

Minimalismo, y escapes en de HONG



★ ALEJANDRO NÚÑEZ ALBERCA

afectos el CINE SANG-SOO



Un repaso por las películas más representativas del prolífico director surcoreano, que nos acercan a su particular estilo audiovisual. Entre situaciones sencillas y entornos cotidianos, con una trama aparentemente monótona y diálogos improvisados, muchas veces bajo los efectos del alcohol, se examinan las relaciones humanas de personajes que parecen repetirse, pero que son, finalmente, una proyección de su autor.

an pasado veinticinco años desde que Hong Sang-soo apareciera como director en el panorama del cine surcoreano. Su ópera prima llevaba el nombre de *El día que un cerdo cayó por el pozo* (*Daijiga umule pajinnal*, 1996), película que ha sido descrita como “un fresco desolador de una sociedad autodestructiva atormentada por la soledad y una alienación incurable e implacable” (Scaruffi, 2012, párr. 1). Su siguiente filme, *El poder de la provincia de Kangwon* (*Kangwon-do ui him*, 1998), marca su primer paso por el Festival de Cannes, donde su nombre se volvería un elemento recurrente a lo largo de las siguientes dos décadas. Lo mismo se puede decir de certámenes análogos en Locarno, Berlín y Venecia, donde ha cosechado méritos a un ritmo estremecedor. En este tiempo, Hong se ha posicionado como un realizador de una sensibilidad única, amante de las conversaciones entre desconocidos, los cigarrillos, los desencuentros amorosos y los espacios liminales en donde con frecuencia ubica a sus personajes, ya sea que hablemos de algún país europeo o una calle perdida en Corea del Sur.

“Siempre la misma película”

Desde el *giro autoral* (por llamarlo de alguna manera) suscitado por la nueva ola francesa hace varias décadas, parece que hay razones de sobra para centralizar la figura del director en la crítica de cine. Era posible, según se dice, reconocer un tipo de montaje, de diálogos o música; se podía dar cuenta de un estilo asociado a la mano de un individuo y a ningún otro, premisa curiosa si recordamos el carácter colectivo del séptimo arte y que, en la misma década, Barthes (1994) sepultó al autor desde la semiología. Sea como fuere, existen casos en que dicha palabra es más que pertinente.

Como todo artista, Hong se encarga de hacernos saber que estamos ante algo de su creación. Es imposible no reconocer su puesta en escena, su uso de la música o sus movimientos de cámara. La expresividad es inherente a su cine, existen ineludibles marcas de una sensibilidad y presencia. En breve: sabemos que se trata de él sin necesidad de evocar un *yo* autorreferencial, como suele hacer un ala del cine documental contemporáneo¹.

Un estilo quizá demasiado específico, pues la reputación de “hacer siempre la misma película” no es gratuita. Lo cierto es que el cine de Hong nunca se aleja mucho de escenarios naturales y conocidos por él y por su audiencia: bares, restaurantes, parques, calles sin gente, calles con gente, hoteles, casas de amigos, casas de extraños o el estudio de algún artista. Por la misma razón, el mundo que tejen sus imágenes es más que realista: es palpable, si es que seguimos la sugerencia orteguiana de que ver es, en efecto, una forma de tocar (Ortega, 2017). Casi siempre tenemos que sopesar la distancia justa del personaje y la cámara, la cual no duda en aproximarse con un sorpresivo y rápido *zoom*. El montaje aquí tiene el mismo efecto de sorpresa que los encuentros que componen la historia: por todos lados los personajes salen a beber con extraños, se reencuentran con amigos, amantes y hasta rivales. En *El día que llegué* (*Book chon bang hyang*, 2011), el protagonista abraza estos azares y se refiere a ellos como “las maravillas de la vida”. La misma improbabilidad resulta un elemento clave en la trama de *Nuestra Sunhi* (*Woori Sunhee*, 2013), donde la protagonista, una joven recién egresada de una escuela de cine, recibe más de un encuentro inesperado en lo que parecía ser una misión muy simple.

¹ Tampoco debemos olvidar la aventura extramarital que tuvo con la actriz Kim Min-hee, la presencia de esta última en el cine de Hong y las temáticas que ha abordado desde entonces. Bajo esta luz, *El día después* se experimenta como un eco amargo en la vida del director. No digo que se deba conocer al autor para entender la obra, pero es evidente que, a veces, es posible reconstruir al primero a partir de la segunda.

¿Por qué maravillarse por el azar? La respuesta está quizá en la frase de Scaruffi del inicio: en el cine de Hong abunda la alienación, una que se ve reforzada por los espacios y la profundidad afectiva de los personajes, los cuales, ante la dificultad de conseguir su objetivo, lo jalonean y dirigen por caminos inusitados, en ocasiones dejando en suspenso el porqué de dicha aventura.

Piénsese en el protagonista de *Colina de libertad* (*Jayuui eondeok*, 2014), en mi opinión uno de sus mejores trabajos. Un hombre japonés viaja a Corea del Sur en busca de Kwon, la mujer que amó tiempo atrás. Al no encontrarla, se amista con la dueña de su hostel, hace nuevos amigos, rescata a un perro de la calle, se agarra a puños con desconocidos (supuestamente) y hasta se vuelve a enamorar. Todo esto narrado desde la perspectiva de unas cartas escritas a su amada, quien desde otro tiempo ha despilfarrado la correspondencia sin fechar y tiene que leerlo todo en desorden.

Igual que en otras películas de Hong, la atmósfera general es efímera y espontánea: autenticidad y efusividad no son siempre sinónimos. Todos sus personajes parecen estar de paso, se sienten cómodos en barrios tradicionales y pequeños, lejos de la Seúl moderna e hiperconsumista que suele publicitarse en otros cines. Algunos esperan sin más, otros avanzan a tientas deambulando por ciudades, campos, hostales, playas, fortalezas y templos, con la paciencia suficiente, producto del amor por lo que se tiene delante de la cámara. Esta estética se impone en *La mujer que corrió* (*Domangchin yeoja*, 2020), su más reciente trabajo.

Muy pocas veces se planean estas pequeñas aventuras, incluso cuando el tiempo para ello sobra. Aun así, nadie (o casi nadie) tiene prisa, lo cual no equivale a decir que nadie se mueve. Los personajes de Hong no son estáticos o desganados: con frecuencia aguardan y buscan cosas muy puntuales. Sus recorridos, eso sí, son bastante atípicos. Son sujetos pacientes, abiertos y sensibles, dependientes de lo que encuentran a su paso y lo que sobreviene en su camino (etimológicamente, eso significa ser un “sujeto”). De cierto modo, esa es la única forma de vida compatible con el estilo visual del director, algo que es especialmente notorio en *Ahora sí, antes no* (*Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da*, 2015), otra joya en donde ensaya dos versiones muy distintas de un encuentro fortuito²; en *Noche y día* (*Bam gua nat*, 2005), cuyo protagonista se aleja de su esposa para reencontrarse en otro país; y en *A propósito de la puerta giratoria* (*Saenghwalui balgyeon*, 2002), donde la visita de

² Por esta razón el filme ha sido descrito como una historia más su *remake*, todo dentro de la misma película (Koza, 2015).

un joven actor a un amigo termina en más de un encuentro amoroso.

Pese al éxito comprobado de esta fórmula, no se trata de algo infalible. Pienso en la actriz Young-hee de *En la playa sola de noche* (*Bamui haebyun-oseo honja*, 2017), quien, luego de visitar a una amiga en el extranjero, deambula libre por escenarios reiterativos sin saber bien qué es lo que busca, principalmente porque no sabe de qué están huyendo, qué espera dejar atrás. En principio, parece que da lo mismo decir que alguien que huye del pasado busca con entusiasmo el futuro, así como quien pide más luz en el fondo quiere menos oscuridad. Parece, en efecto, un mismo y único movimiento, pero el cine de Hong muestra la importancia de saber cuál de los dos merece guiar al otro: establecer el acento, la fuerza rectora que distingue entre una búsqueda y una huida, la diferencia sutil entre ser más feliz y ser menos triste, algo que no siempre se logra. Si sus personajes no saben, no pueden o no quieren responder a esto, el precio a pagar es quedarse a merced de los azares, de los encuentros, de los caprichos de otros. En mi opinión, el estilo de Hong está en su punto más débil cuando se enfrenta a este tipo de dramas, arriesgándose a caer en el cliché de “hacer siempre la misma película”.

LO MISMO QUE PUEDE
DECIRSE DE LA FILMOGRAFÍA
DE HONG SANG-SOO VALE
PARA LA FILMOGRAFÍA DE
CUALQUIER OTRO: MIENTRAS
EXISTAN CARENCIAS, HABRÁ UN
RECORRIDO QUE SE ESFUERCE
POR NEUTRALIZARLAS. EN
BREVE: MIENTRAS HAYA DESEO,
HABRÁ NARRATIVIDAD.

Salvo estas excepciones, habría que pensar su filmografía desde un ángulo muy distinto de como usualmente se le menciona: Hong trabaja con personajes más activos de lo que parece, con un mundo interior rico en matices y

Foto:
Haewon,
la hija de nadie



HAY UNA SINCERIDAD QUE
SOLO APARECE LUEGO DE
UNAS CUANTAS COPAS, TAL
VEZ PORQUE LO QUE LOS
PROTAGONISTAS TIENEN PARA
DECIR NO LO PUEDEN EXPRESAR
DE OTRO MODO, Y VUELVE A
ELLOS SOLO EN EL SUEÑO, EN UN
DIARIO ÍNTIMO O EN DELIRIOS.

fulguraciones que los movilizan. Si no recuérdese la trama de *Hotel cerca del río* (*Gangbyeon Hotel*, 2018), que sigue a un poeta ansioso por acercarse a sus hijos al presentir que le queda poco tiempo de vida. Todo lo que ocurre en la película se remite a este simple y concreto objetivo, así como a las decisiones y carencias del protagonista por alcanzarlo. Mientras sea

Foto:
*En la playa
sola de noche*

este el caso, no hay forma de catalogarlo de “no narrativo”. Quien califique al surcoreano de esta forma posiblemente tenga una idea bastante limitada de qué es la narratividad, sin *poder ver* (o sin *querer ver*, da lo mismo) que el estado en el que se encuentran muchos de los personajes cambia constantemente, a veces por voluntad propia y a veces por la intromisión súbita de un encuentro o una pasión. Lo mismo que puede decirse de la filmografía de Hong vale para la filmografía de cualquier otro: mientras existan carencias, habrá un recorrido que se esfuerce por neutralizarlas. En breve: mientras haya deseo, habrá narratividad.

Continuidades y escapatorias

Dudo mucho que alguien haya visto una película de Hong de principio a fin sin preguntarse un segundo cuánto alcohol se ha consumido delante de la cámara. Si bien es un tema central en *Lo tuyo y tú* (*Dangsinjasingwa dangsinui geot*, 2016), es un elemento que recorre de un extremo a otro toda su filmografía. A veces de forma central, a veces periféricamente. Nadie entra a una película de Hong esperando que no haya al menos una secuencia de personajes alcoholizándose; y en ocasiones incluso los actores lo están. Igual que el café en *Café y cigarrillos*





Fuente: KOFIC

(*Coffee and Cigarettes*, 2003) de Jim Jarmusch, lo que importa no es el objeto en sí, sino la situación que este provoca.

Como dije, en *Lo tuyo y tú* es eje de las tensiones de los protagonistas. El artista Yeong-soo escucha rumores de que su pareja, Min-jeong, ha estado bebiendo y hablando con otros hombres en el barrio. La discusión entre ellos hace que Min-jeong se aleje de él y se vaya de casa. Luego, Min-jeong, o al menos una mujer idéntica a ella, se pasa el resto de la película confirmando los rumores: se encuentra y toma con otros hombres, quienes la confunden con alguien más. Mientras, un melancólico y lisiado Yeong-soo busca volver con su pareja, divagando sobre la naturaleza del amor y por qué no puede vivir sin ella.

Muchas cosas terminan alrededor de botellas de soju y latas de cerveza, pero también muchas otras comienzan y algunas se truncan. En *Ahora sí, antes no*, los protagonistas que se acaban de conocer, Cheon-soo y Hee-jeong, artistas los dos, parecen acercarse mucho y disfrutar de la compañía del otro, hasta que Cheon-soo deja ver sus sentimientos. Sorprendida, Hee-jeong parece retraerse de él y más tarde, esa misma noche, le pide que la deje sola. Es necesario que el día vuelva a comenzar para que todo esto pueda jugar a su favor.

Hay, claro está, una sinceridad que solo aparece luego de unas cuantas copas, tal vez porque lo

Foto:
El día después

que los protagonistas tienen para decir no lo pueden expresar de otro modo, y vuelve a ellos solo en el sueño, en un diario íntimo o en delirios. Pienso en *Haewon, la hija de nadie* (*Nugu-ui ttal-do anin Haewon*, 2013) y los múltiples sueños que el personaje del título tiene a lo largo de la narración y el significado detrás de cada uno de ellos. En esta misma categoría está el esposo de *El día después* (*Geu-hu*, 2017), otro de los puntos álgidos de su filmografía cuyos recuerdos y deseos se intercalan en el metraje al punto de confundirse, pues, como es sabido, es habitual que Hong no señale dónde empieza y termina un recuerdo o una fantasía, cuándo abandonamos la mente de un personaje y regresamos a la diégesis compartida por todos.

Será esta la verdad secreta del alcohol: suscitar un cambio, dar pie a situaciones distintas, incluso si no son anticipados por nadie. Y cuando el soju fracasa como catalisis, la ensoñación parece tomar su lugar, lo que permite la abertura fugaz a otros escenarios donde la vida es más dinámica o, al menos, menos estática. Todo esto con la esperanza de introducir un desgarramiento, convertir una línea de fuga (momentánea e inofensiva) en un verdadero quiebre existencial. Escapar o, al menos, creer que se escapa, si bien otras fuerzas obligan a regresar a la continuidad del presente, a la linealidad asfixiante de lo que la vida (y el montaje) ha puesto ante sí. Varios de los personajes de Hong (y muchos de nosotros, sus espectadores) caen bajo este rótulo. Son, vale la

pena decirlo, *activamente pacientes, entusiastas de la espera.*

Además de ser un cineasta de la lentitud, Hong es en realidad un artista de lo *virtual*. Esta palabra, algo ambigua o polisémica, tiene mucho que ver con el estilo que lo caracteriza. Lo virtual no es solamente lo que existe en potencia: se asoma a nosotros como una ruta no iniciada, pide ser invocado, insiste en que lo traigamos a la existencia más plena posible. Para ciertos filósofos³, existir es existir de algún modo, ya sea en sueños (*Haewon, la hija de nadie*), en los recuerdos de alguien más (*El día después*) o de manera representada en un trozo de papel (*Colina de libertad*). Tal vez haya una razón por la que Hong no se molesta en diferenciar visualmente las escenas reales de las fantasiosas: ambas secuencias tienen la misma validez, el mismo peso, y nada es accesorio. Lo real es lo que *ya es*, lo virtual es lo que *pide ser*; en la filmografía de Hong hay espacio (y tiempo) suficiente para que estos se amisten y comulguen. Desde esta perspectiva todo “mundo” es en realidad un *intermundo*. Los sueños y los futuros posibles, esas *existencias menores*⁴, dialogan constantemente con las realidades más evidentes.

En una entrevista de hace unos cinco años, Hong se explayó sobre la idea de lo posible: “Resulta que no es fácil darle a [cada mundo posible] un

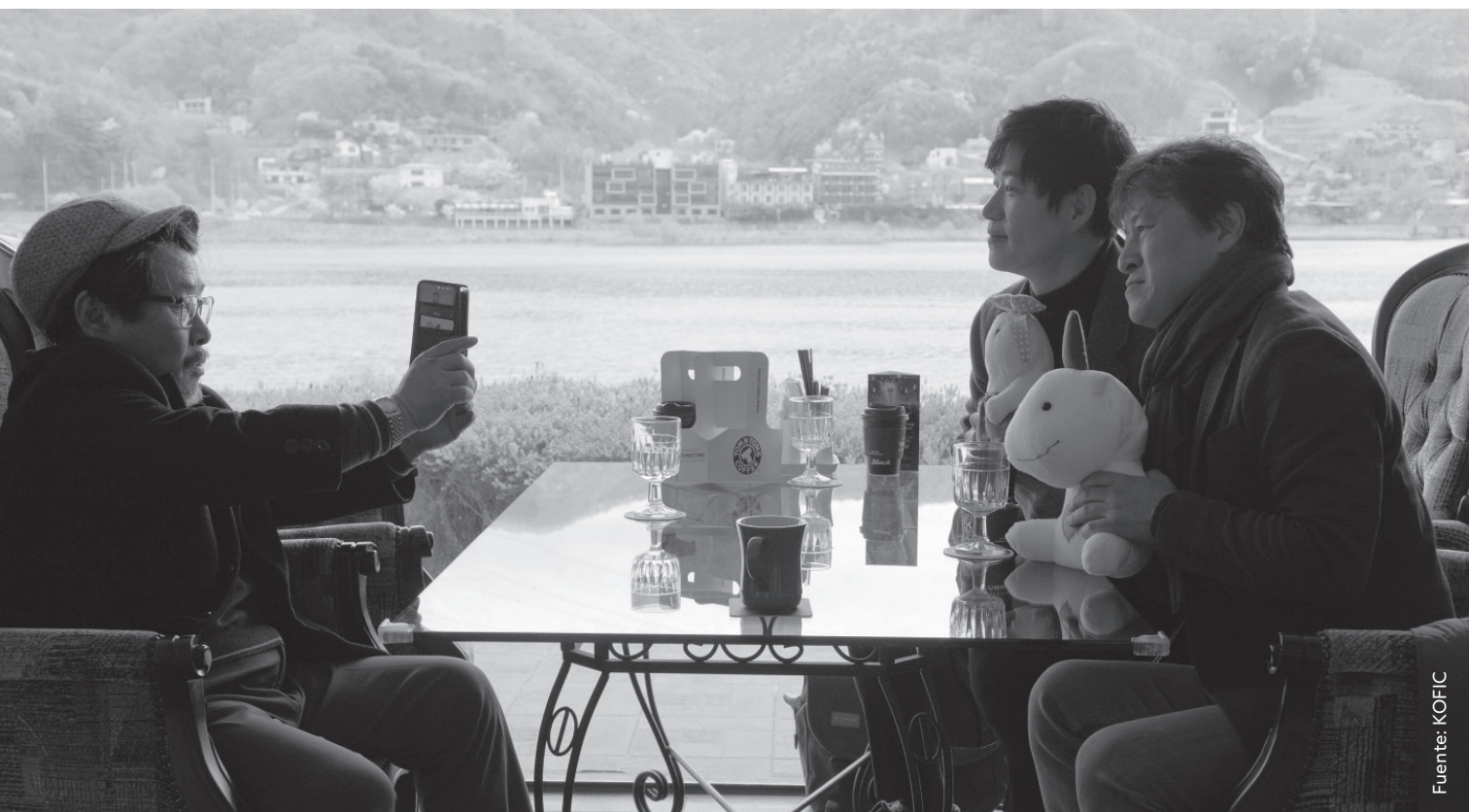
Foto:
Hotel cerca
del río

3 Entre ellos Étienne Souriau (2017), a quien entre otras cosas le debemos la reformulación de la palabra *diégesis*.
4 El término es de Lapoujade (2018), no mío.

ENTRE LO REAL Y LO VIRTUAL,
LAS PELÍCULAS DE HONG
LOGRAN UN CURIOSO EQUILIBRIO
ENTRE LO QUE SE TRANSFORMA
DE GOLPE Y LO QUE AMERITA
VARIOS ENSAYOS, SEGUNDAS
OPORTUNIDADES PARA QUE LO
POSIBLE SE REALICE POR FIN.

sentido claro. Entonces, todas las preguntas se mantienen vivas sobre si hay una posibilidad infinita de mundos. Es como una reverberación permanente” (Koza, Ferreira y Gester, 2015, párr. 12). Si conservamos este último término, quizá entendamos mejor esta temática no siempre obvia de su filmografía. Lo virtual hace eco en lo real, nos reclama constantemente y lo seguirá haciendo en tanto los personajes (y el cineasta) puedan oír el rebote de lo que ansía saltar a la existencia.

Esta pulsión al cambio demuestra que lo virtual no existe, sino que *insiste*. Cuando el encuentro fortuito fracasa en su función de catálisis, la narración parece dar segundas oportunidades:



Fuente: KOFIC

los mismos personajes se reencuentran, se dicen casi lo mismo y se vuelven a alejar como si supieran que habrá una tercera vez (casi siempre la hay); un director de cine que ha puesto en pausa su carrera va por la misma calle dos veces con resultados casi antagónicos; en el caso más extremo, el día de los personajes reinicia desde cero y les ofrece una segunda chance.

De la mano con este juego entre lo real y lo virtual, las películas de Hong logran un curioso equilibrio entre lo que se transforma de golpe y lo que amerita varios ensayos, segundas oportunidades para que lo posible se realice por fin. Porque, si bien el azar tiene una fuerza innegable, la repetición carga consigo un significado no menos revelador. Pues “no es posible advertir la repetición sin pensar que posee un cierto sentido, incluso si este sentido queda en suspenso [...] institucionaliza fatalmente una interrogación” (Barthes, 2003, p. 268). Del mismo modo, lo que se repite puede eventualmente dar con situaciones novedosas, manifestando, de una vez y por todas, un sentido que había permanecido oculto. Es por ello que Koza (2015) considera que la repetición es uno de los dispositivos más delicados y difíciles de tratar, pues “algo que parece ser siempre lo mismo tarde o temprano termina desviándose hacia algo inesperado, una transformación inestable que solo puede ser capturada y controlada por un realizador paciente” (párr. 6).

Nostalgias repentinas

Hay, dice Ortega (2014), profundidades que están condenadas a quedarse como tales, siempre un paso detrás de las superficies, y que demandan una cierta atención de nuestra parte para captarlas. Aunque ignoro si Hong ha leído alguna vez algo de Ortega, creo que comprende a la perfección esta premisa. En apariencia, sus películas abundan en ambientes ordinarios, aprovechándose de la normalidad que asfixia y distrae a sus personajes en igual medida. Tras esta fachada es que duermen las pasiones, el lugar donde se asoman las existencias menores (virtuales), los encuentros y afectos que transforman el devenir de los personajes y los sujetan al mundo. Todo esto, insisto, contenido dentro de un minimalismo apacible y mundano.

Aun así, mientras escribo este texto no puedo evitar sentir algo de extrañeza al ver sus películas, como si lo más normal fuese ahora lo más extraño. Mientras los personajes se emborrachan, se ríen y se gritan, no puedo evitar pensar en el hecho de que ninguno esté usando mascarilla, o en la poca distancia social que mantienen entre sí. El minimalismo de la puesta en escena es, me duele decirlo, una cápsula del tiempo: de neutral ha devenido nostálgica, muestra una normalidad a la cual parece muy difícil regresar.

El COVID-19 le ha dado una connotación particular e insospechada al cine de Hong. Lo próximo



Fuente: KOFIC

Foto:
Ahora sí,
antes no

se siente ahora distante, como otro de sus mundos posibles, pero ciertamente no el que tenemos ahora. ◻

Referencias

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Koza, R., Ferreira, F., y Gester, F. (2015). Infinite Worlds Possible: Hong Sangsoo's Right Now, Wrong Then. *Cinemascope*, 64. <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/infinite-worlds-possible-hong-sangsoos-right-now-wrong-then/>
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus.
- Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote y otros ensayos*. Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (2016). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral.
- Scaruffi, P. (2012). *Hong Sang-soo*. <https://www.scaruffi.com/director/hong.html>
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.