

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Cuando las cosas parecían puras: El cine de Lee Chang-dong

Autor/es:

López, José Manuel

Citar como:

López, JM. (2007). Cuando las cosas parecían puras: El cine de Lee Chang-dong. Nosferatu. Revista de cine. (55):163-168.

Documento descargado de:

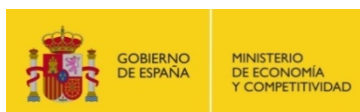
<http://hdl.handle.net/10251/41525>

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

Cuando las cosas parecían puras

El cine de Lee Chang-dong



José Manuel López

Bere pelikuletatik bakar bat ere Espainiako zinema-areto komertzialetan ikusi ez badugu ere eta bere lana zinemaldien eta filmategietako zikloen bidez iritsi bada ere, Lee Chang-dong azken hamarkada honetako erreferentziazko izena da. Bere filmografia osatzen duten hiru lanek –Green Fish (1997), Peppermint Candy (2000) eta Oasis (2002)– 1997 eta 2002 urte bitartean eginak dira, eta ondoren zuzentzeari utzi zion bere herrialdeko Kultura eta Turismo Ministro karguan aritzeko. Veneziako zinemaldian Zuzendari Onenaren Saria jaso eta handik gutxira eman zuen Lee Chang-dongek zinematik politikarako saltoa, hogeita bost urte laburretan diktadura militar autarkikotik hazkunde ekonomiko nabarmena erakusten ari den demokrazia kosmopolitara pasatu den herrialdearen testuingurua. Ministerio aldia amaituta, errealizadorea berriro jarri da kameraren atzean bere laugarren pelikula zuzentzeko: Secret Sunshine (2007).

163

NOSFERATU 55-56

“Cuando las cosas parecían puras el puente era rojo y el pez parecía verde. Eso era todo” (1).

(Lee Chang-dong)

Varias son las dificultades que deberá afrontar quien trate de acercarse al cine de Lee Chang-dong, uno de los cineastas más importantes surgidos durante la eclosión del cine coreano en la década de los noventa. La primera, y más prosaica, se presenta a la hora de ver sus películas, pues ninguna de ellas ha sido estrenada comercialmente en España y sólo han pasado por algunos festivales y filmotecas, a pesar de

que en los últimos años el cine coreano no ha sido del todo extraño en nuestras carteleras. Como mal menor, hoy en día disponemos de canales alternativos –libres, democráticos y legales– que nos permiten puentear el férreo triunvirato formado por una inmovilista crítica al por mayor, una distribución de latifundio y unas prácticas espectatoriales absolutamente acomodadas.

Una vez salvado este primer escollo, la segunda dificultad surge a la hora de valorar una brevísima filmografía –tres películas en un arco de cinco años, 1997-2002– que se vio interrumpida cuando Lee decidió aceptar el cargo de Ministro de Turismo y

Cultura en el gobierno del recién elegido presidente Roh Moo-hyun y cambiar así la “gran casa del cine”, como les gustaba decir a los Lumière, por la Casa Azul o *Cheongwadae*, el palacio presidencial de Corea y la representación de su poder político. Este parón se produjo, además, después de **Oasis**, la película que consolidó definitivamente a Lee Chang-dong a nivel internacional al ganar entre otros el Premio al Mejor Director y el Premio Fipresci en el Festival de Venecia de 2002, y la más cercana a ciertas búsquedas contemporáneas en una interesante evolución respecto a sus dos películas anteriores (con las que aún así mantiene fuertes vínculos). Tras dejar recientemente el Gobierno, Lee Chang-dong ha filmado una nueva película, **Secret Sunshine**, presentada a concurso en la última edición del Festival de Cannes, que relanza todas las expectativas sobre cómo continuará una filmografía que poco después de su despegue –y en su momento de máxima altura– se había visto obligada, momentáneamente, a volver a tierra.

La tercera dificultad es el desconocimiento por parte del espectador occidental de la historia de Corea, “*el único país donde pervive la guerra fría*” (2), como nos recuerda Im Kwon-taek, el gran páter del cine coreano. Pero no se trata sólo de un país partido por la mitad desde la Segunda Guerra Mundial, sino que la historia reciente de Corea del Sur ha estado a su vez sometida a convulsos movimientos sociales y radicales cambios. En apenas veinticinco años, el país ha pasado de una dictadura militar autárquica a

una democracia cosmopolita en la que el desarrollo económico se convirtió en el nuevo “dios de neón” que trajo consigo, como afirma Lee Chang-dong, “*un sistema único de valores en torno a la modernización, cuya ideología se reducía a obtener beneficios a cualquier precio*” (3). La escisión Norte/Sur es la herida primigenia, por así decirlo, que recorre la sociedad y el cine surcoreanos –ya sea de manera “soterrada”, como los cadáveres que aparecen a las puertas de las casas en **Domicilio desconocido** (*Su-chwiin bulmyeong*; Kim Ki-duk, 2001), o convertida en la premisa central de exitosos *actioners* como **Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999)–, pero existe también una segunda escisión propia del Sur, y su mejor representación es la escena de **Peppermint Candy** (*Bakha satang*, 2000), la segunda película de Lee Chang-dong, en la que un ex policía se encuentra en el baño de un restaurante con un hombre al que había torturado siete años atrás durante la represión policial de 1987 –una más– de los movimientos estudiantiles por la reforma democrática de la Constitución. “*La vida es bella*”, le espeta irónica pero desesperanzadamente el ex policía, recordando una inocente frase que el entonces estudiante había apuntado en su diario.

A pesar de haber dirigido sólo tres películas, Lee Chang-dong es el gran cineasta “veterano” de la última década en Corea. A diferencia de otros cineastas que rondaban la treintena cuando comenzaron a hacer cine en los años noventa –Hong Sang-soo, Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Im Sang-soo...–, Lee llegó



Secret Sunshine



a la dirección con cuarenta y tres años y una larga y respetada trayectoria profesional a sus espaldas (4). Ese lapso de diez años puede ser la causa de que su cine –sobre todo su primera película, **Green Fish** (*Chorok mulkogi*, 1997), más convencional y construida sobre un molde genérico– continúe de manera

natural el de cineastas que comenzaron a rodar en los ochenta como Jang Sun-woo, Park Kwang-su –dos de los impulsores de la Nueva Ola coreana– o el taiwanés (nacido en China) Hou Hsiao-hsien. La *influencia* del maestro taiwanés, reconocida por Lee, recorre sus dos primeras películas como los trenes



Peppermint Candy

que atraviesan como venas el cuerpo filmico de ambas, pero las similitudes no terminan en su amor compartido por los trenes (lo que no dejaría de ser algo anecdótico), sino que el cine de Lee, como el de Hou, está continuamente (contra)puntuado por la historia. Para Fergus Daly, una de las cuatro “fórmulas prosaicas” que resumen el cine de Hou Hsiao-hsien es que la memoria histórica es impersonal: “La historia en el cine sería aquello en lo que la Memoria debe constituirse para prestar al arrollado sujeto un punto de orientación entre esas Visiones impersonales que le incluyen o implican, (...) desde el punto de vista de [quien] trata desesperadamente de detener el discurrir del tiempo pero no puede” (5). Si sustituimos la “incognita Hou” por la “incógnita Lee” veremos que la fórmula de Daly sigue funcionando con precisión matemática.

Oasis comienza con Jong-du (Sol Kyung-gu, protagonista también de **Peppermint Candy**) saliendo de prisión en pleno invierno tras cumplir una condena de dos años y medio, vestido con unas prendas ve-



Oasis

raniegas que no sólo resultan inapropiadas por su escaso abrigo sino también por un estampado demasiado alegre para una fría y gris Seúl. Cuando trata de regresar a su casa se encuentra con que su familia se ha mudado sin dejar indicación alguna. Pero el aterido Jong-du es sólo el último de los personajes masculinos “arrollados” por una sociedad que no se detendrá a esperarlo (6). Ya en **Green Fish**, Lee nos presentaba a Makdong (Han Suk-kyu) como un personaje que, al contrario que Corea, no tenía historia. La película comienza con su viaje de regreso a casa en tren, tras licenciarse en el Ejército (la maquinaria más potente de impersonalización y desmemoria) y, salvo unas viejas fotografías y unas vagas referencias a la muerte del padre, desconocemos su pasado. En cierta manera, nos encontramos en una situación similar a la de Makdong, que regresa a un lugar que ya no reconoce, donde todo ocurre, se crea y transforma en vertiginoso presente, con su pueblo a punto de ser devorado por la ciudad que ya ha lanzado sus avanzadillas en forma de autopistas y gigantescos bloques de apartamentos. Makdong (que significa “el más joven”) prácticamente no ha comenzado a vivir pero su futuro ya está hipotecado.

Y esas hipotecas han derrotado por completo al protagonista de **Peppermint Candy**, Yong-soo (Sol Kyung-gu). La película comienza en la más completa oscuridad y sólo un pequeño punto oscila en la indeterminada lejanía; poco a poco, mientras se suceden los títulos de crédito, el punto comienza a crecer hasta convertirse en una abertura de luz, y es entonces cuando nos damos cuenta de que viajamos en tren a través de un túnel –como ocurría también en **Dust in the Wind** (*Lianlian fengchen*, 1985), de Hou Hsiao-hsien—. Más tarde un hombre camina por las vías sobre un puente rojo al lado de un río. Desesperado, pero sorprendentemente bien vestido, corre, grita, llora y farfulla maldiciones, hasta que a su espalda un tren (¿el nuestro?) sale del túnel y se dirige directamente hacia él. En ese mismo lugar, veinte años antes, Yong-soo comenzaba su vida adulta con sus sueños todavía intactos, pero ahora, en 1999, se enfrenta al tren que surge de un pasado incierto (pero que en breve conoceremos) y un segundo antes de morir arrollado grita: “Voy a volver”. Ese será el trágico momento en que comenzará un viaje regresivo a través de la vida de Yong-soo y la convulsa historia coreana, en busca de las raíces de su profundo dolor. Lee Chang-dong revierte el sentido cronológico de la fábula en un movimiento de retrospectiva que se detendrá en varios momentos fundamentales de la vida de Yong-soo y de la propia Corea y engarza esos bloques (o vagones si aceptamos la metáfora ferroviaria) con escenas de transición en las que imágenes tomadas desde la parte de atrás de un tren –como salidas del comienzo de **Goodbye South, Goodbye** (*Nanguo zaijan, nanguo;*



Hou Hsiao-hsien, 1996)— son reproducidas inversamente, revirtiendo la secuencia temporal y recuperando el paisaje que se había dejado atrás, destruido en cierta manera por el paso del tiempo (7). Un puente rojo aparecía también en **Green Fish** donde, también poco antes de morir y tras haber asesinado a un hombre, Makdong llama a uno de sus hermanos y le pregunta: “¿Te acuerdas del puente rojo, el puente rojo de las vías del tren? Solíamos ir a pescar allí cuando éramos pequeños”. Ese entorno mítico de sus “días de juventud” es el mismo al que desesperadamente trata de regresar Yong-soo en **Peppermint Candy** para, en palabras de Lee Chang-dong, “recuperar su pureza perdida” (8).

Es inevitable ver en los dos hombres del puente rojo el reflejo del propio Lee Chang-dong y de toda su generación. La masacre de Kwangju, en la que unos doscientos estudiantes fueron asesinados por el Ejército en 1980, es, en palabras de Darcy Paquet, “el suceso más traumático en la historia de Corea desde el final de la Guerra de Corea” (9) y como tal sus secuelas se pueden rastrear a través del cine coreano, desde **A Petal** (*Ggotip*; Jang Sun-woo, 1996), pasando por **Peppermint Candy**, hasta la nueva película de Im Sang-soo, **The Old Garden** (*Orae doin jung won*, 2006). “Cuando tenía veinte años tenía mis sueños, mis ideales”—suele contar Lee—, “y eran muy puros, (...) pero entonces crecí, los perdí y eso me entristeció. Y creo que la dictadura y la masacre de Kwangju, en cierta manera, firmaron la sentencia de muerte para las esperanzas de una generación entera. Nos hundimos en la desesperación y nos sentimos traicionados. Así que, en cierta manera, esta traición se convirtió en los cimientos de nuestras

vidas” (10). Y la “imagen icónica”, tal como la entiende Román Gubern, de esa generación podría ser el primer plano congelado del rostro desencajado de Yong-soo en **Peppermint Candy** un instante antes de ser arrollado por el tren, en el que se condensa toda la desesperación de dos décadas de historia nacional y personal. Un rostro devenido en “máscara”, que es como Calvino denomina aquello que convierte a un rostro en el producto de una sociedad y de su historia.

Quizá la clave que mejor unifique el cine de Lee Chang-dong esté oculta tras los nombres de sus películas: **Green Fish**, **Peppermint Candy** y **Oasis** son tres títulos que comparten brevedad y concreción pero, sobre todo, su carácter simbólico y evocador que apunta a ámbitos privados y secretos que Lee sitúa en la periferia de su discurso fílmico pero que, en realidad, ocupan el centro conceptual y narrativo de sus historias (11). Los caramelos de menta y el pez verde son instrumentos productores de nostalgia que representan los sueños de infancia y juventud (cuando la vida era bella y las cosas parecían puras) que los personajes han perdido en su tránsito hacia la vida adulta, evaporados en esa olla sin tapa que es el tiempo caldeada al fogón de la historia; y el oasis es ese rincón secreto —el amor, la magia, el sueño— que a veces, sólo a veces, llegamos a compartir con alguien mientras tratamos obstinadamente de protegerlo de las amenazadoras sombras del mundo que se ciernen sobre él. Y esos breves paraísos secretos, ya sean rememorados o soñados, se convierten en los únicos asideros de unos personajes inmersos en un flujo histórico-social que hace tiempo que les ha dejado atrás. Decía Ortega y

Gasset que el hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es historia, entendida como “*el sistema de las experiencias humanas que forman una cadena inexorable y única*” (12), una cadena a la que el hombre se ve atado en el momento de su nacimiento. E intuimos entonces “*el inconveniente de haber nacido*” y todo el pesimismo que germinaría después en la obra de un Émile Cioran, porque la vida que nos es dada –esa “*realidad radical*”, como la llamaba Ortega, pues cualquier otra realidad refiere a ella– nos es dada sin hacer (sin instrucciones de uso, que diría Georges Perec). Por tanto, la vida es quehacer pero la cuestión es qué hacer con ella y las consecuencias que nuestros actos traen consigo. Esa es la pregunta, y la metafísica, que recorre todo el cine de Lee Chang-dong.

NOTAS

1. Declaraciones de Lee Chang-dong en la página oficial de la productora East Film de su película **Green Fish**: www.cinescope.com/greenfish. 2 de octubre de 1998.

2. En la entrevista incluida en el volumen editado por David James y Kim Kyung-hyun (eds.), *Im Kwon-taek. The Making of a Korean National Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, págs. 247-265. Declaraciones citadas en el artículo de Roberto Cueto “Un nuevo cine para una nueva realidad”, en: Alberto Elena (ed.), *Seúl Express. La renovación del cine coreano 1997-2004*, T&B Editores, Madrid, 2004, pág. 39.

3. David Walsh, “Dirt in the Soul. **Green Fish**”. *World's Socialist Web Site*: www.wsws.org/arts/1998/may1998/fish-m19.shtml. 19 de mayo de 1998.

4. Nacido en 1954 en Taegu, la tercera ciudad más grande de Corea, Lee Chang-dong se licenció en Lengua y Literatura Coreana y trabajó en teatro como director y actor (continuando los pasos de su hermano) hasta que en 1983 comenzó a escribir novelas con gran éxito. En 1994 se encargó del guión de **To the Starry Island** (*Geu seome gago shibda*), de Park Kwang-su, y en 1996 repitió con el mismo director en la excelente **A Single Spark** (*Jeon tae-il*), por la que ganó el Premio al Mejor Guión en los Grand Bells Awards, los premios cinematográficos más antiguos de Corea.

5. Fergus Daly, “On Four Prosaic Formulas Which Might Summarize Hou’s Poetics”. *Senses of Cinema*: <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/12/hou.html>.

6. Sus protagonistas masculinos son personajes complejos, brillantemente definidos y repletos de contradicciones que encarnan a la perfección lo que Kim Kyung-hyun denominó genéricamente la “remasculinización del cine coreano” en su libro *The Remasculinization of Korean Cinema* (Duke University Press, 2004). Según Kim, el Nuevo Cine Coreano de finales del siglo pasado se ha servido de la masculinidad como metáfora de los profundos cambios sociopolíticos sufridos por el país. Según su interesante argumentación, la brutalidad y la violencia presentes en el cine coreano serían por lo tanto el síntoma más claro de la “*búsqueda todavía vigente por parte de la sociedad coreana de la modernidad y una identidad postautoritaria*”.

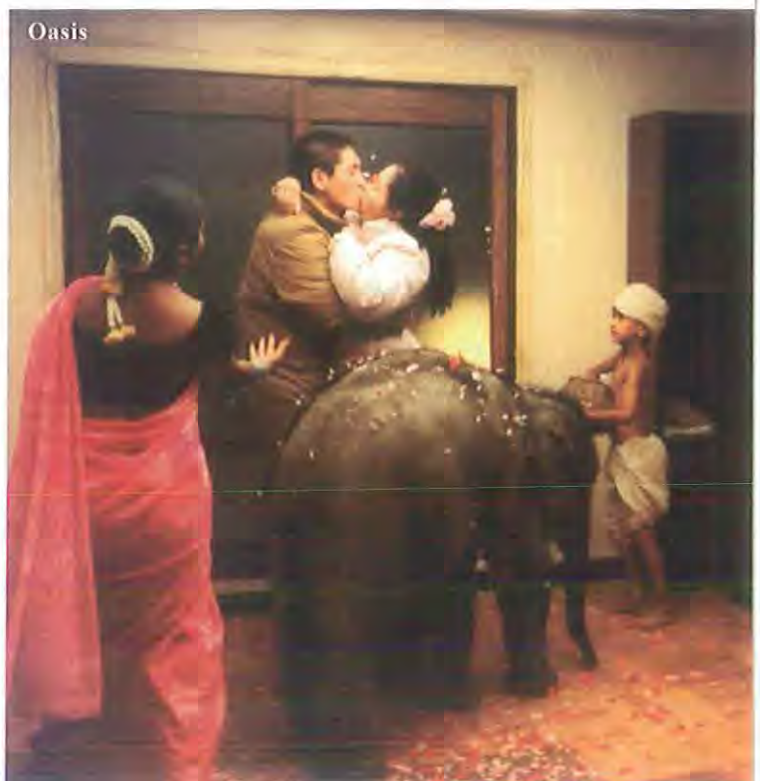
7. Del mismo modo que Alexander Sokurov hizo definitiva la asociación cinematográfica del ferrocarril con la muerte en **Madre e hijo** (*Mat i syn*, 1997) –en ese tren que atraviesa el valle anamorizado y el encuadre en el momento en que La Madre muere–, Lee fija la representación física del tiempo en las traviesas de las vías, como Cortázar cuando hizo decir a “su” Charlie Parker en *El perseguidor*: “*Viajar en el metro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos*”. El Charlie Parker real –lo que no quiere decir que el de Cortázar no lo sea– solía pasar las noches viajando sin rumbo en los trenes subterráneos –como el asesino de **Collateral** (*Collateral*, 2004), de Michael Mann, en su postrero viaje en metro, un nuevo “enganche” entre cine, tiempo y muerte–.

8. Robin Gatto, *Lee Chang-dong: Backwards and Forwards*. En www.filmfestivals.com.

9. Darcy Paquet, *A Petal*. En www.koreanfilm.org/kfilm96.html#petal.

10. Robin Gatto, *op. cit.*

11. Todo parece indicar que ese carácter evocador en los títulos, que tanto contrasta con la substancia “real” de sus películas, permanecerá también en **Secret Sunshine** (“Resplandor



secreto de sol”), que trata sobre la relación “*entre una profesora de piano de Seúl que, desesperada, no deja de preguntarse qué clase de vida le ha tocado vivir, y el propietario de un concesionario de coches de Miryang (...). Miryang, al sur de la provincia de GyeongGi, es quizás el pueblo más famoso de Corea. Pero si buscamos su significado en hanja [el nombre coreano para los caracteres chinos], Miryang significa algo así como ‘luz del sol’, transmitiendo una agradable y misteriosa sensación*”. Información provisional extraída de <http://www.twitchfilm.net>.

12. José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.