

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Cadáveres y monstruos: El cine de Im Sang-soo

Autor/es:
Cueto, Roberto

Citar como:
Cueto, R. (2007). Cadáveres y monstruos: El cine de Im Sang-soo. Nosferatu. Revista de cine. (55):175-180.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41527>

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:



Cadáveres y monstruos

El cine de Im Sang-soo

Roberto Cueto

A Good Lawyer's Wife (2003) bere hirugarren filmari esker ezagutu zuen mendebaldeko publikoak eta kritikak. Sang-soo bere protagonistentzat etorkizun handia eraikitzen saiatzen den errealizadorea da, haien lehenaldiko aldi ilun batzuk ere erakusten dituen arren. The President's Last Bang (2005) pelikularekin, Park Chung-heek diktadorearen irudira hurbiltzen den lana eskaintzen digu, haren enaztea hiltzeko asmotan antolatutako atentatu baten saialdiaren ondoren ere bere diskurtsoarekin jarraitzeko gai izan zen gizona erakusteko. Thriller politikoa zen, egin duen azkeneko lanak, The Old Garden (2006) filmak jarraitu ziona: Kirangjuko sarraskia, amodiozko istorio bat oinarri hartuta.



Una secuencia introductoria de **La mujer del abogado** (*Baramnan gajok*, 2003) parece la síntesis y perfecta materialización del impulso que mueve el cine de Im Sang-soo, impulso especialmente palpable en sus tres últimas películas: la exhumación de los cadáveres de ejecutados por las fuerzas represivas de la dictadura que yacen olvidados en una fosa común. Aunque no es ese el verdadero tema de la película, la

presencia de ese motivo en el trasfondo, como un eco fantasmagórico, resuena en todo el relato, centrado en la desintegración de una *happy family* burguesa a causa de la incapacidad del marido para asumir sus errores y vencer los bloqueos que han convertido su existencia en apacible infierno. Es en esas fosas comunes, repletas de cadáveres que (parafraseando a T.S. Eliot) necesitan florecer, donde se mueven las películas de Im: un cuestionamiento

del pasado que no sirva para construir un melancólico discurso sobre su pérdida inevitable, sino como única manera posible de afrontar, con la barbilla bien alta, un futuro que se atisba prometedor. Es por ello que su cine (salvo una excepción de la que luego hablaremos) conserva siempre un halo positivo, una confianza en que los traumas heredados pueden ser superados y reconducidos hacia la construcción de nuevos patrones sociales y psicológicos.

Aunque en activo desde 1998, Im Sang-soo no ha empezado a ser tenido en cuenta por la crítica y el público occidental hasta su tercera película: el éxito que obtuvo en Corea del Sur **La mujer del abogado** fue su carta de presentación en festivales internacionales y la primera llamada de atención hacia su cine. Una cinta que se atrevía a romper con dos tabúes que, curiosamente, siempre parecen ir de la mano: la explicitud sexual y el revisionismo del pasado reciente de un país marcado por una inacabable serie de dictaduras militares. Im fue aún más lejos en su siguiente trabajo, **The President's Last Bang** (*Geuddae geusaramdeul*, 2005), película que se atrevió a mostrar directamente y con cierto sentido del humor al dictador Park Chung-hee, una figura que —como la de todo buen tirano que se precie— es todavía reverenciada u odiada según qué sectores de la sociedad surcoreana. Su último film hasta la fecha, **The Old Garden** (*Orae doin jung wong*, 2006), da nuevos pasos en esa mirada retroactiva que propone su cine: los recuerdos de un activista liberado tras pasar diecisiete años en prisión sirven para ilustrar acontecimientos tan traumáticos como la masacre de Kwangju, una especie de versión coreana de Tiananmen donde las fuerzas policiales cargaron contra estudiantes y activistas políticos dejando tras de sí un reguero de cadáveres. Esa mezcla de constante interrogación y también (por qué no) de didacticismo que caracteriza esta “trilogía” de Im es la que lo ha convertido en un nombre que cada vez tiene mayor peso en el panorama internacional, hasta el punto de que la propia *Cahiers du Cinéma* lo considerara hace unos meses como “la más reciente revelación del cine coreano” (1).

Antes de convertirse en ese exhumador del pasado de su país, sin embargo, Im había rodado dos crónicas inmediatas y contemporáneas que carecen todavía de la profesionalidad y acabado formal de sus trabajos más conocidos. **Girls' Night Out** (*Chunyudleui jeonyuksikshah*, 1998) adopta la forma de cinta coral sobre la vida sexual de un grupo de jóvenes amigas. Una estructura episódica y poco amiga de rigideces narrativas que confirma una suerte de “sexo en Seúl” donde los elementos humorísticos conviven con otros más inquietantes, sobre todo en lo que se refiere al retrato de un macho coreano siempre oscilante entre la impotencia o la agresivi-

dad. El film, de todas maneras, elude el tremendismo y prefiere la ligereza a la hora de tratar un material que, ya por primera vez en la carrera del director, genera cierto revuelo. Los diálogos en que las protagonistas hablan de su intimidad sexual fueron un jarro de agua fría para el tradicional pudor y, al mismo tiempo, extrema violencia con que el cine coreano trata estos asuntos. Quizá la gran transgresión del film no fuera tanto esa franqueza y desinhibición, sino su manera espontánea de tratar lo sexual como algo cotidiano, como experiencia integradora y gratificante antes que como trauma: en una cinematografía donde es tan frecuente la violación y la crueldad contra el cuerpo femenino como expresión de la frustración masculina (véase, si no, el cine de Kim Ki-duk), la simple idea de que el coito pueda ser una saludable actividad pactada y disfrutada entre iguales se convierte en un gesto casi revolucionario. En cualquier caso, **Girls' Night Out** plantea en su escena final que la consecución del orgasmo por parte de una de las protagonistas sea también metonimia de toda una sociedad que, por fin, comienza a disfrutar de los pequeños placeres de la vida. Ya desde su ópera prima, introduce Im el sexo como factor catártico que hace crecer a sus protagonistas, liberándolos de sus miedos y bloqueos. De ahí que, al igual que sucederá al final de **La mujer del abogado**, ese último coito-epifanía sea filmado en todo su esplendor, en tiempo real, despojado de toda retórica que no sea la respetuosa y admirada contemplación del rostro gimiente y el cuerpo convulso de unas mujeres que comienzan así su camino de auto-superación.

Tears (*Nummul*, 2000), la segunda película del director, deja patente lo que en **Girls' Night Out** no era más que intuición: la herencia que ha dejado una sociedad enferma durante demasiado tiempo es un doloroso lastre del que hay que librarse para conseguir una vida plena o, al menos, un atisbo de ella. Rodada con mínimo presupuesto y cámara digital, el proyecto surgió, según declaraciones del propio director, de su convivencia con un grupo de jóvenes inadaptados. De esa experiencia, de las historias personales de los muchachos y de las conversaciones con ellos, surgieron, al parecer, las situaciones y diálogos de gran parte del film. Probablemente sea ese punto de partida lo que confiere al film su estética a pie de calle, su imagen tosca y urgente, su verosimilitud a la hora de introducirse entre los personajes con el pulso tambaleante y sincero de una cámara en mano que registra sin prejuzgar. Como toda buena película juvenil, se contamina de la narración errática y dispersa que caracteriza la vivencia eternamente sincrónica de sus protagonistas, especialmente en un episodio digresivo que recrea una excursión a la playa con la cálida intimidad de un vídeo doméstico. Pero **Tears** termina siendo un rela-



to mucho más canónico de lo que pudiera parecer a primera vista. Así, la historia de amor de sus dos jóvenes protagonistas se verá de nuevo ensombrecida por el bloqueo de la chica, incapaz de mantener relaciones sexuales tras haber sido violada por su padre y por culpa de la enfermiza relación que mantiene con un hombre mayor que ella, verdadero trasunto de la tiránica y represora figura paterna. No es extraño entonces que el clímax del film, por grotesco que pueda parecer, sea totalmente consecuente con el posterior cine de Im: como si se tratara de un auténtico rescate de la princesa secuestrada por el ogro malvado, el joven protagonista, cual San Jorge, derrota al dragón en que se ha convertido ese amante adulto, grosero y violento para llevarse a la muchacha en su motocicleta hacia un futuro tan tibio y acogedor como incierto. En ese plano final de los amantes recorriendo las calles de Seúl en moto resuena, cómo no, la misma mirada a la fugacidad de la experiencia juvenil que podemos encontrar en las grandes obras de Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang o Jia Zhangke, una mirada fascinada e interrogante a un tiempo. Y la idea de que esa juventud deba derrotar a un monstruo para afirmarse anticipa ya el posterior discurso de Im, discurso que articularía y verbalizaría en sus siguientes trabajos. Como él mismo explicó más tarde: *“La monstruosidad era hasta ahora un secreto que los hombres coreanos querían guardarse para ellos mismos. Queremos desvelar ese secreto para dejar de sufrir y para poder cazar a esa parte de monstruosidad que todos hemos heredado. Es la historia la que ha convertido al hombre coreano en un monstruo”* (2).

Monstruos y cadáveres son, como dijimos al principio, la clave para entender **La mujer del abogado**, una cinta ya de factura “profesional” que tuvo un notable éxito en las taquillas coreanas y un buen recorrido por festivales internacionales. No fue ajeno a este éxito la explotación de cierto morbo que despertaba el film, empezando por su propia campaña publicitaria: una foto de la protagonista, la atractiva Moon So-ri, desnuda como reclamo de una cinta que también trata el sexo con mayor explicitud de lo habitual. Y, efectivamente, el film es pródigo en escenas de cama, pero sin intenciones truculentas, efectistas ni mercantilistas: el sexo es, una vez más, el terreno de juego cotidiano donde quedan al descubierto todas las lacras de sus vulnerables protagonistas. Un abogado con notable éxito profesional y su frustrada esposa son el eje de un relato más ambicioso donde el encuadre íntimo que caracterizaba a **Girls’ Night Out** o **Tears** se convierte en amplia panorámica sobre un problema generacional: el pasado histórico está (omni)presente en la narración no sólo a través de esos restos anónimos hallados en las fosas comunes, sino mediante el retrato poco complaciente de los progenitores del protagonista, seres cincelados por la culpa, el egoísmo y la irresponsabilidad. Ante semejante panorama, la protagonista no tiene más remedio que iniciar un extraño *affaire* con un vecino adolescente algo disfuncional, pero que, al fin y al cabo, parece haberse librado de los males de sus mayores a través de su voluntario autismo. En una especie de chiste privado, Im coloca a estos dos personajes en un cine donde se proyecta, precisamente, **Tears**: viendo una de las más violentas esce-

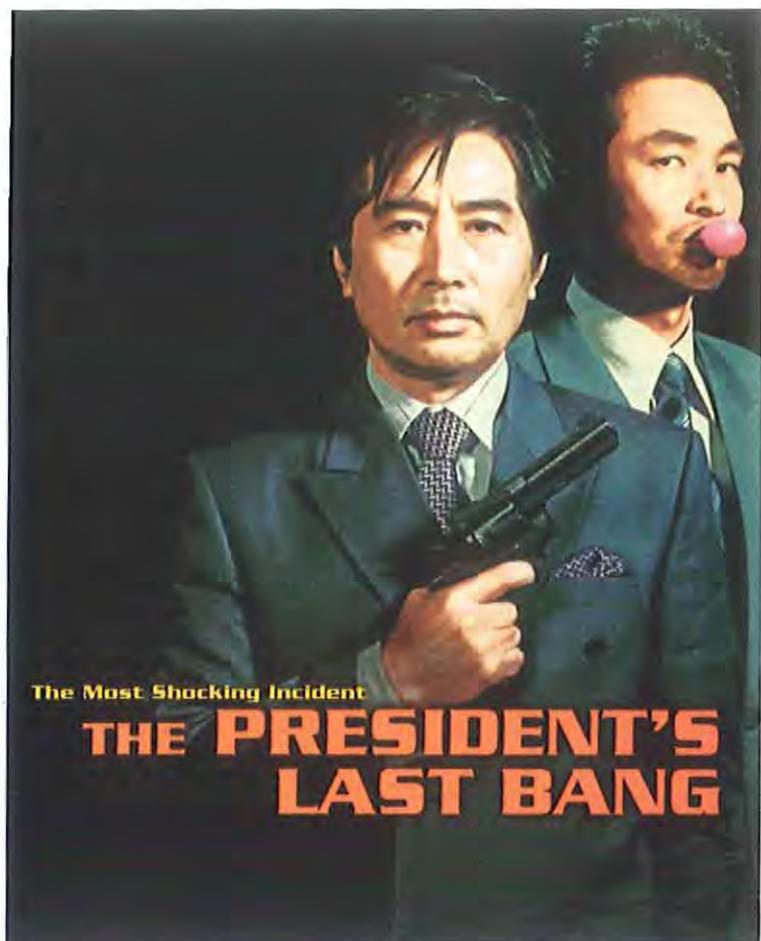
nas del film, el joven personaje de **La mujer del abogado** comienza a reírse ante la mirada atónita de la mujer. De alguna manera, parece decirnos Im, el adolescente es entusiasta cómplice de esa urgente necesidad de golpear con rabia, algo que una bienpensante ama de casa como la protagonista aún no ha sido capaz de plantearse. Por ello, el coito final con el joven será, otra vez, el punto de revelación. Aunque marcada por la trágica muerte de su hijo debido a la inconsciencia de su marido, la mujer no tiene más remedio que abrirse paso por sí sola entre todos los cadáveres (des)enterrados. El film, por otra parte, ya demuestra una singular pericia en tratar lo sombrío de su propuesta dentro de los parámetros de una ágil comedia de costumbres que, de repente, puede llevarnos por caminos insospechados: el inesperado paso de la comicidad a la tragedia en unos pocos segundos o el estallido directamente melodramático que termina siendo encauzado hacia la manera irónica, lúcida y serena de encarar el futuro con que se cierra la película, gracias a una brillante escena final donde marido y mujer parecen encontrar las respectivas sendas de las que se habían desviado.

Ese delicado balance entre seriedad e insidioso sentido del humor es el que articula de forma contundente **The President's Last Bang**, indudablemente el mejor film de Im hasta el momento y una de las grandes películas coreanas de los últimos años. Si **La mujer del abogado** es una cinta donde lo político resuena como molesto y distorsionador ruido de fondo tras la vida doméstica de unos pocos indivi-

duos, **The President's Last Bang** afronta sin reparos la política bajo la forma de un sombrío y preciso *thriller*: el dictador Park Chung-hee se convierte en actor alrededor del cual se despliega una trama conspirativa que adquiere los rasgos de farsa grotesca. O mejor, de vodevil sangriento. Más allá de la mera pulsión iconoclasta a la hora de retratar a uno de los hombres fuertes de la reciente historia coreana, puede que tal acercamiento sea más legítimo de lo que pudiera parecer: el dictador Park, al fin y al cabo, tuvo su momento de surrealista gloria internacional cuando, durante una aparición pública, sobrevivió a un atentado en el que, en cambio, murió su esposa; en un gesto sin precedentes e imposible de imaginar por ningún guionista de Hollywood, Park continuó con su discurso mientras era retirado el cadáver de su mujer. Actitudes como esa son, sin duda, las que explican que Im afirme que ese tono de farsa de su película no fue elegido por él, sino que "*fueron los propios acontecimientos los que lo impulsieron*" (3). Park no tuvo tanta suerte el 26 de octubre de 1979, cuando Kim Jae-gyu, jefe del servicio secreto coreano (KCIA), lo acribilló a tiros con la intención, según él, de liberar al país de su tiranía. El film reconstruye esa noche de confusión, violencia y terror con una elegancia insólita y un hiriente sentido del humor negro: el simple hecho de contar con una estrella como Han Suk-kyu, famoso por sus papeles de héroe y galán, encarnando a un torvo miembro de esa siniestra conspiración es ya una declaración de principios. Ese carácter desmitificador de la figura del dictador —que nos es mostrado como un viejo lascivo amante de las canciones japonesas y las chicas



La mujer del abogado



jóvenes— y su tono nada reverencial hacia la reciente historia nacional quizá sean las causas de las ampollas que la cinta ha levantado en Corea del Sur. De hecho, una sentencia judicial ordenó la supresión de cuatro minutos de metraje de archivo que mostraban las protestas estudiantiles contra la dictadura de Park y su posterior funeral, quizá en un último y desesperado intento por desligar la recreación ficcional de su referente histórico (una posterior revisión de la sentencia ha permitido añadir este metraje al film).

En su concisión narrativa, su planificación coral y su rigurosa estructura, **The President's Last Bang** engarza con la mejor tradición del *thriller* político de los 70, pero en ningún momento hace gala de la confianza épica y esperanzada que aquellas películas izquierdistas ponían en el acto revolucionario. En la que es la película más negra y desencantada de toda la filmografía de Im (y, paradójicamente, la más divertida), la pretendida gesta que supone la eliminación del tirano se diluye en una paranoica representación que, por mucho que intente emular al *Julio César* shakespeariano, transforma la tragedia en una astracanada bien empapada en sangre. En esta cinta nocturna, insólita y bellísima, los secretos de Estado que se guardan tras los muros impenetrables de la residencia presidencial son escrutados por una cámara que los registra con la impertinencia de un *voyeur* y que se sabe incapaz de tomar partido por

esas marionetas que se mueven llevadas por su ambición o su torpeza, o quizá por ambas cosas a la vez. Im insiste en la monstruosidad de sus personajes —“*Los hombres del gobierno son todos ellos monstruos*” (4)—, pero es también capaz de reflejar toda su miseria e ínfulas de grandeza: el asesino Kim termina convertido en una especie de visionario alucinado que recuerda a los militares satirizados por Stanley Kubrick en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Doctor Strangelove*, 1963), mientras que sus secuaces ven cómo sus sueños de gloria quedan defenestrados ante la futilidad de su “hazaña”. De hecho, ni siquiera son conscientes de cómo ese fulgor de cambio y violencia es rápidamente asimilado por el ritmo insaciable de la historia. La perturbadora idea de que los destinos de un país dependan de vovodiles como este queda refrendada en un gesto final: una aséptica *voice over* nos narra los trágicos destinos de los participantes en la conspiración a través de una absoluta indiferencia (“*Este hombre fue condenado a muerte*”, va diciendo la voz femenina una y otra vez, como negándose a darles el honor de un nombre propio, una identidad). La duda de si Kim actuó por auténtico amor a su patria o por simple reivindicación impulsiva de su amor propio (como parece sugerir el film) queda para el espectador: ¿acaso no era Kim más que un “*don Quijote paranoico*”? nos pregunta esa voz que sobrevuela el discurso y encapsula el hecho histórico en una representación tan fantasmagórica como inútil.

El giro de Im hacia una reflexión política frontal culmina en su siguiente película, **The Old Garden**, un ajuste de cuentas con el pasado que, en este caso, elige los mecanismos más directos del melodrama. Nos hallamos ante una cinta que reproduce paso por paso los lugares comunes y estrategias retóricas características de ese subgénero que, a falta de una catalogación mejor, podríamos denominar “cine de transición”. Subgénero propio de sociedades que han experimentado un giro hacia la democracia tras un largo periodo de dictadura y de las que España, Argentina o Corea del Sur son perfectos ejemplos: en este tipo de narraciones, la evolución política del país se imbrica en una historia de amor juvenil que recorra un camino paralelo de júbilo, obstáculo y posterior sentimiento melancólico (o directamente desencanto). En la que es su película más convencional y menos arriesgada, Im respeta los límites y exigencias de este tipo de narraciones para analizar, una vez más, el impacto que el pasado reciente puede tener en la actual sociedad surcoreana. El cadáver exhumado es, en este caso, la matanza de Kwangju, llevada a cabo por orden del sucesor en el poder de Park Chung-hee, Chun Doo-hwan. Secuela cronológica, pues, de **The President's Last Bang**, **The Old Garden** se decanta por el sentimentalismo y la empatía franca con sus personajes en vez de la

ironía y el distanciamiento. El melodrama sirve como motor narrativo de un relato que —al igual que hacía el ya clásico film de Lee Chang-dong **Peppermint Candy** (*Bakha satang*, 2000)— avanza hacia atrás para cargar de sentido el presente. El viaje sentimental que un activista recién liberado de la cárcel realiza a los lugares de su amor juvenil y su antiguo activismo político adopta la paleta de colores propia de la melancolía y se amolda a todas las exigencias del género: amantes condenados a separarse, hijos no conocidos, reencuentros con amigos ya gastados por el tiempo... La reflexión política queda así ahogada por el sentimiento de pérdida de una vida alternativa que se “pudo haber tenido”, pero que el devenir histórico impidió tener: los *flash-backs* de esa vida deseada terminan teniendo tanta entidad como los realmente vividos. Sin embargo, si algo redime a **The Old Garden** es su negación a enfrascarse en una mórbida nostalgia o su renuncia a lanzar esos fúnebres discursos sobre la falta de valores de una sociedad actual que ha olvidado las gestas de los antiguos activistas democráticos (rasgos tan propios, por cierto, del cine “de transición” español). En su escena final, el protagonista conoce por fin a su hija, una adolescente de la generación del iPod que nada sabía de él (por extensión: nada sabía del reciente pasado de su país). Lejos de censurarla, Im la

presenta con el mismo respeto y admiración con que Hou Hsiao-hsien retrata a Shu Qi en **Millenium Mambo** (*Quianxi manbo*, 2001): el encuentro generacional, en lugar de convertirse en el tradicional ritual de mutuos reproches, se salda con una sutil ceremonia de mutua comprensión que, una vez más, deja a los personajes de Im ante un trayecto de futuro para reconciliarse con el mundo y con ellos mismos, conscientes por fin de que, como afirma uno de los personajes del film, “*la vida es larga, pero la historia es aún más larga*”. Trayecto que, imaginamos, desearía Im que se ampliara a toda la sociedad coreana.

NOTAS

1. “Im Sang-soo dans le texte”, declaraciones recogidas por Antoine Thirion, en *Cahiers du Cinéma*, nº 616, octubre 2006, pág. 66.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.



The Old Garden