los personajes "se prolongan" en el cuadro con una mujer desnuda que la protagonista siempre lleva consigo, en los retratos de los miembros de la familia que ella dibuja a escondidas, en las fotografías que le saca el chico y que luego aparecen en una revista para adultos, en el mural (con los peces, de nuevo) que el padre -ayudado por



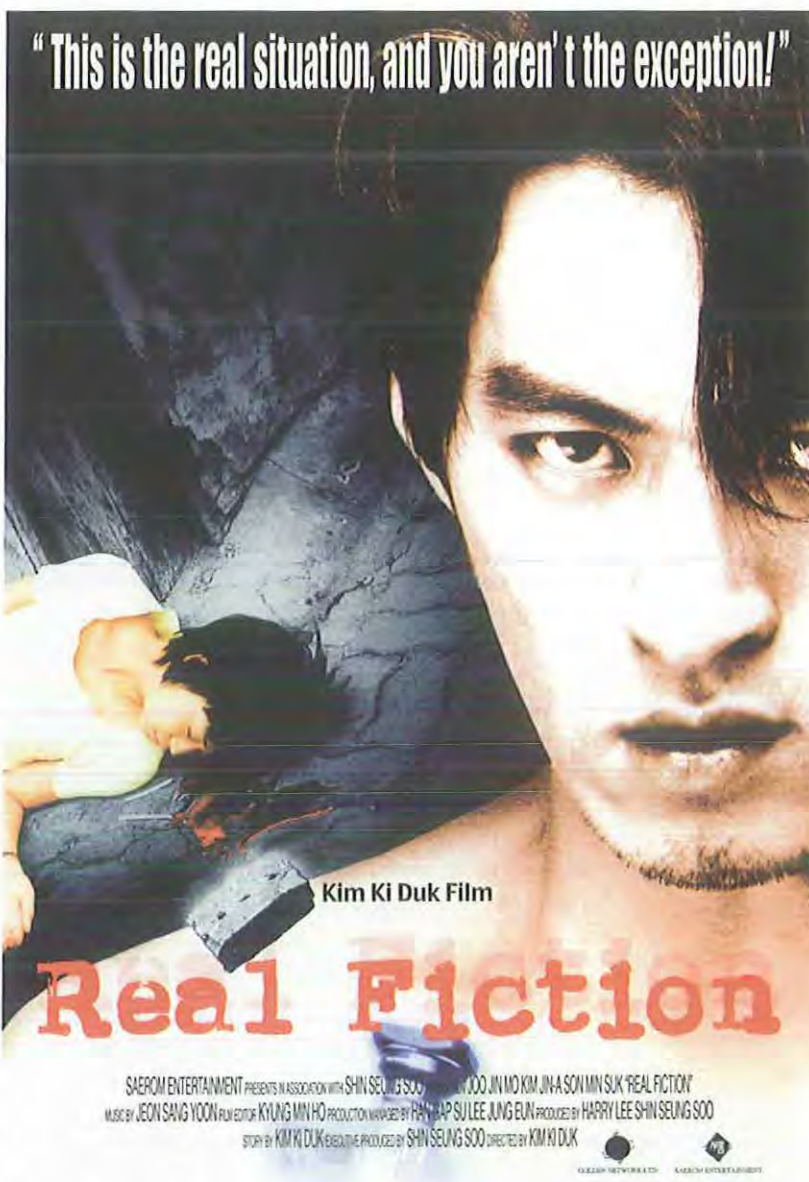
Jin-Ah- dibuja en la entrada de la casa. Todo hace referencia a un "mutismo" difuso, confirmado por los micrófonos que el chico oculta en la habitación de Jin-Ah y, de manera más evidente, con los seguimientos en la calle de las dos chicas y la actitud siempre rebelde de la hija hacia la forastera.

Para Kim se trata de trabajar una materia de la manera lo más física posible, mostrando su esencia originaria y su consistencia pictórica, su perdurar en los planos, breves o dilatados -como en el caso del "ejercicio de estilo" **Una ficción verdadera** (*Shil Je Sang Hwang / Real Fiction*, 2000), un largometraje rodado casi al mismo tiempo que **La isla**-, que nos devuelven espacios, cuerpos, personajes e intimidades al desnudo y al mismo tiempo constantemente delimitados por una mirada (es más, varias miradas dentro y fuera del campo de visión) que controla y vigila de cerca o de lejos.

Su película más reciente, presentada en el *Marché du Film* de Cannes 2001, es **Dirección desconocida** (*Address Unknown*, 2001), donde una vez más se ponen en escena relaciones cargadas de misterios, vividas de forma "exclusivamente" física por los personajes, cuyos cuerpos son espacios que se golpean, se mutilan, se "reorganizan" según los acontecimientos y las tensiones mentales que encuentran un continuo desahogo violento en los cuerpos, incluso cuando se trata de expresar sentimientos amorosos. Una aldea, un campo militar estadounidense, una tierra árida, seca y dura y un autobús transformado en vivienda son los lugares en que se desarrolla este melodrama (a la vez *western* y político) entre un grupo de personajes que entrelazan sus historias de trágica soledad. Hace pensar en los ejemplos más bonitos del cine de Kazajstán que, a pesar de su pobreza de medios, sabe reinventar espacios, cuerpos y rostros

transformándolos en signos de visión dulce e inquietante -piénsese en **Tri Brata** (2000), de Seryk Aprymov-. Kim añade esa dosis de fisicidad a veces insostenible, que hace que su obra sea distinta y original, y la relación siempre políticamente incorrecta entre hombres y animales (en este caso los perros capturados, colgados y masacrados para alimentar el mercado negro: "ningún animal ha sido maltratado", se lee en los créditos al principio de la película). Sin embargo, a diferencia de **La isla**, en **Dirección desconocida** Kim trabaja en lo que no se ve en la pantalla, las sombras y el sonido. También trabaja sobre la mutilación y la mutación del ojo, que se convierte en trabajo semántico acerca de la mutilación de la vi-

sión, ver/no ver de forma física. Es un elemento recurrente en toda la película, donde los ojos sufren constantes torturas: el ojo de cristal de la chica; el ojo herido con el lápiz; el ojo centrado por el disparo; el ojo recortado de la revista de modelos para pegarlo en el ojo falso de la joven; la visión recuperada tras la operación y que la chica vuelve a perder cuando, sintiéndose traicionada por el soldado americano que antes la había ayudado, se saca el ojo sano... Por lo tanto, a través del ojo y su presencia inquieta se desarrolla buena parte de otro cruento desafío que adquiere los tonos de la tragedia rural que se manifiesta en un lugar de supervivencia feroz, observado, controlado, violado por la más fuerte ocupación física



Una ficción verdadera



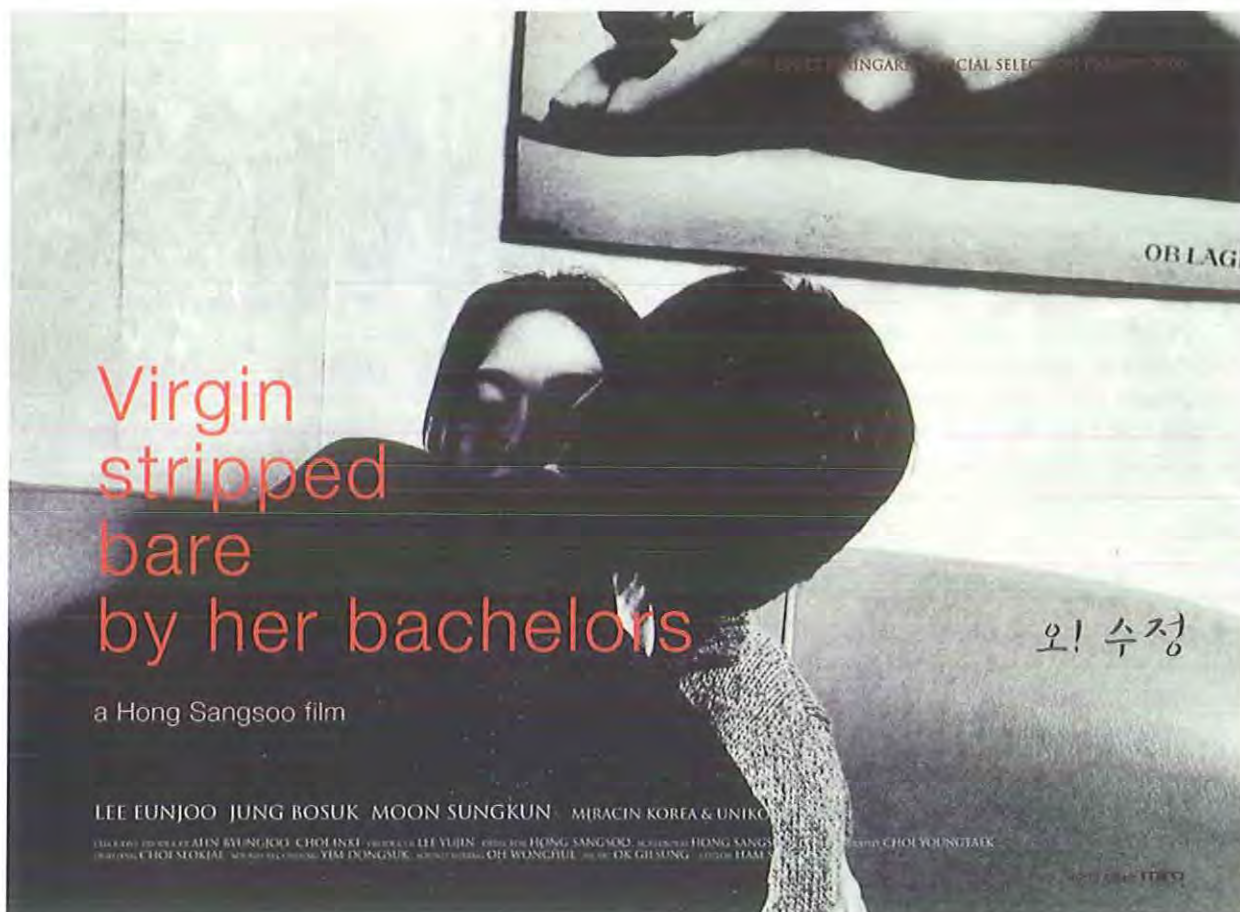
y mental: la del ejército americano que invade y golpea. **Dirección desconocida** es una película extremadamente dura, también por su mirada política que, como todo lo demás, nunca acepta componendas.

Junto con Kim Ki-duk, otra figura entre las más representativas y coherentes en el tiempo es la de Jang Sun-woo. Nueve títulos, de 1986 a 1999, forman hasta ahora la filmografía de este director (cuyo verdadero nombre es Jang Man-chul), que se introduce en un contexto más amplio, puesto que Jang ha trabajado también en teatro y televisión (como crítico y guionista, adoptando precisamente a partir de esos trabajos el nombre artístico de Sun-woo, por el nombre de su estrecho colaborador Wan Sun-woo). Nueve títulos para una filmografía poblada de calles de la capital, espacios del campo, pisos (sobre todo de los amantes), habitaciones de hotel y lugares de trabajo (oficinas o pequeñas fábricas).

Como en otro cine surcoreano, aquí también se respira la represión, la fatiga de vivir, el terror de la masacre. Jang Sun-woo pasó seis meses en la cárcel en 1980 por su actividad de oposición al gobierno militar, precisamente el año de la masacre de Kwangju. Su cine, nacido tras ese trágico acontecimiento, parece llevar una herida abierta, una laceración que ha marcado el cuerpo y la mente, una urgencia para rodar a costa de una "tosquedad" figurativa en la que confluyen, película tras película, los estratos más consistentes de reflexión teórica.

En la propuesta de la obsesión como gesto mental y físico al que agarrarse para seguir adelante en un recorrido interior, se observan desviaciones y convergencias del autor, se realiza un viaje agotador que a menudo se abre a la memoria, a los recuerdos (en la utilización del *flashback* como signo de ruptura temporal, repetidamente elaborado por los directores surcoreanos en la historia de esta ci-

nematografía) de protagonistas que llevan su dolor-pesadilla en un tiempo que va más allá de su vida y de sus cuerpos continuamente golpeados, machacados, casi como si fueran cuerpos *zombies* o de goma, vivos/muertos que precisamente al arrastrarse zarrapastrosos y desgarrados reiteran su estado de desarraigo de lo real del que tratan de escapar o "conquistar", y que siempre incumbe aprisionando violentamente a los personajes. Películas como **Los amantes de Woomuk-Baemi** (*Woomuk-Baemi ui Sarang*, 1989), **Para ti, de mi parte** (*Neo-e-ge Narul Bonenda*, 1995) y la obra maestra **Pétalo** (*Kotyip / A Petal*, 1996) son los largometrajes más significativos de Jang y preceden su otra obra fundamental, **Mentiras** (*Gojitmal*, 1999), en la que un hombre y una mujer (ambos sin casa y sin nombre) se desplazan de un motel a otro, en habitaciones cada vez más miserables y desnudas, en el signo de una pasión y obsesión de amor y un "aislamiento" respecto al resto de



¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes



la ciudad y la sociedad globalizada y adicta (que aparecen como *flashes* de inquietud, símbolos esbozados y por ello aún más fuertes de un malestar extendido).

Una declaración explícita de Jang Sun-woo referida a **Mentiras**, pero que se puede extender a mucho otro cine suyo y de otros cineastas, es importante para nuestra reflexión acerca de los cuerpos, el sexo y la sociedad: *"Mi película habla del sueño de vivir, comer y follar sin por ello tener que trabajar como dicta la ortodoxia social, sobre todo ahora que la economía coreana está bajo el control del Fondo Monetario Internacional. Me divierte mucho expresar con insolencia un punto de vista distinto..."*. Al cine denso y material de Kim Ki-duk y Jang Sun-woo hacen necesario contrapunto los planos con una luminosidad "rohmeriana" de la película **¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes** (*Oh! Soo Jung*, 2000), de Hong Sang-soo, otro de los directores más interesantes del nuevo cine surcoreano. Utilizando cada vez estilos distintos, Hong cuenta en sus películas las finas líneas de fuga y acercamiento alrededor de los sentimientos. **El día en que un cerdo cayó en el pozo** (*Dajjiga Umule Pajjimal*, 1996) y **La fuerza de la provincia de Kangdon** (*Kangwondo eui Him*, 1998) preceden el blanco y negro minimalista de **¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes**, una "no historia" que arranca con el juego de los puntos de vista útiles para observar los estremecimientos de un enamoramiento, las esperas y los reenvíos de una noche de amor, un gesto o una mirada suspendidos, encastros y liberados por los capítulos y los números que, junto con las notas musicales cómplices y repetitivas que relacionan los distintos "episodios", dibujan un recorrido en contacto con decorados urbanos *nouvelle vague* entre cuerpos que se rozan y escapan,



con planos sin música. Es un difícil desafío el de Hong Sang-soo, que llega a ser hipnótico por su duración y por otro tipo de "resistencia", la de la chica virgen ante su "primera vez". Un cuerpo a la espera de ser herido, a la vez igual y distinto del de la joven de **La isla**, en otra escena de ficción y "documental" (la de su primer encuentro sexual) que se juega en la tensión y la ironía. Son signos de un cine que, de un texto a otro, afloran cargados de matices y nuevas identidades.

Siempre dentro de ese punto de partida que permanece y se renueva (el cuerpo golpeado, violado, deseado, resistente), la película **Chunhyang** (*Chunhyang*, 2000), de Im Kwon-taek, ocupa un lugar aparte: melodrama y pasión de

amor por la persona amada, a cualquier precio. Con **Chunhyang** se vuelve al cine de alta densidad, realizado por un autor cuya filmografía comprende 97 títulos en un periodo relativamente breve (su primer largometraje es de 1962). **Chunhyang** surge de la palabra, la oscuridad y el escenario en el que se representa (en el tiempo presente) la historia que se visualiza a través de la película y la voz del cantante-actor-narrador: la de los amantes Mongryong y Chunhyang (ambientada en el siglo XVIII). Como **La isla**, pero de manera distinta, la producción de Im implica al espectador en las pruebas físicas que se desarrollan en pantalla, llamándolo a participar como hacen los espectadores-actores en la platea donde se representa el drama. **Chunhyang**



es una película que nos golpea, tal y como los hombres del nuevo y sádico gobernador golpean a la joven protagonista hasta el desmayo -en una escena que, por su violencia desatada y por la mirada lúcida en la que coexisten la tortura, la muerte y el "placer" de filmarlas, recuerda otro cine surcoreano del pasado más reciente, en particular la visualidad de **Eunucos** (*Naesi*, 1986), de I Du-yong-. Im Kwon-taek pone en imágenes otra manera de sentir la naturaleza y la fatiga, el desplazamiento, la vuelta y la permanencia, los pinta en el encuentro pictórico que devuelve la naturaleza magmática y va más allá de lo real, próximo al extremo artificio del Rohmer errante de **Perceval le gallois** (1978).

Los géneros se superponen. Se llega así al territorio de algunas películas surcoreanas caracterizadas por otros tipos de contaminaciones, que empiezan con un determinado género y acaban en otra parte. El sexo, el suspense, el terror (con o sin fantasmas) se entrelazan dentro del cine más expresamente de género. La película **Memento Mori** (*Memento Mori*, 2000), de Kim Tae-yong y Min Gyu-dong, dos realizadores que pertenecen a la generación más joven del cine de Corea del Sur, está ambientada en un colegio para chicas -tal y como ocurre en la película que de alguna manera la "precede": **Los pasillos que murmuran** (*Yeogo Goedam / Whispering Corridors*, 1998), que marcó el debut de Park Ki-hyung-, entre atracciones lesbianas, alucinaciones y visiones que remiten a presencias y fantasmas en una sugestiva elaboración de los códigos del género, dentro de un terror que por mucho tiempo no aparece y explota en una tensión creciente. Kim y Min trabajan sobre la ausencia y lo que no se ve, al contrario de **Pelo amarillo** (*Nolang Meoli / Yellow Hair*, 1999), de Kim Yoo-min, que nos acerca otra vez a **La isla** con una casa aislada donde tienen lugar la ma-

yoría de los acontecimientos (junto con una discoteca con estatuas, máscaras y sonoridades tribales y un tren que aflora en *flashbacks* como relámpagos de un pasado atormentado). En el centro de los hechos están dos hermanas de pelo amarillo y un hombre que cae en su "trampa" sexual. Es una cuestión de sexo que, como en una película de Marco Ferreri, lleva a la prostración al joven y arruina su vida privada conduciendo el texto hacia la venganza y la violencia perpetrada y extendida por las chicas terribles, y hacia una fulgurante escena madre (el sexo lesbiano entre las dos cómplices cubiertas de sangre tras el ajuste de cuentas) que redistribuye en la locura los signos ya conocidos del cuerpo que pertenece "sólo a sí mismo"

(de **La isla a Mentiras**). En cambio, en la *opera prima* de Ryoo Seung-wan **Die Bad** (*Die Bad*, 2000) coinciden la acción, el terror, el falso documental y el gángster, en una película dividida en cuatro capítulos muy cinéfilos, marcados por la violencia y la lectura de los géneros.

También despista **Final feliz** (*Haepi Endu / Happy End*, 1999), de Jung Ji-woo, un título ambiguo para los acontecimientos entrelazados de familias y amantes. La película se abre con un cruce de miradas y cuerpos (dos mujeres que se cruzan en un pasillo) y una escena de sexo, rodada cámara en mano, y luego adquiere tintes de terror con el asesinato a cuchilladas (muchas y repetidas) y la extraña "paz" interior que se



Final feliz



percibe en los gestos del asesino, en el tiempo suspendido de su existencia futura. Las obsesiones se extienden, como en la película de suspense y terror **Dime algo** (*Telmiseomding / Tell Me Something*, 1999), de Chang Youn-hyun, donde la intriga alrededor de un *serial killer* no encuentra una verdadera solución: el final se abre a un doble gesto suspendido, entre la salida para París de la joven mujer perseguida (y no exenta de sospechas) y la lucha del policía dentro y fuera de la casa de ella (en el bosque, como testimonio de otra isla) en un plano que, mientras está todavía en movimiento, ya se esfuma en el negro.

Éstos son los múltiples signos que pertenecen a una cinematografía que se ha modificado durante décadas, expandiéndose desde un punto de vista productivo y llegando a ser cada vez más sofisticada a la hora de dar una nueva forma a los aspectos que la distinguen. En esta evolución se sitúa la rápida madurez alcanzada por el Pusan International Film Festival. Surgido en 1996 en la segunda ciudad de Corea del Sur, el PIFF es actualmente una cita fundamental no sólo para el cine surcoreano, sino para todo el de Extremo Oriente. Paralelamente, hay que recordar la existencia del Pusan Promotion Plan (PPP), una institución que financia los proyectos de muchos directores de la amplia área asiática.

Pusan es por lo tanto un lugar para descubrir las señales más frescas de un cine surcoreano afectado, como está ocurriendo en todo el mundo, por la "revolución" digital. En efecto, algunas de las películas recientes más interesantes se han rodado primero en vídeo y luego se han pasado a película. Es el caso de **Bongja** (*Bongja*, 2000), de Park Chul-soo, y **Lágrimas** (*Nummul*, 2000), de Im Sang-soo, dos ejemplos muy distintos de utilización del vídeo. En **Bongja** se narra, con un



toque de cuento, una amistad-amor entre dos mujeres cuya complicidad se manifiesta en particular en el piso donde viven las amigas-amantes. Al estilo sencillo de Park, coherente con la historia, se contraponen el estilo movido pero nunca sensacionalista de Im, que con **Lágrimas** se sumerge en los callejones, los locales, las habitaciones donde viven los adolescentes protagonistas de una historia de supervivencia que, entre sexo y pequeña delincuencia, se acerca a lo trágico pero afortunadamente lo evita.

El panorama de esta cinematografía se hace aún más variado y entusiasta, expresando otro tipo de seducciones visuales, por un lado con las obras militantes y políticas de los realizadores más inde-

pendientes -un título ya histórico es **The Night Before the Strike** (*Paop Chonya*, 1990), obra maestra firmada por el colectivo Changsankotmae- y, por otro lado, algunos magníficos "colosales": **Shiri** (*Shiri*, 1999), la película más taquillera del cine surcoreano, dirigida por Kang Je-gyu, un largometraje de acción y tensión visual cuyos protagonistas son dos agentes especiales del departamento de investigación más importante del país; otra película taquillera, **JSA / Zona conjunta de seguridad** (*JSA / Gong Dong Gyung Bee Koo Yuck Jei Ess Aei*, 2000), de Park Chan-wook, ambientada en la frontera que separa las dos Coreas, en los pequeños puestos de vigilancia de los militares, con una historia de guerra (que raya la comedia) y de rela-



ciones con la memoria; la película histórica de aventuras **Bichunmoo** (*Bichunmoo*, 2000), de Kim Young-jun, que se desarrolla en 1343 en un periodo de conflicto entre Corea y Mongolia y cuenta la historia de amor entre un coreano y una chica mongola; **The Gingko Bed** (*Unhaeng Namu Chimdae*, 1995), primera película del director de *Shiri*, y **The Legend of Gingko** (*Dan Jook Bee Yon Soo*, 2001), de Park Je-hyun, melodramas históricos donde con formas suntuosas y sensuales se ponen en escena batallas épicas por la tierra y los sentimientos. No hay que olvidar algunas películas en cuya estructura cercana a la comedia se insinúan lo grotesco y lo inquietante: **Perro ladrador, poco mordedor** (*Barking Dogs Never Bite*, 2000), de Bong Joon-ho, dominada por continuos cambios cromáticos, donde se exploran, en todas las direcciones, las paranoias que se pueden tener al vivir en una enorme barriada popular; **The Foul King** (*Banchikwang*, 1999), segundo largometraje de Kim Jee-woon, autor de *La familia tranquila* (*Choyonghan Kajok / The Quiet Family*, 1997), donde en la forma compacta y sensual utilizada para narrar la cotidianeidad de un empleado aburrido son cada vez más numerosas las desviaciones del recorrido hacia el suspense y los eventos "fantásticos"; **¡Asaltad la gasolinera!** (*Chuyuso Supgyuk Sa Keun / Attack the Gas Station!*, 1999), *opera prima* de Kim Sang-jin que lleva hasta la exasperación una situación de partida "minimalista" (el atraco a una gasolinera por parte de cuatro granujas) que desemboca en guerra entre bandas (y luego con la policía), en un delirio incontrolable, en la explosión de manías individuales y el "juego" que en cada plano muestra su cara desesperadamente trágica y cómica.

