

AUTOR: Jaume Valor.

BIOGRAFÍA: Doctor arquitecto por la UPC, donde ha sido profesor de proyectos (1991-2004). Director de la Escuela de Arquitectura ESARQ, de la UIC (2005-2008). Socio fundador de EXE Arquitectura, con diversos premios y menciones. Sus investigaciones han sido publicadas en medios especializados.

TÍTULO: Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera.

TITLE: Spring, Summer, Autumn, Winter ... and Spring.

RESUMEN: El artículo trata de la relación entre naturaleza, arquitectura y paisaje a través de la película *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, de Kim Ki Duk (Corea, 2003). En primer lugar se plantea la adecuación del cine como mirada externa y crítica sobre las disciplinas de transformación del entorno. En segundo lugar, se reflexiona sobre la concepción de espacio que plantea el filme. Y en tercer lugar, esos conceptos se relacionan con diversos referentes, entre ellos la pintura paisajística china clásica, la filosofía taoísta y la idea de vacío.

ABSTRACT: The article talk about the relationship between nature, architecture and landscape in the Kim Ki Duk's movie *Spring, summer, autumn, winter... and spring*, (Korea, 2003). First, the adequacy of the cinema appears as external and critical insight on the disciplines of the environment transformation. Secondly, about the conception of space that raises the movie. And thirdly, these concepts are related to diverse contents, between the China landscape classic painting, the Taoist philosophy and the idea of emptiness.

PALABRAS CLAVE: Cine, naturaleza, paisaje, arquitectura, Kim Ki Duk, vacío.

KEYWORDS: Cinema, nature, landscape, architecture, Kim Ki Duk, emptiness.

CONTACTO: jaume.valor@exearquitectura.com.



PRIMAVERA, VERANO, OTOÑO, INVIERNO... Y PRIMAVERA¹

Jaume Valor

1. EL ENTORNO FÍLMICO Y EL OFICIO DE ARQUITECTO

La mayor potencia del cine es su naturaleza de "método sentimental de transmisión de ideas"; ideas que serían mucho más complejas de explicar en otros formatos. Para ello, el cine escoge, proyecta y construye escenarios destinados a provocar determinadas percepciones en el espectador: a menudo, como extensión de la trama argumental o complemento de los sentimientos de los personajes —que serían muy difíciles de obtener con la sola interpretación de los actores—. Por ello, el entorno fílmico —los objetos, arquitecturas o paisajes que aparecen en sus escenografías— y su interacción con los seres humanos, suele ser más fácil de comprender en una película que en los ensayos teóricos arquitectónicos, urbanísticos o paisajísticos. Y me refiero tanto a los efectos del entorno sobre la vida humana como a los de la acción humana sobre el entorno.²

El cine, además, es la única expresión artística específica de la modernidad —la única que no es transformación de técnicas anteriores como la pintura o la música—. Su lenguaje se desarrolla paralelamente a las vanguardias artísticas del siglo XX, que solían considerarlo como una representación objetiva de la realidad, puesto que se produce a través de medios mecánicos.³ Y, aunque es fácil comprobar que nada hay de objetivo en la elección de un escenario —aún siendo natural—, un encuadre o una determinada iluminación, el cine sigue siendo mayoritariamente considerado un reflejo fidedigno de las relaciones entre el ser humano y su entorno.

Ello es debido a ciertas cualidades de la representación fílmica: en primer lugar, es intuitiva, dado que los criterios de su descodificación están tan integrados en nuestra cultura audiovisual que pasan desapercibidos. En segundo lugar, es sintética, porque construye sus paisajes de acuerdo con un objetivo y evita los excesos de información que puedan desviar la atención de ese objetivo. Y en tercer lugar, es verosímil, al incorporar categorías perceptivas como el tiempo, el movimiento y la simultaneidad de escalas (sobre todo a través del montaje) que son inherentes a la percepción humana y muy difícilmente incorporables a otras manifestaciones artísticas.

Por otro lado, aunque ese no es el tema que nos ocupa aquí, la producción cinematográfica presenta semejanzas notables con la arquitectura y el resto de disciplinas de lo que podríamos denominar la "transformación del entorno". Así, el realizador usa la imaginación para pre-ver o pre-sentir espacios que no existen; Codifica esa información para transmitirla tanto a su cliente —el productor, ante quien responde de la rentabilidad de su inversión— como al resto de profesionales implicados que deberán construirlo; Coordina las distintas disciplinas; y asume fuertes responsabilidades financieras, y civiles.

El presente escrito se basa en plantear la relación entre lo natural y lo artificial a partir del análisis de *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, película realizada por el coreano Kim Ki Duk en 2003.⁴ Y, aunque la primera impresión es que éste

I.
Este escrito parte de una conferencia que impartí, en marzo de 2011, en el Institut d'Humanitats de Barcelona, dentro del ciclo *Arquitectura y naturaleza en el siglo XX, desde el cine*, dirigido por Ricardo Devesa. Ante todo, quisiera aclarar que ni soy cineasta ni especialista en cine, sino arquitecto y, sobre todo, espectador. Desde esa condición contemplo el cine como una oportunidad de comprender mi práctica profesional, desde un punto de vista externo a la disciplina: una suerte de "mirada crítica" que, a menudo, pone en evidencia lo que desde la teoría de la planificación del entorno (diseño, arquitectura, paisajismo y urbanismo) se consideran, poco menos, que verdades inmutables.

2.
Decidí el tema de mi tesis doctoral, *Arquitectura y cine: proyectar (en) el entorno contemporáneo*, tras ver como en *Playtime* (1967), Jacques Tati destruía el tópico moderno del "espacio fluido" con un leve movimiento de cámara que demostraba que un vidrio de suelo a techo puede proporcionar continuidad visual, pero que ignora otras características básicas de la percepción del espacio como son el sonido, el movimiento del aire o los reflejos, por ejemplo.

3.
El texto de referencia al respecto es "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin (1936), en el que refiere como lo específicamente moderno del cine es que no reproduce una obra sino que produce mecánicamente una obra, cuya visión sustituye los pensamientos del espectador por imágenes encadenadas que se identifican con su significado.

01. TEMPLO RYOAN-JI, KYOTO. ©LAURA LLIMÓS.

4.

Kim (apellido) Ki Duk (nombre) nació en Corea en 1960. Dejó la escuela, obligado por las necesidades económicas, para estudiar agricultura, actividad en la que empezó a trabajar a los 17 años. A los 20 inició una etapa de 5 años de servicio militar tras la cual se marchó a París para estudiar Bellas Artes. Allí vivió de la venta ambulante de sus pinturas. Tras pensar en ser monje, y ya de vuelta a Corea, acabaría siendo director de cine sin tener ninguna experiencia previa en ese campo, aparte de haber escrito algunos guiones que le habían reportado reconocimiento público, pues fueron premiados. Firmó su primera película como director en 1996, a los 36 años, y su primer éxito fue *La isla* (1999).

5.

Entre los muchos autores que han tratado este tema, me son especialmente cercanos los escritos de John Berger, quien se enfrenta a la pintura o la fotografía como si nada supiera de antemano, describiendo únicamente "lo que se ve". Es el caso de sus libros *Modos de ver* (Ways of seeing, 1972), *Mirar* (About looking, 1980) y la recopilación de ensayos *El sentido de la vista* (The sense of sight, 1985), en los que combina el análisis material de la obra con una componente poética que avanza en paralelo.

6.

Hasta la bandera de Corea incorpora el *tajjitu*, o símbolo del yin-yang, emblema del taoísmo y su filosofía de equilibrio dinámico entre opuestos que comentaremos más adelante, junto a los cuatro trigramas principales del *I ching*. Y tampoco es casual que el "juego nacional" de Corea sea el *baduk*, cuyo origen es el *weiqi* chino —que se remonta a los métodos de adivinación chamánicos de hace 4000 años—, desarrollado posteriormente en el *go* japonés. Se trata de un juego consistente en "delimitar vacíos" —un concepto de gran impor-

filme trata de la vida de dos personajes aislados en una arquitectura primigenia que flota (literalmente) en una naturaleza aparentemente intacta, propongo entender el paisaje en su acepción más amplia, como la "forma" que toma el entorno en nuestro imaginario y, por lo tanto, como construcción abstracta de la mente humana. En este sentido, no debería haber diferencia entre la percepción de la naturaleza y la de la ciudad: al fin y al cabo, queda muy poca naturaleza que no esté transformada por la acción humana —ni que sea a través de la cartografía por satélite—, del mismo modo que pocas ciudades han escapado a su representación como paisajes naturales —calles como ríos, edificios como montañas—.

Otro aspecto a tener en cuenta es mi decisión —tomada como docente ya hace algunos años— de no referirme a ningún lugar del que no tuviera una experiencia directa, lo que, siendo perfectamente aplicable a edificios, ciudades o paisajes, es más confuso en lo referente al cine. Así, si bien no he visitado Corea ni mucho menos los escenarios de la película, creo que la "experiencia directa" en el caso del cine debe referirse a su visionado, porque el cine proporciona "vivencias" que se incorporan a nuestra experiencia de una forma no muy distinta a la "realidad" —una palabra que, como escribió Nabokov, no tiene sentido si no va entre comillas—. Por ello, la percepción del espacio físico no difiere mucho de la del espacio filmico: ambos son construcciones intelectuales, interpretaciones basadas en parámetros culturales, fundamentadas en el "montaje" de estímulos físicos fragmentarios y discontinuos. En definitiva, cualquier percepción del espacio sería una suerte de *zapping*, a través del cual se obtiene una ilusión de globalidad en un contexto de elipsis del espacio-tiempo.

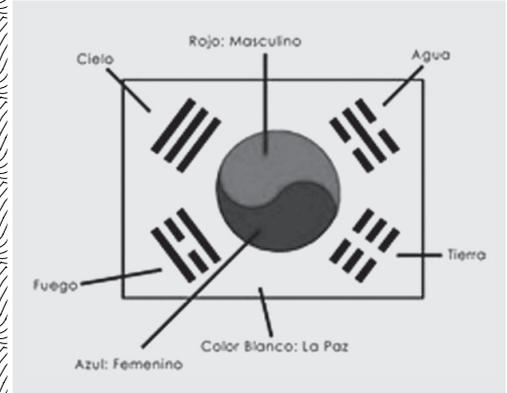
Respecto a los recursos del lenguaje cinematográfico, no considero que su conocimiento ayude a comprender una película ¿Acaso el cine no debe intentar hacer "invisibles" sus recursos narrativos para que el espectador quede absorbido en la propia narración? ¿Haría falta ver una película si nos hiciéramos una idea completa de lo que pretendía comunicar, mediante la explicación de alguien que la haya visto? Al contrario, creo que los conocimientos teóricos tienden a dificultar la comprensión de las obras artísticas porque las traducen a otros lenguajes, mostrándolas como simples ejemplos de una categoría estética previa, condicionando su percepción con esquemas que reducen su complejidad.

Por ese motivo, al analizar una obra es necesario intentar contemplarla como si nada se supiese de antemano, ni de su contexto ni de los recursos de su lenguaje. Porque, aunque sea imposible "desaprender" hasta el extremo de recuperar una teórica inocencia perceptiva, sí que es posible intentar una comprensión más material, menos mediatizada y, por ello, más directamente conectada con las intenciones del autor.⁵

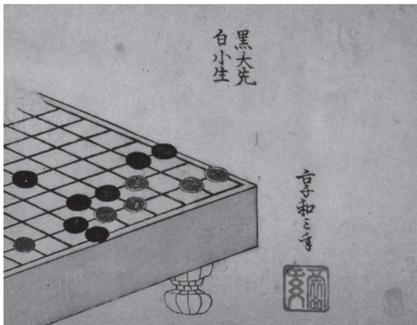
Respecto al contexto cultural de la película, esta actitud vino facilitada por mi desconocimiento de la cultura coreana, aunque no pude evitar percibirla como una suerte de interpolación entre lo que ya conocía de China y Japón: Corea como espacio de paso y poso de un tránsito milenar de esas dos culturas a través de su territorio. En todo caso, es difícil obviar que se trata de un país largamente ocupado por el Japón y posteriormente dividido por la Guerra Fría hasta el día de hoy; Históricamente invadido por los manchúes y otros reinos de lo que hoy es China; Lugar desde el que, entre los siglos V y VI, partieron los monjes que llevaron a Japón tanto la escritura como el *zen* —fusión de budismo y taoísmo chinos—; Y lugar de retorno de tantas ideas y técnicas que, partiendo de China, fueron modificadas en otros países y reabsorbidas por una cultura que concibe los opuestos como dos caras de una misma realidad.⁶



02. FOTOGAMA DE LA PELÍCULA *PLAYTIME*, [J. TATI, 1967]. ©GÉRARD POLLICAND.



03. BANDERA DE COREA. ©ARCHIVO DEL AUTOR.



04. TABLERO DE GO. ©ARCHIVO DEL AUTOR.



05. FOTOGAMA DE LA PUERTA DEL LAGO EN *SPRING, SUMMER, AUTUMN, WINTER... AND SPRING* [KIM KI DUK, 2003]. ©CINECLICK ASIA.



06. FOTOGAMA LA PUERTA INTERIOR DEL TEMPLO EN *SPRING, SUMMER, AUTUMN, WINTER... AND SPRING*. ©CINECLICK ASIA.



07. PAISAJE PINTADO POR BADA SHANREN (SEUDÓNIMO DE ZHU DA, 1626-1705). ©ARCHIVO DEL AUTOR.

tancia en el arte oriental que también veremos más adelante— depositando piezas negras y blancas sobre una retícula, emulando la búsqueda *yin-yang* de equilibrio dinámico entre opuestos. Aspecto éste que, en su versión japonesa, se acentúa mediante el material de las piezas que son, respectivamente, de pizarra (inorgánica, densa, opaca y mate) y de concha (orgánica, ligera, translúcida y brillante).

7.

Es inevitable la comparación con la concepción japonesa de la transición de lo público —descubierto y a nivel del suelo— a lo privado —cubierto y elevado en una plataforma— a través de un espacio intermedio semipúblico, así como de la incorporación de lo sagrado al espacio doméstico —el nicho conocido como *tokonoma*—. Lo encontramos espléndidamente descrito en textos de arquitectura sobradamente conocidos como *La casa y la vida japonesas* de Bruno Taut, (1936) o *Elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki (1933) así como en las películas de autores como Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa o Yasujiro Ozu, cuya *Primavera tardía* (1949). En dicha película, el límite entre lo sagrado y lo profano aparece en la escena que muestra el Templo Rioanji de Kioto —cuya separación entre el famosísimo jardín de grava y el mundo exterior se realiza mediante un grueso muro con un simple revoco de cal con aceite para que las manchas aporten imperfección—. También en la escena de la representación de teatro *Nô*, en la que un espacio de grava y una barandilla baja separan el reino de los vivos (el público) del de los muertos (el escenario).

8.

Respecto a lo efímero —ligado a lo sagrado—, también es inevitable la referencia a la arquitectura japonesa. Por ejemplo, en los pabellones de Te se usan revocos con paja de arroz y pilares formados con troncos de árbol en estado natural, para que su deterioro ponga de manifiesto el paso del tiempo.

2. INTERIOR Y EXTERIOR: REFERENTES ORIENTALES

Entre las muchas lecturas de las relaciones entre hombre, paisaje y arquitectura que pueden hacerse de la película objeto de análisis, podemos decir que el aspecto más destacable es el de la propia naturaleza del espacio. Me refiero a la dicotomía entre profano y sagrado que, en términos más domésticos, también se manifiesta entre público y privado.

Esta dualidad se expresa especialmente a través de la definición de un “límite” que separa las dos realidades. A veces se trata del límite entre interior y exterior, sea entre el interior de la arquitectura y la plataforma sobre la que se deposita, sea entre ese conjunto y el propio lago que hay que atravesar en barca, sea entre la tierra y el agua a la que se accede atravesando un dintel desprovisto de cercado; En otras ocasiones se trata del interior del templo que, siendo una planta diáfana, se halla dividida en dos partes por una “puerta sin pared” que separa la zona doméstica de la de rezo. Se trata del concepto que en japonés se denomina *dojo* —el “lugar” en el que se busca el “camino”— cuyo ejemplo más conocido es el espacio en el que se practican las artes marciales o la meditación, al que se accede —tras saludar al vacío— traspasando un umbral que deja atrás lo mundano. El indicio del drama argumental —que se desatará cuando el sentimiento de posesión conduzca al crimen— será justamente la falta de respeto por esa “inútil” puerta interior, en las escenas en las que el novicio busca la compañía de la muchacha que es huésped del templo durante su convalecencia.⁷

Al margen de estos componentes más materiales, podemos asegurar que el aspecto de la película que relaciona de manera más directa al ser humano con su entorno es la percepción del paso del tiempo, para el cual el cine dispone de una amplia gama de recursos. La lectura más directa sería la del ciclo de las estaciones que da título a la película, y que transcurre en paralelo a las distintas edades del hombre, siguiendo una visión cíclica del universo: el aprendiz en la niñez, el novicio en la juventud, el ex-recluso en la madurez, el maestro en la vejez... y otra vez la niñez, con la aparición final de un nuevo aprendiz —interpretado por el mismo actor que representaba de niño al personaje ahora maduro—. Aunque conviene puntualizar que esta relación entre las edades y las estaciones se trata más de un símil que de una metáfora: del mismo modo que en los *haiku* o la Ceremonia del Té japoneses, es obligada una referencia indirecta a la estación en curso en el poema, en la cerámica o en el arreglo floral.

Esta idea temporal también implica el concepto de lo efímero, que se representa en la película en escenas como las que muestran al protagonista introduciendo los dientes del maestro recuperados de la pira funeraria en un Buda tallado en el hielo: una idea de eternidad representada por lo más fugaz;⁸ O al monje escribiendo sobre una teja con un pincel mojado en agua: una tarea cíclica e inacabable como las estaciones del año, “in-útil” según los parámetros productivistas —ya que no deja un texto escrito—, cuando en realidad es un camino de perfeccionamiento personal.⁹

Así, lo efímero es sinónimo del devenir de las cosas que se manifiesta a través de los ciclos naturales: en términos arquitectónicos y paisajísticos, esta idea se representa perfectamente en las escenas que muestran la deriva azarosa del templo que flota en el lago. Y, hablando del lago omnipresente, observaremos de qué modo el agua juega un papel destacado en la película, dando forma al concepto del *fluir* de todas las cosas, al igual que se representa en la pintura paisajística china —en la que ésta se representa mediante el papel sin pinta—. El agua, del mismo modo para el taoísmo, es el paradigma de la fuerza: modeladora de montañas gracias a su total adaptabilidad, su persistencia, su constante equilibrio dinámico, su capacidad de absorber cualquier fuerza gracias a su ausencia de forma. Estas ideas se relacionan con el concepto que, en chino, se denomina *wu wei* y que tiene el sentido de no ejercer

acciones opuestas al devenir de las cosas. Al contrario de su equívoca traducción como no-acción, se trata de ampliar el efecto de las fuerzas existentes en cada situación, “fluyendo” en su misma dirección: lo que en las artes marciales se concreta en técnicas para aprovechar la energía del contrincante.

En ésta película de Kim Ki Duk, dicho fluir es el que se interrumpe con el suicidio del maestro, cuando obtura todos los orificios de su cara con papeles en los que ha escrito la palabra “cerrar”. Interrumpiendo la conexión de la persona con su entorno, a través de la vista o la respiración, se impide así el fluir entre la naturaleza y la persona, y con ello, la vida.

3. NATURALEZA Y PAISAJE

Si ahora nos centramos en cómo se representa la naturaleza, cabe decir que el filme, más allá del contexto específico de Corea, refleja una cierta concepción del paisaje de raíz china denominada *shanshui*, que significa literalmente “montaña-agua”, y que enlaza con sus principales concepciones cosmológicas, en especial con el taoísmo.¹⁰ Para ésta filosofía, la montaña representa la fuerza *Yang* mientras el agua representa la fuerza *Yin* que, en la pintura, se transforman una en otra justamente gracias al vacío que vendría a ser tanto la condensación (solidificación) del agua como la evaporación de la roca.

En palabras de algunos de los paisajistas clásicos chinos más influyentes, el pintor debe representar las montañas como agua y el agua como rocas, a menudo con una pincelada única, que surge tras la interiorización de lo que se va a representar: “el bambú debe crecer primero dentro de uno mismo para poder pintarlo cuando se revela”. En definitiva, se trata de captar como el mismo *Chi* —que se podría traducir como aliento o energía— fluye tanto en aquello representado como en el artista que lo representa, el pincel, la tinta o el lienzo.¹¹ Del mismo modo pues que el espacio sin pintar en un paisaje chino, o japonés, clásico puede abarcar más de dos tercios del lienzo, en *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* se da una especial importancia al agua o la niebla, lo cual debe ser comprendido en esta clave cosmológica del concepto de vacío.

En todo caso, lo importante, en términos artísticos, es comprender como *yin* y *yang* no son opuestos en el sentido occidental de la palabra, sino distintas manifestaciones de una fuerza única: el *dào* (o *tao*).

Por ese motivo, la naturaleza que aparece en el filme, a diferencia del paisajismo occidental —sea romántico o expresionista— no es una exteriorización de los estados anímicos de los personajes sino indicio de una energía única y cíclica que mueve desde la naturaleza al personaje, pasando por la arquitectura, y que incluye asimismo al director y a su acción en forma de película. No se trata, por consiguiente, del efecto romántico de “lo sublime”, sea por la desmesura de lo natural frente al hombre, sea por la antropomorfización de la naturaleza, sino de las manifestaciones de dicha fuerza única del *dào*.

Esto se hace muy visible, por ejemplo, cuando el protagonista semidesnudo —que por cierto es el propio Kim Ki Duk— practica artes marciales sobre el lago helado. O cuando arrastra un pesado Buda atado a su cintura hasta la cima de la montaña en una suerte de rito de expiación de la culpa por haber matado a otra persona, y que el encarcelamiento no ha sido capaz de purificar, apropiándose de la naturaleza o fundiéndose con ésta. Se trata de una concepción que sustituye nuestra habitual percepción de los fenómenos como sucesión de causas y efectos por otra basada en la sincronía entre el todo y las partes. Por ello, Kim Ki Duk no usa el agua, los animales o las plantas como metáforas o símbolos de las virtudes o defectos humanos, sino que muestra a los humanos constituidos por el mismo material y atravesados

Del mismo modo, el templo de Ise, el más sagrado del sintoísmo, se rehace completamente cada 20 años en una parcela adyacente al templo existente, que se destruye cuando su réplica es consagrada: una misma forma con distinto material y distinta ubicación que representa un extraño concepto para el pensamiento occidental que persigue la máxima durabilidad en sus construcciones sagradas.

9.
Se trata del concepto japonés del *do*, según el cual, cualquier actividad puede ser una vía de perfeccionamiento espiritual: la esgrima (*kendo* o camino de la espada), la caligrafía (*shodo*), la ceremonia del té (*chado*) y así hasta la humilde tarea de barrer las hojas del patio del monasterio que narra un conocido cuento zen (o *mondo*): en general, se trata de vivir cada momento, ejecutar cada acción o movimiento con total conciencia de ello. Es interesante que tanto la palabra japonesa *do* como la china *dào* (o *tao*) significan literalmente “camino” aunque en el taoísmo se trata principalmente de un término metafísico.

10.
El libro fundacional del taoísmo es el *Dào dé jing* (o *Tao te king*) supuestamente dictado por Laozi (o Lao Tzu) —cuya existencia real es incierta—, escrito probablemente en el siglo IV a. de C., aunque su origen legendario se remonta al VI a. de C. En todo caso, de esta obra arranca tanto la vertiente filosófica del taoísmo que comentamos aquí, como las vertientes mágica y religiosa, que ahora no vienen al caso. Por otro lado, el propio Kongzi (Confucio) escribe en la misma época: “El hombre de corazón se encanta con la montaña, el hombre de entendimiento disfruta del agua”. La cita está extraída del imprescindible ensayo de François Cheng, *Vacío y plenitud* (1979), en el cual desarrolla la tesis de que cada una de las tres escuelas filosóficas que subyacen en el pensamiento chino (confucianismo, budis-

mo y taoísmo) tienen su correspondencia en sendas tendencias pictóricas —más o menos dominantes o visibles según las épocas— que, haciendo un paralelismo con nuestra cultura, podríamos identificar con el realismo, el impresionismo y el expresionismo, respectivamente.

II.

Entre los paisajistas clásicos chinos destaca Shitao —uno de los seudónimos que utilizó el pintor Zhu Ruoji (1642-1718), que significa literalmente “Ola de piedras”— y su libro *Palabras sobre la pintura*, extensamente citado por François Cheng (op. cit.); Asimismo, su precedente Wang Wei (699-759), pintor, poeta y adepto zen, que perseguía representar “la vibración de las cosas”, como indicio de la “vibración del Tao”, por lo que siempre pintaba después de un periodo de meditación; O Wang Mo, un autor del siglo IX, que conseguía ese estado de gracia pintando en estado de embriaguez, en ocasiones mojando los cabellos en tinta. En todo caso, aún hoy en día los calígrafos orientales se refieren extensamente al sentido de la pincelada que debe implicar todo el cuerpo del artista, justamente, para entrar en sintonía con la energía que fluye en todas las cosas.

12.

Como muchos de los animales que aparecen en la película, existe una relación con la astrología china: el gato, equivalente al conejo en el horóscopo, representa el talento y la ambición; El perro, la ternura, fidelidad y felicidad; El gallo, lo heroico, lo excéntrico, el inicio, el enamoramiento. A parte de estos animales, también aparecen serpientes, que suelen representar la “sabiduría de la naturaleza” —símbolo del maestro muerto— pero también sus fuerzas ciegas —el sexo y la muerte—, aunque sin las connotaciones negativas que estas tienen en occidente. O los peces, que vendrían a ser una especie de “materialización” del agua y su fluir; O la tortuga, la representación chamánica del mundo en China.

por la misma energía que la naturaleza, acusando su mismo placer y dolor; provocando sufrimiento cuando se apartan de ese devenir: ésta idea se hace patente durante las escenas en las que el monje pinta un *sutra* en el suelo de madera usando la cola de su gato.¹²

Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera también está impregnada de lo que en el taoísmo o el Zen se considera como la aprehensión directa de la realidad: aspectos como la “revelación” (*satori* en japonés), que se produce ante la atenta contemplación de lo material, contrasta con el dualismo entre cosas e ideas que fundamenta todo el pensamiento occidental. En este sentido, son muchas las escenas sin diálogo, no porque el maestro no tenga nada que decir al discípulo (o el director al espectador) sino porque se cuentan sin palabras, en línea con la máxima de Laozi: “el que sabe, calla”.

De éste modo, la película sigue el viejo principio taoísta según el cual la mente (la cámara en su caso) debe ser como un espejo que refleja lo que se encuentra frente a él sin juzgarlo, clasificarlo o compararlo; Sin preocuparse por lo que reflejó en el pasado o por lo que reflejará en el futuro. Este es un concepto de gran trascendencia, puesto que el acceso al significado contenido en la materialidad de las cosas se produce, exclusivamente, a través de la intuición. Y para ello, hay que “hacer callar a la mente”: como dice el taoísmo, la utilidad de la taza, de la ventana o de la habitación está en su vacuidad, y así es como la mente debe permanecer para percibir la verdadera naturaleza de las cosas. Ese, y no otro, es el sentido de la meditación, sea estática o en movimiento.¹³

Evidentemente, tan reductivo sería entender las culturas orientales desde nuestra perspectiva como suponer que la cultura occidental es única y homogénea. En este sentido es cierto que, especialmente desde la modernidad, ese vacío que tanta importancia tiene en las culturas orientales, no se entiende sino como espacio “a la espera de proyecto” —esto es, listo para ser funcionalizado y convertido en productivo—. Pero también es cierto que pensadores y artistas occidentales de gran influencia,¹⁴ han estado muy familiarizados con estas concepciones asiáticas y, debido a ello, gran parte del arte moderno ni es figurativo ni representativo. En este sentido, el arte se comprende desde una “esencia vacía”, unas convenciones arbitrarias que el espectador debe aceptar para poder comprenderlo, para “jugar a su juego”. Ello es especialmente visible en los manifiestos elaborados durante las vanguardias de entreguerras del siglo XX, entendidos como manuales de uso sin los cuales solo existe un vacío —este sí en sentido occidental— de sentido.

Y ese es el punto de contacto entre el pensamiento oriental y el occidental: al menos en el campo artístico, “no hay ideas sino en las cosas”,¹⁵ y es la identificación entre pensamiento y acción lo que confiere a la obra de arte su naturaleza como tal. Se trata de un materialismo que, llevado a su límite, deviene trascendente al poner en contacto el todo con las partes como componentes de un único cosmos. Así, el “pensamiento en acción” del arte se identifica con la “acción consciente” que, en la película, podemos ver cuando el protagonista, para acallar su ira, talla en la tarima de madera del templo ese *sutra* que el maestro ha pintado previamente mojando en tinta la cola del gato.

Para no perder lo específico de la visión de Kim Ki Duk me he resistido, hasta aquí, a comparar la película con otras que usan las estaciones del año como tema, o mejor como símil de las edades del hombre. Por ejemplo, destacaría los cuatro *Cuentos* que filmó Eric Rohmer (1990-1998); o *El río* de Jean Renoir (1951), en la que el fluir del agua tiene un papel parecido al del lago en la película que nos ocupa. No obstante es el cine oriental, sobre todo, el que proporciona una relación con el paisaje de más fácil comparación. Remito al lector a comparar, por ejemplo, películas como *El camino a casa*, del director chino Zhang Yimou (2000) o *Dolls*, del japonés Takeshi Kitano (2002) —que quizás sea el ejemplo más cercano y contemporáneo a la película de Kim Ki Duk—, en la que asistimos a la sucesión de las estaciones, al tiempo que a la deca-



08. FOTOGAMA DEL TEMPLO SITUADO EN MEDIO DEL LAGO EN *SPRING, SUMMER, AUTUMN, WINTER... AND SPRING*. ©CINECLICK ASIA.



09. FOTOGAMA DEL PROTAGONISTA PRACTICANDO ARTES MARCIALES EN *SPRING, SUMMER, AUTUMN, WINTER... AND SPRING*. ©CINECLICK ASIA.



10. FOTOGAMA DEL DISCÍPULO GRABANDO EL SUTRA EN EL SUELO DE MADERA DEL TEMPLO, EN *SPRING, SUMMER, AUTUMN, WINTER... AND SPRING*. ©CINECLICK ASIA.



11. FOTOGAMA DEL LAGO, CON EL TEMPLO EMPLAZADO EN MEDIO, VISTO DESDE LA MONTAÑA, EN *SPRING, SUMMER, AUTUMN, WINTER... AND SPRING*. ©CINECLICK ASIA.

13.

El zen, el yoga, el taichí y las artes marciales comparten esta filosofía. En japonés se sintetiza en el concepto de *Mushin no shin*, que se podría traducir como “la mente de la no-mente”, es decir, la mente primigenia que emerge cuando se acalla la mente racional que dificulta esa supuesta “percepción sin mediador” clasificando, valorando, comparando, ... *El zen y la cultura japonesa*, libro escrito por Daisetz Suzuki (1959) es una obra fundamental para comprender estos aspectos de las filosofías orientales desde los parámetros occidentales.

14.

Por ejemplo, el filósofo Martin Heidegger inicio una traducción del *Dào dé jīn*; El psicólogo Carl Jung prologó e interpretó en términos psicoanalíticos el *I Ching* o *Libro de los cambios* (c. 2.400 años a. de C) —del que surgen los trigramas presentes en la bandera coreana— y que está en la base tanto de Laozi como de Kongzi; O Johannes Itten, el fundador de la Bauhaus, introdujo la meditación en el programa de estudios. En el campo de la arquitectura, podemos citar el artículo de Eugenio Trias: “La plaza y su esencia vacía”, acerca de la Plaça dels Països Catalans de Viaplana y Piñón, en la que se reflejan muchos de los conceptos orientales mencionados.

15.

Este verso, que pertenece al poema “Que la serpiente espere” de William Carlos Williams (1883-1962), resume mucho de lo dicho en este escrito.

dencia de los personajes. *Dolls*, del mismo modo que *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, también está centrada en las ideas de culpa y expiación —no en la de pecado, que aparecería en nuestra cultura— y relaciona el paisaje contemporáneo con la estética melancólica y los amores imposibles y trágicos propios del arte cortesano, ligando la belleza a la tristeza y a lo efímero. De todos modos, la película de Kitano quizás sea más occidental que la de Kim Ki Duk, en el sentido del paisaje romántico, que oscila entre lo “sublime” y lo “patético”, mostrando los vacíos y periferias de la civilización industrial con la misma intensidad que los paisajes naturales.

A modo de conclusión, descubriré que el paisaje que se muestra en el filme es totalmente artificial: el templo es una construcción realizada expresamente para la película y el lago, en realidad, fue una presa construida recientemente en un espacio que actualmente es un parque natural. Sin embargo, es destacable que el director desestimara construir el decorado en la cima de una montaña —esto es, abierto al paisaje— en favor del espacio acotado del lago: una decisión en la que, al parecer, fueron determinantes los árboles preexistentes semisumergidos, los cuales le parecieron a Kim Ki Duk especialmente significativos para filmar la historia cíclica de la vida que se narra en *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*.

BIBLIOGRAFÍA:

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid : Siruela, 2004.

HOFF, Benjamin. *El Tao de Pooh. El taoísmo para occidentales o cómo el camino es revelado por el osito de pequeño cerebro*. Madrid: Edaf, 1995. *I Ching: el libro de las mutaciones*. Barcelona: Edaf, 2005.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, 1996.

TSE, Lao. *Tao Te Ching*. Madrid: Alianza, 2011.

VALOR, Jaume. “Llocs públics, vides privades”, publicado en *La ciutat dels cineastes. [Barcelona Art Report 2001 experiències]*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB); Diputació de Barcelona; Institut d'Edicions, 2001, pp. 36–43.