

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Bong Joon-ho: Epica de lo minúsculo

Autor/es:
Costa, Jordi

Citar como:
Costa, J. (2007). Bong Joon-ho: Epica de lo minúsculo. Nosferatu. Revista de cine. (55):181-185.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41528>

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

Bong Joon-ho

Épica de lo minúsculo

Jordi Costa

Bong Joon-ho ha maika urte zituenean txakur bat aurkitu zuen hilda bere apartamentuko ate aurrean. Oroitzapen hori oinarritzat hartuta egin zuen bere lehenengo pelikula, *Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders* (2000), erabateko aldaketa prozesuan zegoen herrialde bati buruzko komedia beltza: behe-beheko klaseek kontsumitutako txakurretik Korea berria maskota kategoriarara goratutako animalia. *Memories of Murder* (2003) lanean, errealdoreak diktadura aldiari egiten dio errepaso, serieko hiltzaile bat atxilotzea vedetizat duen polizi ikerlan batetik abiatuta. Benetako gertaera zirkunstantziak moldatutako antiheroi baten zerbitzura jarria. *The Host* (2006) bere hirugarren film luzearekin, Bongek kendu egin dio *Pulgasari* (1985) filmari historian izan den monster movie korear famatuaren titulua. Bertako ministroa, ikuskizun zinema purua, ikaragarri gustatu zaio mundu osoko publikoari.



1

En una escena de *Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie* (*Salmi chueok*, 2003), los dos policías rurales que protagonizan la película detienen un interrogatorio para mirar por televisión, en compañía de su acusado, un episodio de la serie *Soo Sa Ban Jang*. Las piernas de los tres no pueden evitar moverse al ritmo que

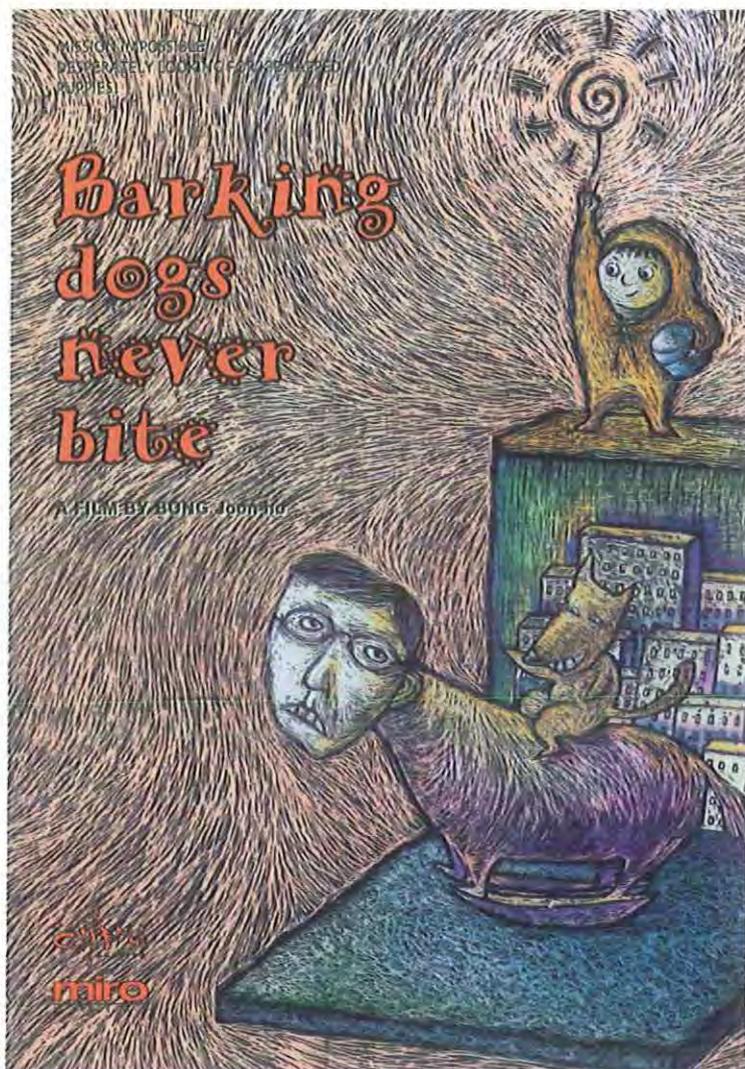
marca la pegadiza sintonía. Como casi todo en el cine de Bong Joon-ho, esa escena funciona (y muy bien) a muchos niveles, pero, a la vez, proporciona una inesperada vía de acceso a la peculiar poética de un cineasta que ha logrado atrapar la identidad coreana (del Sur) en los códigos universales del cine-espectáculo post-spielbergiano. El guiño pop satisface el apetito nostálgico del espectador local y sintetiza lo que podríamos llamar (con un grandísimo mar-

gen de imprecisión) el “factor **Cuéntame**” de una película ambientada en la Corea del Sur previa a la reforma democrática. Pero, al mismo tiempo, ese momento-paréntesis ofrece el encuadre preciso donde Bong Joon-ho aísla la esencia de su discurso cinematográfico: como en *Las Meninas*, aquí el toque de distinción es una cuestión de encuadre. En este caso, un encuadre que relaciona al insignificante hombre común con esas mitologías de ficción que siempre funcionan como ventana abierta a una (i)realidad inalcanzable. El choque entre la cotidianidad y los códigos de la ficción articula una carrera de apariencia heterogénea que, bajo su engañosa alternancia de géneros, elabora un coherente discurso alrededor de la imperfecta grandeza del hombre sin atributos.

2

Cuando Bong Joon-ho tenía once años de edad, descubrió un perro muerto frente a la puerta de su apartamento familiar. Ese cuerpo inmóvil sería la primera piedra sobre la que, años más tarde, comenzaría a edificar su discurso creativo. En **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** (*Flandersui gae*, 2000), su primer largometraje, los perros no son un *macguffin*, sino la pertinente metonimia de un país en proceso de transformación: del perro consumido como plato de propiedades afrodisíacas por las clases humildes de la vieja Corea al perro elevado a mascota (e indicador de estatus social) de la Corea emergente. **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** es una comedia negra, pero, en el mismo instante de escribir esta frase, el crítico cae en la cuenta de la inutilidad de adscribir etiquetas genéricas al cine de Bong Joon-ho, aunque el cine de Bong Joon-ho juegue explícitamente con las etiquetas genéricas en los títulos posteriores a esa ópera prima que, sí, es su película más inclasificable. Mucho se ha hablado de la combinatoria de tonos en el cine del coreano, pero Bong Joon-ho no es un remezclador de mitologías preexistentes a lo Quentin Tarantino. Bong Joon-ho es otra cosa: un creador más cercano, si acaso, al Spielberg adulto, maestro en técnicas de seducción/espectáculo pero con férrea vocación autoral. Bong Joon-ho sabe que nuestras vidas están intoxicadas de ficción, pero también es plenamente consciente de que nuestras vidas no pueden adscribirse a un género: no tenemos existencias plenamente dramáticas, o heroicas, o trágicas, o cómicas... Las vidas de sus personajes son, como las de todos nosotros, una complicada combinación de lo sublime y lo ridículo, de lo conmovedor y lo vergonzoso. Bong Joon-ho, en definitiva, no mezcla géneros, sino que intenta incorporar la vida (con su contradictoria carga tonal) a unas ficciones que ya no pueden seguir manteniendo su

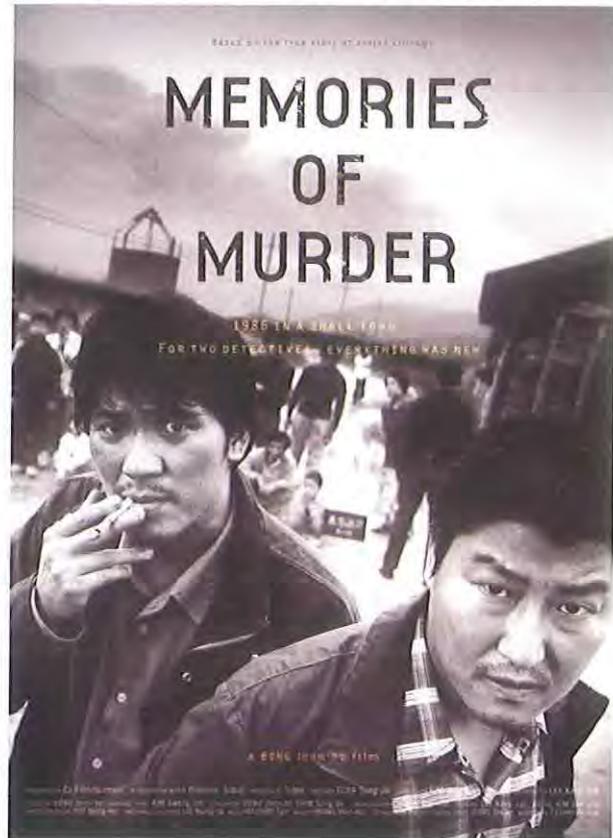
ortodoxia genérica, precisamente porque les han inyectado vida real dentro. Volvamos, pues, a esa frase que ha quedado tan atrás para customizarla con propiedad: **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** es una película donde la vida se acaba pareciendo a una comedia negra, entre otras cosas. Esas otras cosas podrían ser: un fresco social de una sociedad que crece entre la corrupción y la pervivencia de un pasado que se recicla en leyenda urbana, una comedia romántica sobre el desencuentro de dos soledades que no tendrán más remedio que perpetuar su respectivo aislamiento, un vodevil sórdido con perros muertos... El protagonista de **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** es un profesor desempleado que espera reunir el dinero suficiente para un soborno que le garantizará una plaza fija. Su esposa está embarazada y le esclaviza con sus antojos y la imposición de tareas domésticas. Los ladridos de un perro en el complejo de viviendas donde reside roen sus nervios hasta el punto de optar por poner un fin expeditivo al problema. Su particular descenso a los infiernos le pondrá en contacto con una posibilidad de condena y otra de redención. La condena está en la realidad subyacente que el personaje descubre en los subte-



rráneos del edificio: un mundo habitado por un conserje que come perros y un sintecho que... también. La redención está en la mirada de la joven oficinista que, alarmada por la oleada de desapariciones de cánidos, ve (aunque no identifica) al anti-héroe en pleno acto canicida. Pero no habrá, finalmente, ni cielo ni infierno para los personajes de Bong Joon-ho: sólo limbo, ese paréntesis terreno que se escribe en la letra minúscula del tedio cotidiano y que, quizás, sea lo único que tengamos a nuestro alcance. Mientras dure. **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** contiene algunos pecados comunes a casi toda ópera prima posterior a la influencia global del *indie* norteamericano: una formulación visual un tanto exhibicionista, con cierto espíritu de catálogo de posibilidades, y un marcado gusto por el humor excéntrico intoxicado de cierta arbitrariedad. En la indefinición conceptual y estilística que se deriva de todo ello, unida a esa mirada que quiere ser cómplice con el espectador y distanciada con respecto a los personajes, hay que buscar el talón de Aquiles de este debut que anunciaba, con todo, a un cineasta de raza. Si bien un tanto disonantes en el conjunto de la carrera de Bong Joon-ho, destacan en la película dos momentos que se sitúan en una órbita anti-realista limítrofe con la libertad expresiva del *anime* (lenguaje que también podría estar entre el repertorio de influencias del más desafortunado Park Chan-wook): el uso de multitudes imaginarias jaleando a la (anti)heroína en la escena de la azotea y el posterior número de *slapstick* sórdido, con el *homeless* intentando ensartar al cachorro con el espetón.

3

En un país tan apegado al blanco y negro moral como el nuestro, una apuesta como la efectuada por Bong Joon-ho en **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** podría provocar auténticos cortocircuitos: su (anti)héroe es, en este caso, un policía de la dictadura, entre cuyos métodos cotidianos figuran la tortura y la falsificación de pruebas. El cineasta no lo convierte en un fascista, ni en un equivalente coreano de esos polis franquistas encarbonados que pueblan tanto nuestros *thrillers* como nuestras películas sobre la historia reciente. El detective Park Doo-man no es un fascista, sino el producto de un entorno socio-político fascista: un infeliz maleado por la historia, que, en su deformada visión del mundo, intenta, a su modo, hacer el bien. **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** no es un *thriller* sobre asesinos en serie: es la historia de un tipo al que, en el culo del mundo, le cae encima la narrativa del *thriller* sobre asesinos en serie e intenta lidiar con ella lo mejor que puede, con sus inevitables porcentajes de torpeza, confusión,



posibilismo y carencia de recursos. Basada en un caso real, filtrado a través de una obra de teatro de Kim Kwang-rim, **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** narra los viajes interiores (en direcciones opuestas) del degradado y pueblerino Park Doo-man y del civilizado, cultivado y prudente detective de Seúl Seo Tae-yoon, enviado desde la capital para ayudar en un caso de perfiles inéditos en la historia criminal coreana: Doo-man alcanza la redención en el mismo instante en que Tae-yoon acaba de cruzar esa línea de sombra que, quizás, le ha permitido comprender en algo a su embrutecido colega. La película revela a Bong Joon-ho como respetable representante de lo que podríamos llamar el “cineasta de laboratorio”: cachorro cinéfilo formado en escuela de cine e incapacitado para la narra-



Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie



ción inocente. Todo en **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** transpira control (del material y, muy especialmente, del tono) y concienzudo conocimiento de la tradición cinematográfica. Una de las escenas iniciales aporta la perfecta clave para entender la película: el largo plano secuencia en el escenario del crimen, en el que la presencia de unos niños y el paso de un tractor puntúan una coreografía del caos que logra enmascarar su trazado matemático impostando la ilusión de fluidez de la vida misma, siempre sujeta a la entropía. Hubo algunos críticos que invocaron desconcertantes referentes —como **Loca academia de policía** (*Police Academy*; Hugh Wilson, 1984) o la comedia española desarrollista— para situar las incursiones de la película en registros afines al humor: los elementos de comedia de **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** forman parte hasta tal punto del tejido vocacionalmente hiperrealista de la película que esas alusiones se antojan completamente fuera de lugar. En la película no hay construcción del gag, sino vida, con su indisoluble trenzado de dolor y ridículo, de oscuridad y alivio. A Bong Joon-ho se le escapan, quizás sin pretenderlo, ecos cinéfilos que parecen remitir ocasionalmente al formalismo del *giallo* —los asesinatos bajo la lluvia, la canción radiada, el guiño hitchcockiano/argentiano de la escena de la cantera...—, pero el motor de la película no es referencial: de hecho, su (anti)héroe experimenta el desamparo de la inoperancia referencial frente a una situación que le sobrepasa. Y Bong Joon-ho, que sabe orquestar con todo ello un gran espectáculo

para todo tipo de público, logra que entendamos la pequeñez de ese triste Park Doo-man en relación a esa historia que le ha hecho como es (innoble) y a esas historias (televisivas, cinematográficas) que le muestran lo que nunca será. La poderosa escena final (que cierra en círculo el relato) admite una lectura interesante: Park Doo-man quizás no había reparado en el asesinato porque era demasiado normal. Demasiado real. Como él. Como todos los que viven bajo un orden perverso que los ha modelado y les ha convertido en posibles (e invisibles) culpables.

4

La documentada cinefilia del dictador de Corea del Norte Kim Jong-il le hace seguir con atención la eclosión cinematográfica de sus vecinos del sur. Se cuenta que reclamó una copia de **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi gyeok JSA*, 2000), la película-revelación de Park Chan-Wook, para un visionado privado que podría haber inspirado un cinefórum de altísimo nivel sobre las ideas de reconciliación que manejaba la cinta. Sería interesante conocer las reacciones del dictador ante el tercer largometraje de otro destacado representante de la emergente cinematografía del Sur. **The Host** (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joon-ho, arrebató a **Pulgasari** (1985), de Shin Sang-ok, el título de *monster movie* coreana más famosa de la historia. **Pulgasari**, metáfora anti-capitalista modelada a imagen y semejanza de una película de Godzilla, fue uno de los siete largometra-

jes que Shin Sang-ok, director de Corea del Sur, realizó a instancias de Kim Jong-il después de que este le secuestrase a mediados de los 70 junto a su ex esposa, la actriz Choi Eun-hee, de la que acababa de divorciarse. Excéntrica nota en la historia del secreto cine de Corea del Norte, **Pulgasari** no fue el único ejemplo de *kaiju eiga* coreano –valga usar el inapropiado término japonés– previo al reciente trabajo de Bong Joon-ho: en 1967, **Taekoesu Yonggary**, de Kim Ki-duk –no confundir con el homónimo director de *La isla* (*Seom*, 2000)–, inauguró el género, sin lograr que se consolidase como poderosa mitología popular del rango de sus superiores (en forma y energía) homólogos japoneses. En **The Host** Bong Joon-ho no engaña al público, ni intenta redimir/intelectualizar su referente: está haciendo puro cine espectáculo (aunque ni inocente, ni ingenuo), una película de monstruos que cumple (y de manera apoteósica) con todas las epidérmicas exigencias del género, pero, por supuesto, hay algo más. Sus personajes –de nuevo, una galería de perdedores, un mosaico de la insignificancia social– aparecen por primera vez engullidos completamente por los códigos de la ficción, instalados en lo improbable, pero con su anti-épica cotidianidad incorporada. Bong Joon-ho rompe constantemente con las

inercias narrativas que el género ha fosilizado en nuestro subconsciente: tras un climático prólogo, la criatura hace rotundo acto de presencia en el primer tramo de la película, revelando todo su hipnótico esplendor en una jugada narrativa que pone en riesgo la capacidad del cineasta para seguir asombrando al espectador el resto del metraje. También hay rupturas marcadas por esa mirada hiperrealista del cineasta, que, en una escena, por poner un único ejemplo, interrumpe la acción para que los mafiosos que han ayudado a los protagonistas les sumen la cuenta de los servicios prestados. En otra liga ideológica que **Pulgasari**, **The Host** también admite lectura política: el monstruo es aquí el Poder (en abstracto), que convierte a la familia protagonista en una insignificancia que, a pesar de su desventaja existencial, será capaz de reconstruirse como entidad heroica para sobrevivir. El cineasta, que confiesa haber inspirado las escenas de la incursión del monstruo en lugares públicos en la imaginería de los sanfermines, usa un recurso que convierte la forma en mensaje: una ralentización que otorga a las acciones el empaque épico de la portada de una revista *pulp*. O de una pintura renacentista. Porque la mirada de Bong Joon-ho se detiene en lo minúsculo para descubrir lo perdurable.



The Host