

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La ciudad es para mí: Las crónicas urbanas de Ryoo Seung-wan

Autor/es:

Sala, Angel

Citar como:

Sala, A. (2007). La ciudad es para mí: Las crónicas urbanas de Ryoo Seung-wan. Nosferatu. Revista de cine. (55):192-200.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41530>

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:



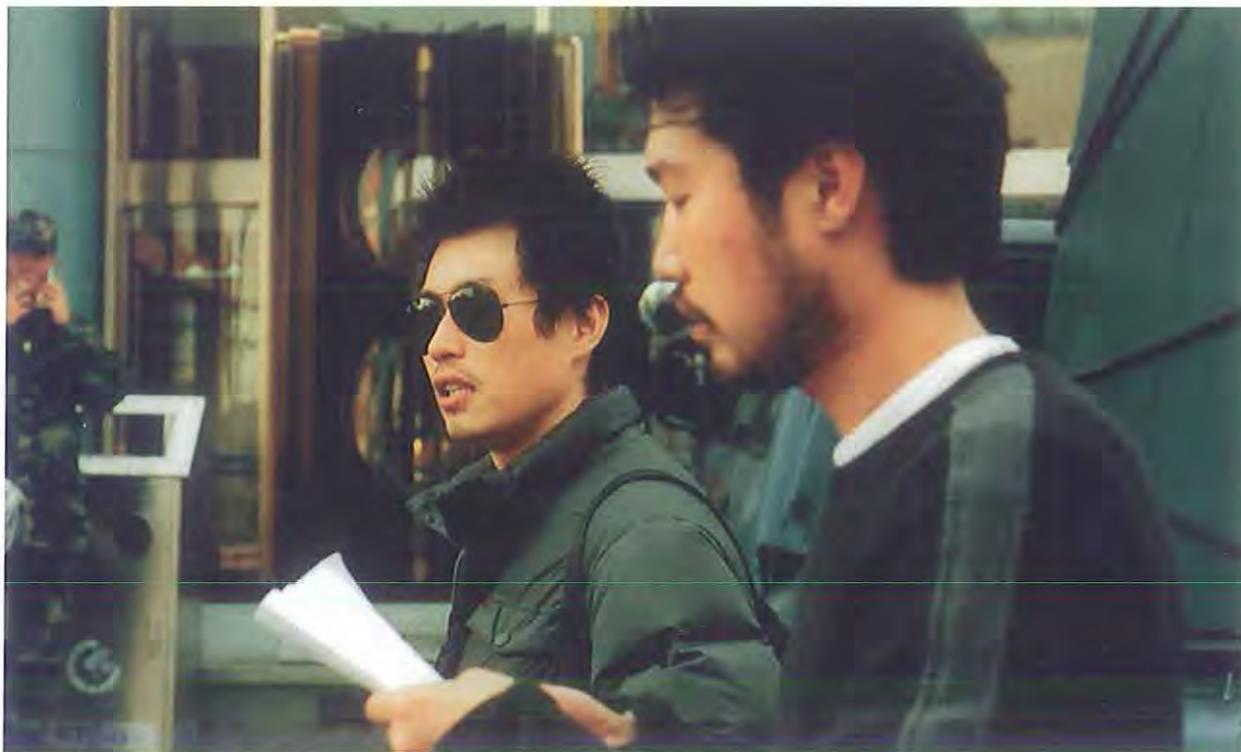
**donostiakultura.com**

# La ciudad es para mí

## Las crónicas urbanas de Ryoo Seung-wan

Ángel Sala

*Koreako superproduzioak herrialdearen barruan eta kanpoan sendotzen joan diren bitartean, eta autore batzuek nazioarteko kritika eta mundu osoko art house zaleak erakarri dituzten bitartean, zinemagile batzuk, horien artean Ryoo Seung-wan, inoren lurraldean geratu dira, nabarmentzea zaila izan ohi den eremuan. Dena den, *Die Bad* (2000) zuzendu zuenetik, thriller generoaren bideak zeharkatzen dituen erretratu ilun eta errikigabetik, orain arte, Ryook agerian utzi du hiri modernoaren erretratatzeko duen gaitasuna, bere obra guztia zehazten duen erreferentziazko gai nagusia. Bere filmografiazko –*No Blood No Tears* (2002), *Arahan* (2004), *Crying Fist* (2005) eta *The City of Violence* (2006)– gaur egungo gizarte horren panoramika eskaintzen digu, askotan, biztanleak berak suntsitzen dituen hiri giro horretan bizi den gizartearena.*



**E**l *big bang* experimentado por el cine coreano tanto en su propio mercado como en el internacional parece estar deteniendo su meteórica expansión. El origen de este fenómeno se puede situar en la fecha de estreno de *The Gingko Bed* (*Eunhaengnamoo chimdae*; Kang Je-gyu, 1996), un film fantástico de enorme éxito local que también llamó la atención en el exterior (1), aunque fue el fenómeno producido por *Shiri* (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999) el que llevó a la cinematografía coreana al despegue definitivo. *Shiri* definió de manera canónica el llamado *blockbuster* a la coreana, un producto identificable por su impecable acabado, su narrativa inteligible para el

público occidental pero con sus inevitables toques de exotismo, el excelente nivel de sus actores y la utilización de referencias visuales y temáticas del cine de Hollywood o europeo de éxito adaptadas a obsesiones propias de la realidad coreana como el fenómeno de la división del país. Al mismo tiempo que este tipo de superproducciones exportables se consolidaban, una serie de autores imponían textos cinematográficos más personales, que seducían a la crítica internacional y a los públicos adictos al *art house* en medio mundo. En este sentido es Kim Ki-duk con *La isla* (*Seom*, 2000) (2) quien instala el ejemplo a seguir, aunque esta tendencia autoral se ha mezclado de manera peculiar con la primera vía hipercomer-

cial, provocando híbridos como los filmes de Park Chan-wook, Bong Joon-ho o Kim Jee-woon, sobre los cuales el éxito crítico y comercial ha circulado de forma paralela (3).

Estas vías de expansión del cine coreano implicaron una inflación de producción, en muchos casos basada en reproducir modelos de éxito locales, asiáticos –sobre todo basados en el peculiar terror japonés o los filmes de artes marciales de Hong Kong (4)– e internacionales, con resultados irregulares alterados en Occidente por la concentración excesiva de productos orientales con destino directo al consumo doméstico. De esta forma, ciertos directores de interés, pero ceñidos a unas reglas de expresión genéricas muy marcadas, han quedado clasificados dentro de cajones de sastre sin sello de identidad y marcados como responsables de meros *exploitation movies* sin más interés que el completismo. Dentro de esta zona de afectados podemos situar a Choi Dong-hun –**The Big Swindle** (*Beomjweui jaeguseong*, 2004)–, Kim Dae-seung –**Blood Rain** (*Hyeol-ui nu*, 2005)–, Kwak Kyung-taek –**Friend** (*Chingoo*, 2001)– o Park Ki-hyung –**Secret Tears** (*Bimil*, 2000)–, entre otros muchos (5). Pero sin duda, el director que ha sufrido este cierto menosprecio sobre su carrera ha sido Ryoo Seung-wan, un cronista urbano multidisciplinar, que se dio a conocer con un film situado en la frontera del *art house* como fue **Die Bad** (*Jukgeona hokeun nabbeugeona*, 2000) y que, desde entonces, ha recreado una compleja trama de geografías y personajes en una filmografía coherente, a la vez original y referencial, que recoge desde influencias del *thriller* urbano norteamericano de los 70 hasta estilemas más cercanos a creadores como Walter Hill, Ridley Scott y, evidentemente, Quentin Tarantino, aunque la referencia a este último se basa principalmente en el fácil recurso de cierta crítica (tanto clásica como fanzinería) en relacionar cualquier película de tendencia *hard boiled*, con violencia extrema y humor autoparódico con la obra del director de **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994), tendencia que debemos evitar de manera progresiva y que matizaré a continuación en el caso particular de Ryoo Seung-wan.

#### “Die Bad”: Cuatro historias para definir un estilo

La estructura en segmentos de **Die Bad** no es caprichosa. En primer lugar, Ryoo Seung-wan establece conexiones entre ellos que conforman al final del metraje la sensación de un film compacto. Por otro lado, la fragmentación narrativa es una constante en el cine de este director, como demuestra la estructura de filmes como **No Blood No Tears** (*Pido nummuldo eobshi*, 2002), **Arahan** (*Arahan jangpung daejakjeon*, 2004) y, sobre todo, **Crying Fist** (*Ju-*

*meogi unda*, 2005). En todas ellas, varios personajes exponen su situación en paralelo hasta confluir en un clímax final donde no sólo se resolverán conflictos interpersonales sino también íntimos. De este modo, las películas de Ryoo Seung-wan obedecen a una aparente segmentación de la trama gradualmente más coral, como demuestra su última obra, **The City of Violence** (*Jjakpae*, 2006).

**Die Bad** es un film construido entre las fronteras del amateurismo y el *art house*, un producto con un evidente tono de trabajo fin de curso, pero dotado de una personalidad arrolladora, que encierra un debate metalingüístico sobre el momento de la propia cinematografía surcoreana. **Die Bad** circula por los territorios del *thriller* de acción, la trama negra, el relato generacional, el melodrama e incluso el horror con absoluta naturalidad demostrando la vocación interdisciplinar (o, mejor aún, intergenérica) de los nuevos creadores coreanos. Construido mediante cuatro segmentos interrelacionados (*Rumble*, *Nightmare*, *Modern Man* y *Die Bad*) que presentan estilos visuales diferentes (6), el film presenta un modelo de violencia que se aleja ya desde el principio de la exhibición manierista y festiva de ciertos directores occidentales como Quentin Tarantino, tendencia subrayada por la ausencia de armas de fuego en el film y mediante la utilización de una fisicidad en las luchas excesivamente visceral y primitiva, alejada de patrones de sublimación estética. Pero ante todo **Die Bad** es un retrato interno, oscuro y despiadado de la ciudad moderna, el gran tema de la obra de Ryoo Seung-wan. Para este autor, las metrópolis del nuevo siglo son hormigueros en los que habitan ciudadanos perdidos, asfixiados por el cemento, que cumplen la misión de participar en la propia descomposición del sistema urbano, manejado desde antros poco glamurosos por gánsteres de poca monta, personajes corruptos y antihéroes sin futuro. No hay sublimación del bajo mundo ni del oficio de gánster en la obra de Ryoo Seung-wan, sino todo lo contrario. Su cine, a pesar de estar impregnado en ocasiones por un humor de trazo gordo e incluso por ciertos componentes evasivos (el mejor ejemplo al respecto es **Arahan**, un film de artes marciales y fantasía, pero con un substrato algo cínico), resulta a la postre seco y directo, muy en la línea de algunos filmes canónicos de Walter Hill como **El luchador** (*Hard Times*, 1975), **Driver** (*The Driver*, 1978) e incluso **The Warriors** (**Los amos de la noche**) (*The Warriors*, 1979) y, en general, de la nada contemplativa ni apologética visión del hampa dada por el cine policiaco norteamericano de los años setenta.

**Die Bad** demuestra también la importancia de los personajes en la obra de Ryoo Seung-wan, su perfecta sincronización con las atmósferas y las siempre brillantes localizaciones de sus filmes. A pesar

del carácter aparentemente coral de su obra, toda la narrativa de la misma circula mediante pulsaciones personales y, por ende, emocionales. De esta forma el camino trazado por **Die Bad** está compuesto por personajes que se trasladan de forma coherente de segmento en segmento, como posteriormente en **Crying Fist**, la historia alcanzará forma y sentido con la propia evolución y encuentro de los dos personajes protagonistas. El mejor anticipo de esta estructura constructiva es el segmento *Modern Man* de **Die Bad**, una pelea entre dos personajes que crecieron juntos y que ahora están en diferentes lados de la ley: Seung-wan es ahora policía y el presidente Kim un capo mafioso. La lucha se interrumpe con declaraciones a la cámara de ambos, explicando su posición en la sociedad, en un ejercicio de exorcismo caracterológico que en las siguientes obras del director se realizará de manera más sugerente, pero teniendo en cuenta los mismos resortes funcionales e incluso sublimándolos, como es el caso de **Crying Fist**.

Otro de los apuntes importantes que podemos subrayar del visionado de **Die Bad** es la ausencia del elemento femenino, lo que no nos hace pensar inmediatamente en que el cine de Ryoo Seung-wan sea exclusivamente masculino (y menos con reminiscencias gays, como se ha intuido de alguno de sus filmes y, en especial, de **Die Bad**), no sólo porque su siguiente film, **No Blood No Tears**, esté protagonizado por dos mujeres (aunque tampoco pueda ser considerado feminista), sino porque la fuerza emocional de su obra lo aparta de la de cineastas más claramente "viriles". Sí se puede hablar de un tono aséptico en su obra en torno al sexo o a las relaciones sentimentales (no hay casi encuentros sexuales en sus filmes ni grandes historias románticas), ya que a Ryoo Seung-wan le interesan vínculos que él parece considerar más firmes como los lazos de

sangre, de amistad o de odio, los únicos que parecen perdurar en un entramado urbano indiferente, marcado por la asepsia de la configuración urbana de las grandes metrópolis coreanas, de la fealdad de sus rincones marginales y la absoluta vulgaridad de los componentes humanos que las pueblan. En **Die Bad** es imposible identificarse con alguno de los personajes o fascinarse con ellos, como tampoco detestarlos. Son peones de un entramado invisible, sombras que trazan sus propias tragedias, venganzas y dramas sin vocación de dejar huella, lo que hace que el cine de Ryoo Seung-wan sea tan difícil de recordar, pese a su brillantez conceptual y formal, una vocación de temporalidad que lejos de ser un obstáculo se convierte en puntal fundamental de su obra, en base fundamental de su tesis cinematográfica.

No es de extrañar que **Die Bad**, como otras películas posteriores de su filmografía, acabe con una catarsis de violencia radical, de la que la cámara del director testimonia de modo objetivo aunque sin olvidar el punto de vista de sus personajes, con una reducción hacia un lirismo necesario (aunque algo criticado en sus filmes) para poder soportar el exceso de nihilismo ilustrado que ya demuestra en este su primer film y que será constante e incluso aumentado en sus posteriores trabajos. Y no es de extrañar que **Die Bad** acabe con el segmento que precisamente da título al conjunto, en blanco y negro y con una conclusión en base a un grito de horror ensangrentado y un "fuck", expresiones de una visión degradada de una sociedad que se descompone en fragmentos no detectables, pero a la postre letales y decididamente percibidos en claroscuro.

#### "No Blood No Tears": Jugando con la mafia

Todos los elementos descriptivos en torno al submundo urbano vistos en **Die Bad**, se reproducen de manera algo corregida pero no aumentada en **No Blood No Tears**, segundo largometraje de Ryoo Seung-wan y su carta de presentación ante el gran público y el mercado internacional. El mosaico de personajes del film es variopinto, formado principalmente por gánsteres de poca monta horteras, con pésimo gusto en su vestimenta y modales, patéticos en sus vidas cotidianas, siempre dependientes de superiores más indeseables en una cadena que se pierde en los corredores perdidos de la gran ciudad. La novedad del film radica en que las protagonistas son dos mujeres: Kyeong, una taxista endeudada con mafiosos de segunda, y una joven prostituta, Su-ji, maltratada continuamente por su proxeneta/amante. Pero este protagonismo femenino es meramente episódico y en ningún momento **No Blood No Tears** es un film feminista o una película sobre poderosas *bad girls* vengativas al mejor estilo oriental, lo que hacen



No Blood No Tears

algo pueriles las comparaciones del film con **Thelma y Louise** (*Thelma & Louise*; Ridley Scott, 1991), donde hay una mecánica pero decidida apuesta temática neofeminista, sobre todo a causa del (oscarizado) guión de Callie Khouri o la presencia en el reparto de las comprometidas Susan Sarandon o Geena Davis. Las dos protagonistas de **No Blood No Tears** no pretenden en ningún momento reivindicar una postura teórica sino que se mueven por motivos meramente prácticos, como son mejorar sus respectivos modos de vida (recuperando, en el caso de la taxista, a su hija) o realizar un acto de venganza en respuesta a las continuas vejaciones (el que parece el motivo de la prostituta, que sin embargo sigue teniendo una especial ternura para su psicótico compañero, como reflejan algunas secuencias del film donde lo defiende de un grupo de jóvenes que han acudido en ayuda de la prostituta o, al final del film, cuando mira con ternura el cuerpo sin vida del aprendiz de gánster).

Tampoco es correcto afirmar que **No Blood No Tears** descubre al “Tarantino coreano”. Esta película y toda la filmografía de Ryoo Seung-wan poco tienen que ver con la del director de **Kill Bill** (*Kill Bill*, 2003), a no ser por ciertos estilemas, algunos momentos de representación de la violencia y una cierta recreación/fascinación por el submundo criminal. Pero mientras Tarantino define a sus personajes a través de la violencia, Ryoo Seung-wan da una importancia primordial al corte psicológico de sus tipos humanos, dejando la representación de dicha violencia en un segundo plano, aunque aparezca en pantalla de modo frecuente y brutal. Pero, además, Tarantino dota de un extraño glamour a sus gánsteres, con personalidades fascinantes –el Bill/David Carradine de **Kill Bill**–, aterradoras –el Mr. Blonde interpretado por Michael Madsen en **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*; Quentin Tarantino, 1992)–, estrambóticas –el Jules de Samuel L. Jackson en **Pulp Fiction**– e incluso eróticas –O-Ren Ishii/Lucy Liu en **Kill Bill**–, algo que nunca ocurre en los filmes del realizador de **Die Bad**, como bien refleja **No Blood No Tears**: sus hampones son cutres, vulgares, horteras y sin ningún contorno sexy, a no ser el sicario interpretado por Jung Doo-hong, el prestigioso coreógrafo coreano que ha pasado a ser un habitual en el cine de Ryoo Seung-wan, llegando a ser el protagonista de **The City of Violence**. Este matón sin nombre, que no habla una sola palabra, sería el máximo exponente de una cierta conexión entre **No Blood No Tears** y el cine de Tarantino. Puestos a trazar referencias y comparaciones, Ryoo Seung-wan estaría más cerca de la vena paródica y coral desarrollada por Guy Ritchie en sus simpáticos *thrillers* británicos como **Lock & Stock** (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998) o **Snatch: cerdos y diamantes** (*Snatch*, 2000), aunque a este

último también se le ha colgado el cartel de “Tarantino británico”, algo que ha impedido, sin duda, la comprensión de su último y polémico film, el muy destacable **Revolver** (2005), aún inédito en España.

Lo que sí refleja **No Blood No Tears** es el continuismo respecto de la ópera prima de su director. Aunque en esta segunda película Ryoo Seung-wan no utiliza la estructura segmentada de manera directa, esta existe de facto y estará presente ya en toda la obra de su realizador. Las historias de la taxista Kyeong y la prostituta Su-ji toman protagonismo a partir de un cierto momento del film, pero comparten estrellato en gran parte del metraje con las *set pieces* de los gánsteres de más o menos nivel que pueblan el film, en especial el capo Kim Geum-bok, conocido como KGB. Además el director continúa tejiendo esa tesis sobre la delincuencia juvenil coreana, que seguirá presente en sus siguientes filmes, y plasma claramente las relaciones entre el crimen organizado clásico y esos nuevos centros de poder al estilo “banda” con pretensiones de autonomía respecto a los clanes mafiosos históricos. Pero en **No Blood No Tears** cristalizan otros temas que estaban en embrión en **Die Bad**, como la relatividad de los conceptos ley/no ley, la legitimidad de la violencia como medio de supervivencia y la tendencia del director a solucionar los conflictos emocionales del film mediante un estallido final de violencia casi primigenia que volveremos a ver sobre todo en el sangriento clímax final de **The City of Violence**. Por otra parte, Ryoo Seung-wan sigue fiel a la casi inexistencia de armas de fuego en su film (sólo en un momento y con escasa trascendencia), una norma de la casa que intenta justificar el debate sobre la difícil permanencia de la tradición en el universo urbano contemporáneo. En **No Blood No Tears**, como en sus posteriores trabajos, los enfrentamientos se resuelven mediante artes marciales, boxeo o armas blancas de todo tipo, un recurso tanto estético como ritual que permite a Ryoo Seung-wan conformar un grito ensangrentado final que define el título de su primer largometraje, o sea, morir de mala manera.

De todas formas, **No Blood No Tears**, pese a su prestigio automático, no se encuentra entre lo mejor filmado por Ryoo Seung-wan. Sus parámetros formales resultan impecables, pero los complejos mecanismos del guión, con sus acciones paralelas, sus vuelcos en la acción y rupturas narrativas funcionan en determinados casos (ver la forma en que se cuenta, desde dos ópticas diferentes, la forma en que se conocen las dos mujeres protagonistas), pero en otros conforman un todo excesivamente confuso y algo alargado, con excesivas vueltas de tuerca y *twist* algo efectistas. Pero por otro lado, **No Blood No Tears** ha sido fundamental para cimentar la autoría de Ryoo Seung-wan en el moderno cine coreano,

al distinguirse con cierta facilidad de otros *thrillers* perfectamente válidos de la misma época, como **Public Enemy** (*Gonggongui jeog*; Kang Woo-suk, 2002), más directos de cara al público pero también más predecibles.

#### “Arahan”: ¿Intervalo superficial?

Tras dos filmes con cierta vocación de autor, que consiguieron situar a Ryoo Seung-wan en una órbita favorable entre la crítica y el mercado internacional, sorprende que su siguiente trabajo fuera **Arahan**, un aparentemente divertimento inocuo, deudor de las películas acrobáticas de artes marciales *made in Hong Kong* dentro de un estilo de producción que las grandes productoras coreanas pusieron en marcha al darse cuenta del potencial exterior de este tipo de filmes, gracias a un mercado que pedía filmes de artes marciales de gran formato, tras los fenómenos en Occidente de **Tigre y dragón** o el *boom* mundial de **Matrix** (*The Matrix*; Andy & Larry Wachowski, 1999), que popularizó definitivamente las piruetas concebidas por uno de los genios de la coreografía de artes marciales como es Yuen Woo Ping. Por ello, **Arahan** se vendió en los mercados internacionales como la nueva **Volcano High** (Kim Tae-gyun, 2001), un film que en el año 2002 había sido vendido con facilidad a todos los países y que mezclaba con efectividad humor, acción, fantasía y glamour juvenil.

Sin embargo, un análisis más detenido de **Arahan** demuestra que este, por otra parte, divertido film de Ryoo Seung-wan esconde más atractivos que su espectacular envoltorio pirotécnico. En primer lugar, se trata de una nueva odisea urbana, donde la

ciudad adquiere todo el protagonismo desde el inicio del film, donde la mirada del director analiza la metrópoli desde sus avenidas, callejones, tejados y rascacielos de un modo casi obsesivo. Por otra parte, **Arahan** es una astuta reflexión de cómo la tradición, el poder mítico y/o espiritual es incapaz de sobrevivir en nuestras sociedades modernas, permaneciendo oculto (como los maestros de la llave secreta o el mismo villano del film, Heuk-woon, interpretado de forma espectacular por el luchador Jung Doo-hong).

**Arahan** es también un film que traza una línea de continuidad con los anteriores trabajos de su director, presentando de nuevo esos gánsteres antiglamurosos que ya se vieron en **Die Bad** o, mejor aún, en **No Blood No Tears**. Frente a ellos tenemos esta vez a un anti-héroe torpe y poco atlético (excelente Ryu Seung-beom), al que un grupo de santones quiere convertir en el nuevo representante de las fuerzas del bien en la Tierra. Sin embargo, **Arahan** no seguirá el camino de parodias como **El mono borracho en el ojo del tigre** (*Juken / Drunken Master*; Yuen Woo-ping, 1978) o las americanas **El chico de oro** (*The Golden Child*; Michael Ritchie, 1986) y **El monje** (*Bulletproof Monk*; Paul Hunter, 2003). Los discursos *new age* apenas existen y el film camina de forma frenética hacia el espectáculo de pura acción, aliñado con espectaculares acrobacias y duelos de artes marciales y algún inserto de violencia ambigua, como la revancha del protagonista contra la banda de gánsteres en un restaurante.

Con todo ello no es de extrañar que el clímax final del film se desarrolle en una fábrica convertida en templo mediante pedazos de ruinas, toda una alego-



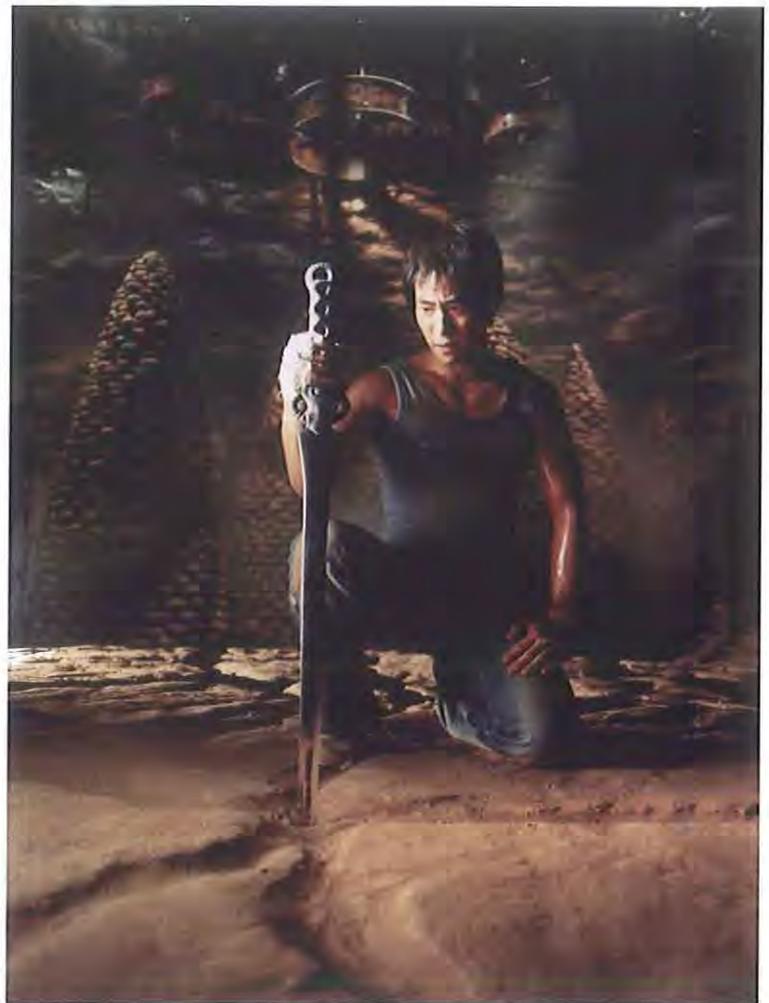
Arahan

ría de la presencia residual de la tradición en nuestro mundo industrializado y urbano, algo que lleva a concebir al villano del film con cierta amargura, un personaje inadaptado que debe de ser eliminado a favor de la mediocridad cotidiana del protagonista, un hombre de la calle cuyas presuntas hazañas sobrenaturales pasarán más desapercibidas, tal y como compone el plano final del film, donde una ciudad omnipresente con sus sonidos y ambientes se impone a la acción de unos héroes anónimos y sin carisma. **Arahan** no deja de ser así un film de superhéroes algo melancólico y desmitificador pero en sentido constructivo, nunca excesivamente paródico, permitiendo un pacto entre el pasado legendario y el presente despersonalizado. Y sobre todo **Arahan** no es un film superficial, ni un film meramente alimenticio en la carrera de Ryoo Seung-wan, sino coherente con su tesis y su estilo, un film que se permite establecer tesis donde otros sólo han conseguido aparatosos escenarios y divertimentos de usar y tirar.

#### “Crying Fist”: Juego de espejos anti-genérico

El comienzo de **Crying Fist**, con el personaje de Gang Tae-Shik (un magnífico Choi Min-sik) animando en medio de una avenida de una gran ciudad a los transeúntes a que descargen su ira con él en un combate de boxeo por algo de dinero, hacía pensar en una especie de versión coreana de **El club de la lucha** (*Fight Club*; David Fincher, 1999), pero pronto nos damos cuenta de que estamos en un error. Ryoo Seung-wan va utilizando referencias y modelos como trampas continuas para engañar al receptor de **Crying Fist**. Podríamos pensar en muchos momentos que estamos ante un film de boxeo anti-heroico al estilo **Rocky** (*Rocky*; John G. Avildsen, 1976), un drama carcelario, un melodrama de perdedores, un *film noir* a la coreana, un proceso de aprendizaje con entrenador moralmente modélico a lo **Karate Kid** (*The Karate Kid*; John G. Avildsen, 1984) o incluso un dramón de las proporciones de **Campeón** (*The Champ*; Franco Zefirelli, 1979) (7). Pero aunque referencias e ideas de todos esos filmes, y de otros, están presentes, **Crying Fist** no es nada de todo ello, sino que es un film anti-genérico, imposible de clasificar, tremendamente original y, posiblemente, el mejor de los rodados hasta la fecha por Ryoo Seung-wan.

**Crying Fist** trata sobre todo sobre la ciudad, de cómo esta destruye poco a poco a sus héroes y villanos, siendo por ello una película sobre el olvido, el fin de la gloria y el infierno del anonimato. Pero lo que hace a **Crying Fist** un film único es su magistral juego de espejos entre los dos personajes que, paralelamente, conforman la historia. Me refiero al



veterano campeón de boxeo Gang Tae-shik y el delincuente juvenil Yoo Sang-hwan, cuyas historias fluyen sin tocarse durante gran parte del film, coincidiendo exclusivamente en ese combate final casi mitológico, interminable, catarsis en sangre y golpes de dos personajes que son uno, que al final descubren el juego de espejos que el director ha intuido de forma sutil durante todo el film. Para Ryoo Seung-wan, la victoria en el combate final del joven Yoo Sang-hwan implica una nueva oportunidad para Gang Tae-shik, que a pesar del duro correctivo en el ring sonríe feliz abrazando a su hijo y afirmando que “no va a morir”. Gang Tae-shik renace en el joven campeón, que puede ser capaz (o no, nos queda la incógnita) de evitar los errores del veterano púgil, de vivir una vida renovada, de no dejarse engullir por los callejones del olvido que esconde la gran ciudad. Un juego de espejos que recuerda el trazado por Krzysztof Kieslowski entre el viejo juez y el joven abogado al final de la magistral **Tres colores: Rojo** (*Trois couleurs: Rouge*; 1994), una especie de transmutación entre personajes que permite trazar al director de **Die Bad** su primer final en cierta manera redentor.

Pero **Crying Fist** es, además, desde un punto de vista formal, el film más complejo de la carrera de

Ryoo Seung-wan, con una cámara siempre elegante, distendida, que domina el formato en cinemascope con sumo clasicismo, una planificación en paralelo que edita de manera siempre diáfana las historias de los dos protagonistas, dejando las suficientes pistas para seguir la relación dialéctica entre ambos personajes y dejar respirar al mismo tiempo a los personajes secundarios que inundan la historia. La moralidad propia de las películas anteriores del director, siempre algo confusa y demasiado dislocada, se hace diáfana en **Crying Fist** sin que nunca el film caiga en una realización plana o convencional. Ryoo Seung-wan sigue fiel a sus rupturas narrativas, con brillantes fuera de campo, elipsis y una magistral concepción emocional. Sorprende cómo el director elude el efectismo en las secuencias de boxeo, estando siempre rodadas en plano general, con contados planos detalle, olvidando los efectismos al uso del último cine de Hollywood al respecto. Y es que **Crying Fist** no es un melodrama de boxeo, no pertenece al territorio de la inmersión genérica. Responde a una energía que le infunden sus personajes, es un relato épico basado en el interior de sus protagonistas, donde el director incluye de manera sutil te-

mas como las relaciones de estos con sus familias, siempre disfuncionales, rotas, como los edificios que las cobijan, como la ciudad que permanece muda en su propia descomposición interna. En **Crying Fist** cuenta tanto lo que vemos como lo que intuimos, personajes que guardan silencio como el entrenador de Yoo, su abuela o el amigo silencioso de Gang que regenta el bar.

Rica en resoluciones visuales (veáse la escena del metro donde Gang cree ver paneles publicitarios que torno a él), alejada de un manierismo forzado y contraria a un dramatismo de opereta, **Crying Fist** es la mejor película de Ryoo Seung-wan, la más atípica, aunque como todas ellas perfectamente coherente con las obsesiones formales y temáticas de su autor.

#### Vuelta de lujo a los orígenes: "The City of Violence"

Tras dos filmes que mantienen las constantes de sus dos primeros filmes pero que, aparentemente, se apartan de las temáticas propias del cine negro de



The City of Violence



tradición *pulp* en las que se inscribían **Die Bad** o **No Blood No Tears**, Ryoo Seung-Wan parece volver a las líneas argumentales de estas dos obras suyas. En primer lugar colaborando en el film colectivo **If You Were Me 2** (*Daseot gae ui shiseon*, 2006) (8), donde forma cartel junto a Park Kyung-hee, Jung Ji-woo y Kim Dong-won, mediante el segmento **Hey, Man!**, historia minimalista en torno a un asalariado ebrio que organiza un conflicto con un grupo de jóvenes en un antro para trabajadores. El segmento entronca temática y visualmente con el universo desplegado en **Die Bad** y tiene únicamente importancia como anuncio de la vuelta de Ryoo Seung-wan a sus orígenes temáticos.

Pero el joven realizador, a pesar del éxito de **Crying Fist**, decidió después de este intervalo retomar los universos *hardboiled* de sus primeros filmes, pero con un empaque visual y conceptual más ambicioso. Todo ello ocurre tras el éxito e impacto internacional de **A Bittersweet Life** (*Dalkomhan insaeng*; Kim Jee-woon, 2005), un *neo-thriller* con un *look* único e impactante y una estructura narrativa compleja, que produce una lluvia de producciones de acción como **Running Wild** (*Ya-soo*; Kim Sung-soo, 2006), **Bloody Tie** (*Sasaeng gyeoldan*; Choi Ho, 2006) o **A Dirty Carnival** (*Biyeolhan geori*; Yu Ha, 2006). Entre ellos se sitúa **The City of Violence**, que pronto comienza a destacar y se cuelga en la Sección Oficial del Festival de Venecia, aunque fuera de competición.

**The City of Violence** es un film sobre la ciudad y el olvido de nuevo. Habla de la traición de la amistad, la destrucción de un pasado mitificado e irrecuperable como el representado por el universo de la adoles-

encia. Desde el comienzo veremos esos callejones de la gran ciudad, las nuevas generaciones de gánsteres, los hampones sin gusto ni moral, y se recompone el tema de la relatividad de estar a uno u otro lado de la ley. Ryoo Seung-wan demuestra en esta su última película un extraordinario uso del *flash-back*, pausado, sin invadir el fluir de los acontecimientos, junto a una narrativa en cascada que se precipita hacia un clímax final de violencia catártica mucho más alargado de lo que es habitual en su cine, curiosamente en la película más corta en duración de su carrera. **The City of Violence** es, además, el film más físico de todos los del director de **Arahan**, para lo que incorpora de nuevo al coreógrafo, actor y luchador Jung Doo-hong, ahora como protagonista (ha conseguido de él que sea cada vez mejor actor), siendo el conductor de algunas de las espectaculares secuencias de peleas, como la del callejón comercial —que parece un homenaje a **The Warriors** (**Los amos de la noche**)— o, sin duda, el clímax final —con reminiscencias del duelo del restaurante de **Kill Bill**—. Pero además el otro papel protagonista queda en manos del mismo director, perfecto complemento de Jung y, a la postre, superviviente de una historia donde todos los miembros de ese pasado traicionado deben morir, en una especie de final que parecen conjugar los de **Die Bad** y **Crying Fist**.

Otro elemento que llama la atención de **The City of Violence** es la complejidad formal del film, con continuos juegos visuales como la división de la pantalla, imágenes superpuestas o ralenties. Todo ello sin utilizar armas de fuego, pues aunque esta sea una característica habitual en la concepción de la violencia del director, en **The City of Violence**

es conceptualmente obligada esta ausencia de balas. El film, en último término, habla de la imposición de la mafia de la gran ciudad en las provincias, donde prevalecen la tradición, los pactos familiares y las mafias basadas no en el interés económico sino en la amistad. Tanto los gánsteres inversores de Seúl como el policía de la capital son elementos invasores, ajenos al dilema que, al final, solventarán Pil-ho (Lee Beom-su), el colega traidor, y Seok-hwan (encarnado por el mismo director, en su mejor trabajo en su vertiente de actor), el vengador en nombre de la familia. Pero a pesar de su carácter patético y criminal, Pil-ho tendrá un último gesto de honradez al eliminar al capo de Seúl, para afrontar el solo un duelo en el que puede borrar para siempre un pacto del pasado que le atenaza en el presente, un duelo que desde su comienzo tiene un claro sabor a *western*, algo que subraya la brillante banda sonora de Bang Jun-seok.

Film violento, descarnado, donde el humor o la diversión que producen sus imágenes son muy relativos a pesar de la exagerada violencia formal de su clímax final, **The City of Violence** es una puesta al día de los temas iniciales de la filmografía de Ryoo Seung-wan, una especie de reciclaje quien sabe si final con voluntad de archivo de su primera etapa, un film brillante, brutal y decididamente personal que contiene en sus poderosas imágenes, en su discurrir narrativo, la personalidad de todo un autor consolidado.

## NOTAS

1. **The Gingko Bed** sorprendió más por el exotismo de la propuesta (una historia de amor de tintes necrófilos) y sus valores de producción, aunque se consideró demasiado local como para ser exhibida en la mayoría de los mercados cinematográficos occidentales. Eso explica que su precuela, **The Legend of Gingko** (Choi Jin-sil, 2000), fuera un film mucho más convencional, según los patrones del típico film épico asiático.

2. En cierto modo Kim Ki-duk recoge el testigo de Jang Sun-woo, un *enfant terrible* de la cinematografía coreana de los años ochenta que estalló en Occidente gracias a **Mentiras** (Gojimal, 1999), un explícito film en torno a una relación sexual extrema. El fracaso de **Resurrection: Empieza el juego** (Sungnyangpali sonyeoui jaerim, 2002), su último y excelente largometraje, le ha silenciado por el momento. Del mismo modo, el éxito en los festivales internacionales de Kim Ki-duk parece haber abierto posibilidades a autores como Im Sang-soo, con filmes como **La mujer del abogado** (Baramnan gajok, 2003) o **The President's Last Bang** (Geuddae geusaramdeul, 2005), o Hong Sang-soo, autor de las destacables **Turning Gate** (Saenghwahui balgyeon, 2002) o **Woman Is the Future of Man** (Yeojaneun namjaui miraeda, 2004).

3. Filmes como **Oldboy** (Oldboy; Park Chan-wook, 2004), **The Host** (Gwoemul; Bong Joon-ho, 2006) o **A Bittersweet Life** (Dallkomhan insaeng; Kim Jee-woon, 2005) son ejem-

plos diáfanos de esa coincidencia entre criterio de festivales, gusto del público y aplauso de la crítica.

4. El cine de terror coreano se convierte en un género de gran proyección internacional, dada su impecable factura y su capacidad de conexión más amplia con el público occidental, superior a la de los productos japoneses a los que imita. Este *boom* se inicia, sobre todo, con los éxitos de Ahn Byung-ki, **Nightmare** (Gawi, 2000) y **Phone** (Pon, 2002), la saga colegial iniciada por **Whispering Corridors** (Yeogo goedam; Park Ki-hyung, 1998) y **Memento Mori** (Yeogo goedam 2; Kim Tae-yong y Min Kyu-dong, 2000) o la eficaz **The Soul Guardians** (Toemarak; Park Kwang-chun, 1998), que recoge la moda de los detectives de lo sobrenatural impuesta por el éxito de la serie de televisión norteamericana **Expediente X** (The X Files, 1993-2002). Por su parte, el género de artes marciales renacido en versión de lujo en Hong Kong tras el impacto internacional de **Tigre y dragón** (Wo hu cang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon; Ang Lee, 2001), influencia de manera decisiva en Corea del Sur, que produce filmes tan populares como **Bichunmoo** (Kim Young-jun, 2000), **Volcano High** (WaSanGo; Kim Tae-gyun, 2001) o, recientemente, **Shadowless Sword** (Muyeong geom; Kim Young-jun, 2005) o **The Restless** (Jungcheon; Cho Dong-oh, 2006).

5. Choi Dong-hun ha conseguido recientemente otro éxito local con **Tazza: The High Rollers** (Tajja, 2006); Kim Dae-seung había realizado **Bungee Jumping on Their Own** (Beonjijeompeureul hada, 2001), una comedia romántica con trasfondo fantástico, toda una especialidad del nuevo cine coreano, siendo su último film **Traces of Love** (Gaeulro, 2006); Kwak Kyung-taek, tras su éxito **Friend** (2001), siguió cultivando el *blockbuster* a la coreana con el film de boxeo **Champion** (2002), **Mutt Boy** (Ddong gae, 2003) o el film de política ficción **Typhoon** (Taepung, 2005), que no alcanzó el éxito esperado, aunque sí resultó de lo más polémico; Park Ki-hyung realizó tras **Secret Tears** uno de los mejores filmes coreanos de terror de los últimos años como fue **Acacia** (2003), cambiando de registro con **Gangster High** (Pongryeok-sseokeul, 2006). A esta línea deberíamos añadir el nombre de Lee Myung-se, que tras la excelente **Nowhere to Hide** (Injeong sajeong bol geot eobida, 1999) ha realizado una joya como **Duelist** (Hyeongsa, 2005), recibida con una gran división de opiniones tanto en su país como en el mercado internacional.

6. **Nightmare**, segundo segmento de **Die Bad**, contiene efectivas secuencias de horror, con la aparición del espectro del estudiante muerto en el primer episodio de la película muy al estilo de las producciones de terror del momento tanto japonesas como coreanas. El segmento **Die Bad**, que da título al film, está rodado en un poco glamuroso blanco y negro, que recuerda la utilización de la luz y las sombras en el Jim Jarmusch de **Extraños en el paraíso** (Stranger than Paradise, 1984) o **Bajo el peso de la ley** (Down by Law, 1986) y también **El odio** (La haine; Mathieu Kassovitz, 1995).

7. La película de Zeffirelli fue un efectista *remake* del clásico de King Vidor del mismo título, rodado en 1931 e interpretado por Wallace Beery y Jackie Cooper.

8. Este es el segundo de una serie de filmes colectivos promovidos por la Comisión de Derechos Humanos de Corea del Sur.