

[Tijeretazos.Caos]
PARK CHAN-WOOK,
DE DEMIURGOS Y VENGANZAS
Roberto Alcover Oti

0. Breves notas sobre el actual cine surcoreano

Resulta sumamente interesante revisar hoy, con el tiempo a nuestro favor, toda una serie de artículos, monográficos, dossiers, o incluso documentales televisivos sobre el emergente cine de Corea del Sur. Lo que hace unos años parecía ser una nueva mina para la crítica sedienta por descubrir nuevos valores, una cinematografía inédita a la cual vindicar urgentemente gracias a la labor de los festivales especializados, se ha tornado en un terreno farragoso, plagado de reticencias y de voces que exclaman “yo no he sido”. Pero tampoco vayamos ahora de eruditos y visionarios, ya que nosotros también nos lo creímos. Y lo hicimos porque estábamos ávidos de devorar nuevas obras, de disfrutar de otras miradas, de descubrir extrañas maneras de narrar; las de un país cuyo tesoro fílmico era tan inaccesible, que ni siquiera el bueno de Gustav Deutsch podría escarbar en busca de *found footage* para sus trabajos más experimentales.

El triunfo electoral de Kim Dae-Jung en 1997, que da inicio a una época de bonanza económica tras la grave crisis económica que había sufrido el país, la implicación de los *chaebol* –grupos empresariales con un amplio abanico de actividades- en la producción de los films, la creación en 1996 del Festival de Cine de Pusan, las políticas de la KOFIC (Korean Film Commission), el aumento de cuota de pantalla para las películas coreanas, o la aparición a posteriori de nuevas empresas de producción –conglomerados como CJ Entertainment, Myung Films, etc....-, son una serie de acontecimientos que propician el relanzamiento del cine surcoreano, primero a un nivel de consumo interno, y que luego induce a su exportación a otros mercados. El éxito en taquilla de *The Contact* (Chaang Yoon-hyun, 1997) fue el inicio de una relación altamente satisfactoria entre el propio público y las películas manufacturadas en su interior, que luego alcanzará el momento cumbre con *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999), abyecta cinta de acción, pero de importancia capital para el análisis del fenómeno surcoreano.

En Occidente, tuvimos que readaptar nuestros esquemas cinéfilos a un cine fresco, que abordaba sin complejos los más variados géneros, desde el *thriller* a la comedia romántica, abriéndose claramente al influjo del extranjero pero conservando un tono local. Preocupado por el éxito dentro de sus fronteras, la industria surcoreana se encargaba de fagocitar y explotar los géneros clásicos, revisándolos y tergiversándolos a su gusto, regurgitando un inevitable *collage* de formas y texturas que sorprenden particularmente al que observa con extrañeza desde la ignorancia. Como bien comenta Roberto Cueto: “un paseo por el “mainstream” coreano no es mero registro de meras réplicas del cine norteamericano, sino un fascinante recorrido por lecturas alternativas de géneros bien trillados, por visiones con acentos propios e intransferible personalidad que las distinguen de sus vecinos asiáticos [1]. Además, y al igual que en toda buena cinematografía que se alimenta de sí misma, especie de mercado autárquico que sobrevive en base a su propia producción –y que otro caso más ejemplificador que el propio Hollywood-,

Corea del Sur también ha nutrido a los paladares más selectos de diversos directores, autores en el sentido “*cahierista*” del término. Realizadores como Hong Sang-soo, Kim Ki-duk, o Im Kwon-taek ocupaban ese lugar al que artesanos como Kang woo-suk o Kang Je-gyu parecían no poder acceder. Sus películas, premiadas en multitud de festivales, conquistaban ese otro terreno, un espacio ocupado por *coinnaseurs* y exegetas varios que exigían algo más que productos bien realizados pero a la vez impersonales.

El triunfo de *Old Boy* (Park Chan-wook, 2003) en el Festival de Cannes del año 2004, unido al apoyo masivo a *Hierro 3* (Bin-jip. Kim Ki-duk, 2004), parecen marcar un punto álgido, un momento de inflexión crítica sobre una cinematografía que parece no haber asimilado demasiado bien su éxito, y que se halla en una suerte de encrucijada fílmica, en un bache creativo. Para el espectador occidental, observador distante que bien diría Noël Burch, a través de su mirada siempre sesgada por el elemento cultural que nos divide, se empieza a concebir un cierto cansancio, unos síntomas de debilidad artística y de cierto esquematismo. Al fin y al cabo, Corea del Sur no deja de practicar un cine basado en la “fórmula” –volvemos a emparentarlo con Hollywood-, pero mucho más sensible de digerir que el excesivamente localista mercado de Bollywood. No en vano con el paso de los años, la industria surcoreana ha conseguido exportar multitud de títulos, muchos de los cuales comienzan a aterrizar actualmente en las fronteras españolas, ajenas, como casi siempre, a fenómenos cinematográficos hasta años después de su consumación. Así pues, el (ab)uso excesivo de fórmulas prefabricadas –desde el melodrama romántico al terror- ha logrado que un cine inicialmente transgresor con los géneros clásicos, derive en un estado de postración y de reiteración temática.

Pero la sensación de explotación y constante *deja vu* que nos transmite el actual cine surcoreano no se limita a su parcela *mainstream*, sino también a los terrenos autorales. Bien vale echar un breve vistazo a los últimos títulos de sus cabezas más internacionales, para refrendar la opinión sobre un presente inestable y un futuro ambiguo. Por un lado, el antaño *enfant terrible*, Kim Ki-Duk, parece haberse estancado con *El arco* (Hwal, 2005) en un cine esteticista y excesivamente deudor de las formas, si bien su propuesta da la impresión de entroncarse en un continuo “*work in progress*”, sin un final aparente. Otro director que comienza a dar síntomas de agotamiento es Hong Sang-soo, cuyo *Tale of cinema* (Geuk jang jeon, 2005) parece perderse en un laberinto de *zooms* y en un notable extravío argumental cuyo significado no acierta a concretar. Incluso el veterano Im Kwon-taek se ha tomado un descanso hasta 2007 tras la decepcionante *Low Life* (Haryu insaeng, 2004), relato de gánsteres de impecable factura técnica pero con excesivas y fútiles líneas de fuga. El resto de promesas que surgieron a finales de los '90 no encuentran acomodo en la industria y han terminado firmando productos con apenas interés mas allá del meramente comercial: me refiero a realizadores/as como Hur Jin-ho, que tras la sugestiva *Christmas in August* (Palwolui christmas, 1998) ha naufragado con *April Story* (Oechul, 2005); Lee Myung-Se, director del refrescante *thriller* a contracorriente, *Nowhere to hide* (Injeong sajeong bol geot eobtda, 1999); la prometidora Jeong Jae-eun; o el mismo Kwak Jae-young, que no ha podido reponerse a ese film seminal que fue *My Sassy Girl* (Yeopgijeogin geunyeo, 2001).

Tampoco se entiende la situación de otros directores, cuyas *operas primas* eran lo suficientemente estimulantes como para prever un futuro exitoso, pero que permanecen, bien en un silencio creativo, bien en un peligroso acercamiento a un cine abiertamente de consumo. Es el caso de nombres como Park Ki-Yong, cuyo *Motel Cactus* (Motel Seoninjang, 1997) pasa

por ser una de las películas que marcan el inicio de una *Nueva Ola* surcoreana; Jeong Jun-hwan, que llevó al límite la pasión por la mixtura genérica en la irreverente e inclasificable *Save the green planet!* (Jigureul jikyeora, 2003); Yun Jong-chan, que consigue con *Sorum* (2001) una de las mejores obras de terror psicológico de los últimos años, especie de traslación moderna de la obra de Poe; o Lee Hyun-seung, autor de la nada despreciable *Il Mare* (Siworae, 2000). Tampoco se puede olvidar a Lee Chang-dong, que tras comprometerse en labores interinas del Ministerio de Cultura ha aparcado momentáneamente su carrera cinematográfica, cimentada en obras como *Peppermint Candy* (Bakha satang, 2000) u *Oasis* (2002), éste último un extraordinario melodrama, posiblemente uno de los mejores largometrajes que se han parido en Corea.

Pero entre el artesanado más cumplidor y la autoría más independiente se alzan una serie de realizadores, que, contando con el apoyo del público y abordando los más variopintos géneros, disfrutaban también de un buen *status* en el mercado internacional. Sus películas basculan entre una preocupación obsesiva por lo formal, la casi dogmática intertextualidad genérica, y una serie de intenciones ¿personales? que subyacen bajo sus mecanismos populares. Aquí tienen cabida nombres como Bong Joon-ho, firmante de la innovadora *Memories of murder* (Salinui chueok, 2003); Kim Ji-woon, siempre moviéndose entre el terror y la comedia negra, si bien su último trabajo responde a una mezcla muy posmoderna entre el cine negro clásico, el *polar* francés, y el *heroic-bloodsheed* hongkonés, la gratificante *A Bittersweet life* (Dalkomhan insaeng, 2005); o incluso Im Sang-soo, capaz de presentarnos un trabajo de corte intimista con ínfulas de autor como *La mujer del buen abogado* (Baramnan gajok, 2003), o un atípico film político como *The President's last bang* (Geuddae geusaramdeul, 2005).

Es en este último grupo donde nos atrevemos a incluir a Park Chan-wook, estudiante de filosofía y frustrado crítico de arte, con un bagaje cinematográfico todavía corto, pero que ha logrado establecer un cierto debate en el terreno de la crítica. Por un lado, el sector más anquilosado no parece comulgar con su factura visual, la ambigüedad moral de sus películas y sus hallazgos formales. Por otro, el sector más *snob* prefiere negarle su interés a un cineasta “demasiado abierto a las influencias de Occidente, y que practica un cine hueco”. Desde estas breves y humildes líneas, intentaremos avanzar en su cine, con el objetivo de deshacernos de cualquier prejuicio, ya sea reduccionismos “freaks” o elitistas, libres de ataduras y de corrientes cinéfilas.

1. Judgement: Obsesiones enlatadas

Podría uno atreverse a analizar la obra de Park Chan-wook abstrayéndose de visionar *Judgement* (Simpan), cortometraje de 26 minutos rodado en 1999, lo cual sería un gravísimo error, dada cuenta que es un trabajo paradigmático para comprender las preocupaciones tanto formales como temáticas del surcoreano. Y es que como en el caso de otros realizadores –contemporáneos o no-, el acercamiento a sus cortometrajes nos permite entenderles con mayor claridad que al estudiar sus largos, dada la mayor libertad de expresión –y por consiguiente, menos acotaciones comerciales-, que permite el formato corto.

Sin embargo, ya con anterioridad a *Judgement*, Chan-wook había rodado otros dos largometrajes, cuya disponibilidad podríamos tildar de nula, pero cuyas líneas argumentales dejan entrever el germen de sus posteriores trabajos. A colación de sus dos primeras películas,

Park Chan-wook siempre se ha mostrado bastante crítico con el resultado final, comentando que “*si yo hubiera sido el productor que debiera financiarme para mi próximo proyecto, y habiendo visto mis anteriores trabajos, jamás me habría dejado volver a rodar una película*”. *Moon is the sun's dream* (1992) es la historia de dos hermanastros separados que se reencuentran con el devenir de los años, y que terminan cayendo en una espiral de crímenes, todo ello aderezado con dosis de comedia y romance. Aún más clarificadora es la posterior *Saminjo* (1997), *thriller* irónico que cuenta el azaroso encuentro de tres marginados durante el atraco a un banco de dos de ellos. Un saxofonista suicida, un matón con un CI bajo mínimos, y una madre soltera que sueña con ser monja son los tres bizarros personajes que terminan formando equipo en una Corea bajo una grave crisis económica [2]. Humor negro, personajes extremos, circunstancias aparentemente aleatorias o banales, son características nada gratuitas que van conformando un *corpus* fílmico, todavía incipiente pero que poco a poco irá tomando forma. Pero volvamos a *Judgement*.

Judgement nos sitúa en un presente apocalíptico, donde Corea del Sur es un país al borde del colapso, imbuido en una serie de catástrofes naturales que parecen minar a la población. La acción, por otro lado, nos lleva a una morgue, donde un matrimonio acude a identificar a un cadáver que presumiblemente será su hija. Acompañados por un asesor del gobierno y por dos periodistas, la situación se tornará rocambolesca, cuando el propio forense reconozca al cadáver como su niña desaparecida siete años antes. *Judgement* se convierte así en una enrevesada pieza de cámara, rozando por momentos el sainete, y que se enmaraña ante la posterior aparición de una joven que se declara hija de la pareja, y del conocimiento de que el forense ya ha reconocido anteriormente a otros dos cuerpos como su hija. Chan-wook, lejos de frivolar con la situación, condimenta el drama con unas concisas cantidades de ironía y humor negro –las cervezas escondidas en los depósitos; el instante el que deciden comprobar si el cadáver posee un lunar en la pierna, descubriendo finalmente que ha perdido esa pierna (sic)-, que actúan a modo de proceso de humanización de sus personajes, sacando a la luz todas sus bajezas. Resulta paradójico que la pugna existente entre el matrimonio y el forense sea para decidir si el muerto pertenece a uno u a otro, con el añadido de que el público ya conoce que durante los terremotos, las familias se dedican a adjudicarse cuerpos para cobrar los seguros por su muerte, lo cual magnifica la mezquindad de los seres que pululan por la narración, un retrato muy del gusto del surcoreano, cuyos protagonistas casi siempre se mueven en los confines de la degradación moral.

En su apartado formal, el cortometraje demuestra el gusto estético de su realizador, siempre atento a los aspectos formales de sus películas. Rodado en un B/N ominoso, casi ascético, y que concuerda con ese microcosmos apartado que es la morgue, *Judgement* es un trabajo muy estilizado, sin llegar a los extremos de sus últimas obras. Park Chan-wook se decanta por los planos fijos generales, manteniendo a sus actores dentro del plano a modos de títeres que no pueden huir de la situación, y que se preparan para el clímax definitivo orquestado por su particular demiurgo, que es tanto Dios –la figura del crucifijo ocupa un lugar insistente en la habitación del cadáver- como el propio director. Destaca el uso de la profundidad de campo, y la limitada aparición del fuera de campo, solamente utilizado para resaltar lo macabro de ciertas situaciones –cf. aquella en la que todos se sientan para tomar algo, y al abrirse el plano el público descubre que se encuentran al lado del cuerpo de la fallecida (sic)-.

El final del relato responde, íntegramente, a las obsesiones personales de su creador. Si en obras posteriores como *Old Boy* (id. 2003) o el fragmento *Cut*, perteneciente al film colectivo

Three...extremes (Saam gaang yi, 2004), Chan-wook se desdobra en uno (o dos) de los protagonistas, en *Judgement* se convierte en el Dios omnisciente y omnipotente que juzga a los personajes por sus malas acciones. De esta manera, el terremoto que asola a la morgue durante el clímax, actúa a modo de epifanía reveladora –subrayada por el cambio del B/N al color-, donde todos sufren su sentencia –de ahí también el nombre del cortometraje-, a excepción del forense, auténtico damnificado por un trabajo que le fuerza a concienciarse día tras día que cada cadáver puede pertenecer a su hija. Una conclusión absolutamente *deus ex machina*, donde Chan-wook imparte una justicia cercana a los designios bíblicos del Viejo Testamento, y cuya magnificencia no suavizará en sus siguientes trabajos.

2. Joint Security Area: Bajo los designios del cine de consumo

En los últimos tiempos, el público surcoreano parece sentirse atraído por aquellos largometrajes que abordan el conflicto político entre las dos Coreas, ya sea desde una óptica paranoica como *Shiri*, o pacifista como *Welcome to Dongmakgol* (Park Kwang-hyun, 2005), una temática hiriente habida cuenta de las tensiones que subsisten entre dos países hermanos, cuyos gobernantes parecen haber inoculado un odio mutuo que todavía pervive. El éxito de público de la ya nombrada *Shiri* ha sido una primera piedra de toque para la posterior producción de títulos de temática bélica como *Lazos de sangre* (Taegukgi hwinalrimyeo. Kang Je-gyu, 2004) o *Silmido* (id. Kang Woo-suk, 2003), siendo ambos los films más taquilleros en Corea del Sur durante el 2004 y el 2003 respectivamente. *Joint Security Area* (Gongdong gyeongbi guyeok, 2000) se inscribe dentro de esta tendencia, convirtiéndose igualmente en la película más taquillera del año 2000, superando a *blockbusters* norteamericanos de la talla de *Misión Imposible 2* (Mission: Impossible 2. John Woo, 2000) o *Gladiator* (id. Ridley Scott, 2000), y manteniéndose durante 20 semanas consecutivas en exhibición comercial.

Partiendo de una novela de Park Sang-yeon, y protagonizada por varios miembros del *star-system* surcoreano, *JSA* se encuadra en el subgénero del *thriller* militar, y toda su acción transcurre en el paralelo 38, frontera Norte/Sur de la península coreana, en un asentamiento militar que separa ambas Coreas. Un grupo de oficiales suizos, pertenecientes a las denominadas Naciones Neutrales –entiéndase, la ONU- debe investigar un altercado cometido en territorio de Corea del Norte, un violento tiroteo culminado con la muerte de varios oficiales norcoreanos. La encargada del caso es una oficial suiza de origen surcoreana –la actriz Lee Yeong-ae-, incapaz de comprender plenamente la situación de paranoia y desconfianza mutua que se profesan los soldados de ambos lados. Así, la Mayor Sophie E. Jean actuará como canalizadora de la investigación, intentando esclarecer unos hechos que las dos partes tergiversan según su conveniencia.

Es difícil encontrar en *JSA* la marca personal de su director, ante un producto perfectamente diseñado para su éxito comercial. Chan-wook se plega ante las demandas de la producción y sirve en bandeja lo que se espera de él: una factura visual impecable y una acusada concisión narrativa. Pero a pesar que *JSA* es una película donde lo visual se encuentra siempre supeditado a la historia, y donde Chan-wook se encuentra maniatado, está lejos de ser un film despreciable, más bien todo lo contrario. Lejos de propuestas moralizantes y sensibileras como *Lazos de sangre*, *JSA* es un *thriller* crudo, sin *happy-endings*, de una acritud que lo convierte en ocasiones en una pieza no muy fácil de digerir, y donde las secuencias de acción desprenden un realismo y una aspereza inusitada para ser un *blockbuster*, secuencias que al mismo tiempo se

encuentran perfectamente dosificadas, sin quitarle relevancia a los cuantiosos y elocuentes diálogos. Resultando algo obvia en su alegato antibelicista –que no por evidente, no deja de ser justo y necesario-, *JSA* no es una película que peque de demagogia barata, ya que lanza dardos envenenados a diversos frentes: las mentiras y engaños que promueven ambos lados, la inútil presencia de las Naciones Unidas en la zona de conflicto, los intereses norteamericanos en Corea del Sur por encima de declaraciones bienintencionadas, la desconexión existente entre los altos cargos y los soldados “de a pie”, la ceguera ideológica de los oficiales, el absurdo odio alimentado por los gobiernos; todo ello expuesto a veces de manera explícita –las declaraciones de ambos ejércitos, donde manipulan la información y coartan la libertad de expresión de los implicados-, y otras veces de forma implícita –la secuencia en la que los soldados se reúnen para hacerse una foto colectiva, y el que la realiza, tapa con el encuadre la foto del líder norcoreano colgada en una pared-. *JSA* es una apuesta por el humanismo, por una cordura que hoy por hoy sigue pareciendo una mera utopía.

En la batalla por delimitar una presunta autoría, Park Chan-wook ofrece singulares ideas de puesta en escena, como la creativa manera de introducir algunos *flashbacks*; el intento de suicidio del soldado Nam –plasmado mediante la congelación de la imagen para resaltar el dramatismo del instante-; la deslumbrante planificación y el uso del montaje en las escasas pero efectivas secuencias de acción; el insistente plano cenital sobre la línea divisoria del paralelo 38 que enfatiza la separación entre ambos países; o el reiterado uso del *travelling* circular en las secuencias que comparten los soldados en el interior del búnker, acentuando una vez más su preferencia por colocar a sus personajes dentro del encuadre, en este caso para subrayar la complicidad entre ellos, y dotándolos de la misma importancia. De igual manera, destaca un habitual inserto de un plano general dentro de la dialéctica tradicional del plano-contraplano –si bien en alguna ocasión, se advierte un carácter más esteticista-, que no alivia la tensión, sino que vuelve a remarcar el distanciamiento físico entre ellos –cf. la primera secuencia en la que los soldados de ambas Coreas se encuentran de manera fortuita durante la noche-. Pero no solo visualmente se advierten destellos de su cine, sino que un análisis más profundo de los personajes desvela ciertos lugares comunes, ya que al fin y al cabo, no son más que títeres envueltos en un cierto halo fatalista, incapaces de escapar de un destino ya escrito, del mismo modo que el sordomudo de *Sympathy for Mr. Vengeance* (Boksuneun nauui geot, 2002) o el padre vengador de *Old Boy*, pero en este caso, por el estricto hecho de pertenecer a una u otra nación.

El brutal éxito de *JSA*, tanto en la propia Corea del Sur como en múltiples festivales internacionales, catapultó inmediatamente a la fama a su realizador, y es entonces cuando puede afrontar con una fuerte garantía económica, un proyecto escrito con anterioridad: *Sympathy for Mr. Vengeance*.

3. If You Were Me: Un interludio social

A pesar de ser rodada tras el fracaso comercial que supuso *Sympathy for Mr. Vengeance*, me permito el lujo de comentar antes que aquella esta breve y fallida, pero igualmente interesante contribución de Park Chan-wook a un, por otra parte, muy estimulante film colectivo. *If you were me* (Yeoseot gae ui siseon, 2003) es un proyecto sufragado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Corea del Sur, con el objetivo de despertar conciencias y realizar una brusca y directa llamada de atención ante diversas problemáticas sociales que asolan a un país

en pleno apogeo económico. A través de la mirada de seis directores, *If you were me* presenta un mosaico de personajes al límite que parecen no tener sitio en una sociedad que aboga por la perfección como requisito principal para ser admitido en su seno. Chicas con sobrepeso buscando la aceptación mediante la adhesión a los arquetipos sociales, inmigrantes nepalíes que luchan por un sueño inalcanzable, pederastas que tratan de exonerar sus pecados, o disminuidos psíquicos que sobreviven en un contexto imposible, son algunos de los *outsiders* que conforman este valiente y aguerrido largometraje a recuperar, cuyo valor no reside únicamente en su abierta denuncia, sino en la heterogeneidad en el tratamiento de las historias, que se mueven entre el realismo social, el docudrama, el cuento fantástico, o la tragicomedia negra.

La aportación de Park Chan-wook, titulada convenientemente *N.E.P.A.L. (Never ending peace and love)* pasar por ser, sin embargo, el eslabón más débil de la cadena. Parte de la recreación de un caso verídico de una inmigrante nepalí que tras ser retenida durante varios años en un hospital psiquiátrico surcoreano, regresa a su país natal. Chan-wook hace uso del plano subjetivo como figura retórica casi omnipresente para desgranar las vivencias del inmigrante en un ámbito extraño, con el objetivo de poner al espectador en la piel del discriminado. Sin embargo, el elemento dramático choca frontalmente con el humor negro que el realizador insufla en la narración, convirtiéndose su historia en un lodazal plagado de personajes grotescos y exagerados que no concuerdan con el tono realista y cuasi documental que desprende por momentos el relato. Incluso, se antoja esquemático y poco convincente su retrato del fenómeno migratorio, ensuciado aún más a causa de un final complaciente y aleccionador. Un ligero traspás a la hora de abordar una temática abiertamente social, algo que había logrado con creces y de manera más brillante en su anterior película, esta vez revestido bajo la temática de una venganza.

4. La trilogía de la venganza + Cut

4.1 *Sympathy for Mr. Vengeance*: la lucha de clases según Park Chan-wook

En una entrevista aparecida en la edición francesa en dvd de *Sympathy for Mr. Vengeance* (Boksuneun nauí geot, 2002), Park Chan-wook afirmaba que “cuando escribí el guión de *Sympathy for Mr. Vengeance* nadie quería financiarlo, pero tras el éxito de *JSA*, todos los productores coreanos querían trabajar conmigo”. De esta manera, se impulsa un guión combativo y polémico, que incluso puso en duda a los propios inversores del film, dada la poca fiabilidad comercial que desprendía. De hecho, *Sympathy for Mr. Vengeance* supone un notable fracaso económico, sobre todo por las expectativas levantadas tras *JSA*, que hacía que el público esperara otro producto *mainstream*. Su marcado carácter social, así como su aire pesimista, donde no hay lugar para la redención o para la salvación de los débiles, la convierte en un trabajo marginal para la taquilla e incluso es defenestrado por un sector de la crítica, calificándola como excesivamente violenta y como una apología del “ojo por ojo”. Pero una mirada libre y sin falsas poses, nos deja entrever el trabajo más compacto de su realizador.

Sympathy for Mr. Vengeance es, probablemente, el largometraje más reflexivo de Park Chan-wook, ayudado por el carácter contemplativo de la narración. La carga psicológica de los personajes, sugerida como los grandes maestros, en base a los gestos, las miradas y la relación

con el espacio, incitan al espectador a meditar acerca de la base del film, la sempiterna lucha de clases. Si en *Joint Security Area*, los encuentros furtivos entre los soldados de ambas Coreas devienen en una imposibilidad de la convivencia pacífica debido a intereses “superiores”, en *Sympathy for Mr. Vengeance* será la pertenencia a una clase social la que marcará el aciago destino de sus protagonistas. La construcción de ellos es ejemplar en este sentido; Ryu (Shin Ha-kyun), un joven sordomudo que debe abandonar sus estudios universitarios tras la grave enfermedad de su hermana, viéndose obligado a trabajar duramente para costear un trasplante de riñón para ella, se define como un auténtico “outsider”, producto de una sociedad en la que malvive y que terminará tomando parte en una situación que roza el surrealismo trágico. La penosa situación económica que le obliga a acudir a traficantes de órganos que terminarán por engañarlo, es utilizada por Park Chan-wook y el resto de guionistas para cargar contra diversos estamentos, desde las deficiencias de la sanidad pública a la explotación laboral –reflejada mediante esos largos planos estáticos de la fábrica donde trabaja Ryu, y el significativo *travelling* en retroceso que acompaña a la lánguida salida de los trabajadores, retratando las miradas cansadas y el hastío vivencial que profesan-, pasando por la impunidad con la que actúan dichas organizaciones ilegales, o incluso su explícita denuncia a los grandes conglomerados a través de la novia del protagonista, perteneciente a una imaginaria organización anarquista. La larga lista de infortunios casi *kafkianos* motivará a Ryu a secuestrar a la hija de su ex-jefe, decisión que llevará a su hermana enferma al suicidio una vez ya cobrado el rescate. El entierro de ésta en un lago frecuentado por ambos en su niñez, desembocará en la fortuita muerte de la niña, que propiciará la introducción en el relato de su padre, Park Dong-jin, el Otro vengador del film.

Al igual que en sus sucesivos largometrajes que giran alrededor de la temática vengativa, en *Sympathy for Mr. Vengeance* nos hallamos ante una venganza aparente que luego se diluye en contraste con otra aún más poderosa, que guiará el resultado del film. En este caso, el personaje magistralmente interpretado por Song Kang-ho actúa a modo de contrapunto de Ryu, convirtiéndose en un feroz merodeador que no se detendrá hasta darle caza, culpabilizándole de la muerte de su hija. Chan-wook lo dota de una serie de matices que hacen posible la empatía hacia él, pero no hacia sus actos, un hombre que ha trabajado duro para alcanzar su posición, pero que termina comprendiendo como las diferencias clasistas son insalvables –el momento en el que Dong-jin acude a casa de su antiguo chofer, despedido por él y al que creía culpable del secuestro, donde descubre que toda la familia se ha suicidado; el acto de automutilación que ejecuta un ex-empleado suyo frente a su coche, realizándose severos cortes en el abdomen en presencia de la hija de Dong-jin-. A propósito de esta doble empatía, el propio Park Chan-wook comentaba que “*los espectadores que están ya de parte del criminal, comienzan a tener piedad del padre al mismo tiempo. En consecuencia, se sienten perdidos y no saben realmente de que lado estar*”.

La puesta en escena en *Sympathy for Mr. Vengeance* huye de excesos formales y radicales movimientos de cámara. Park Chan-wook se transforma en un inesperado *metteur-en-scène*, adoptando un tono minimalista, ecuánime, y nada enfático, decantándose por el trabajo con los espacios aprovechando la amplitud que le concede de nuevo el formato *scope*, a través de unos encuadres cuya desnudez nos recuerda que su protagonista es también un ser desnudo ante el mundo, dada su incapacidad para comunicarse. La ausencia de banda sonora, la fotografía en base a tonos grises y sepia, acompañan a unos dilatados tiempos muertos que solo parecen romperse por la irrupción de súbitos estallidos de violencia, cargada de un crudeza que se mueve entre la ejercida por los *yakuzas* del cine de Takeshi Kitano, y la hiperrealista visión

de ella en los trabajos de ese entomólogo que es Michael Haneke. No parece preocuparle por ahora a Park Chan-wook el trabajo estético de la violencia, ya que prefiere estudiar lo que se esconde tras ella, ese progresivo proceso de derrumbamiento emocional que deshumaniza paulatinamente a sus dos principales personajes, que terminan convirtiéndose en la misma cara de la moneda, mostrado en una de las últimas secuencias donde la labor del montaje iguala a ambos, cada uno esperando en la morada del otro para ajusticiarlo. Ni siquiera las sucintas gotas de humor negro que salpican la narración consiguen aliviar el dolor, al contrario, actúan como intensificadores de la agonía, como una pizca de sal que se introduce en una herida abierta.

En su libro “*Estudios sobre la histeria*”, un joven Sigmund Freud escribía que “*la venganza es la manera mas extrema de descargar los afectos, de reaccionar ante un suceso afectante y evitar su represión por parte del ser humano (...) La reacción del dañado frente al trauma solo tiene en verdad un efecto plenamente catártico si es una reacción adecuada, como la venganza*” [3]. Desde luego hay poco de estas reflexiones de Freud en *Sympathy for Mr. Vengeance*, donde la consumación del acto nunca es satisfactoria. Su motivación no atiende a un plan previamente pergeñado, sino que es fruto de una pulsión visceral, de la mera irracionalidad humana. Viéndose arrastrados por un torrente emocional, la conciencia de sus protagonistas se nubla, ahogándose en un manantial de desaforadas desgracias que conllevan a la autodestrucción. Nada mejor lo ejemplifica que la frase proferida por Dong-jin a su homónimo durante el particular ajuste de cuentas en el lago: “*sé que eres un buen hombre, pero tengo que matarte*”. Porque en definitiva, sus protagonistas siguen siendo marionetas, no muy diferentes a las heroínas vejadas de las películas de Lars Von Trier, que tras su aparente naturalismo, se esconde la artificiosidad del creador, del titiritero, más evidente en el caso de Chan-wook en la posterior *Old Boy*.

4.2 Old Boy: Juegos de humillación [4]

En base al ensayo “*Mi amigo Pierrot*”, escrito por Jean-Luc Godard y recogido recientemente en la recopilación “*Nuevos cines, nueva crítica*”, mi estimado amigo Ferdinand Jacquemort se cuestionaba –a propósito de *Vive L’amour* (Tsai Ming Liang, 1994)-, lo complicado que es hablar sobre las cosas que amamos; en sus propias palabras, “*intentar desmontarlas, hablar de movimientos de cámara, de planos, de secuencias, de lenguajes, aplicar unos toques de semiótica aquí y allá (...)*”. Es así como el que firma estas líneas se siente al hablar de una obra maestra como *Old Boy*: un film epiléptico, muestra de cine (im)puro, de emociones instintivas, un *tour de force* visual extrañamente poético a la par que romántico, deliberadamente sádico, de una autonomía genérica que abrumba, y que obliga a vivirlo sin coartadas morales ni relativismos de manual, adentrándose en él gracias a su alegórico punto de partida, desde ese brazo que agarra la corbata/cuello del espectador para no soltarlo, hasta ese bello y turbio epílogo en un níveo paisaje nevado. Pero también sería injusto apreciar una tendencia menos positiva, que se irá desarrollando en sus sucesivos trabajos, un cierto ensimismamiento formal, enlazado quizás a una personalidad algo egocéntrica que busca ese constante “*bigger than life*”.

Centrándonos ya en *Old Boy*, es necesario afirmar que funciona con la precisión de una maquinaria relojera, a tono con la continua presencia de relojes que jalonan el relato, en una lucha contra el tiempo por parte de su protagonista, Oh Dae-su (Choi Min-sik), por encontrar una respuesta a su premeditado secuestro durante 15 años. Park Chan-wook dinamita el género cual terrorista fílmico, sin pagar ningún tipo de peaje a diversas convenciones clásicas.

La mezcla de cine fantástico, *actioner*, intriga detectivesca, terror y melodrama dota al largometraje de una posmodernidad bien digerida, que en palabras de Beatriz Martínez, “*formaliza un universo fascinante, (...) cerrado, hipnótico, entre el futurismo y la irrealidad, la fantasía y la ensoñación...*” [5]. Es por ello que las películas de Park Chan-wook nunca deben verse como una apología de nada, ya que el microcosmos que construye no busca una extensión social que pretenda adoctrinar ni concienciar, sino simplemente es una mera representación ficcional donde unos personajes incapaces de cargar con su culpa, la transfieren al Otro, y terminan pagando por unas elecciones irreversibles.

Formalmente, la estilización visual o la preferencia por los encuadres extremos no evoca simplemente la búsqueda de un superfluo esteticismo o modernismo plástico, sino que es la constatación de la esquizofrenia que exuda la historia, personificada en sus dos protagonistas, esa “bestia” que es Oh Dae-su y ese taciturno e impasible personaje que responde al nombre de Lee Woo-jin (Yu Ji-Tae), demiurgo en la ficción y alter-ego de Park Chan-wook, pérfido titiritero que mueve a su creación cual marioneta, en esa cárcel mayor que al fin y al cabo es el mundo real. Porque, ¿acaso no es motivo para enloquecer el estar secuestrado durante 15 años en una minúscula habitación sin conocer los hechos que lo han propiciado? O peor aún, ¿acaso no es fruto de una mente trastornada, la preparación de una venganza durante el mismo tiempo, una maquinaria de una crueldad tal que deja en pañales a juegos humillantes como los de *The Game* (id. David Fincher, 1997) o *La huella* (Sleuth. Joseph L. Mankiewicz, 1972), películas con las que se ha comparado *Old Boy*? Hay detalles que propician esta divagación, como la secuencia climática donde Oh Dae-su parece descubrir el juego orquestado por su demiurgo ante él, materializada mediante un nada arbitrario juego de espejos que sirve tanto para no separarlos físicamente, como para subrayar sus esquizotípicas personalidades. Incluso la manera de planificar el *flashback* en el cual Oh Dae-su comprende el porqué de su encierro, incide en esa pérdida de contacto con la realidad, filmada en tonos grisáceos, donde el protagonista se introduce físicamente en su propio pasado, de la misma manera que el esquizofrénico de *Spider* (id. David Cronenberg, 2002) vuelve a vivenciar sus traumas infantiles en el mismo contexto temporal en el que sucedieron [6].

Si bien los paralelismos con *El conde de Montecristo* son más que evidentes, prefiero ver *Old Boy* como una subversiva versión de *La bella y la bestia*. La relación que surge entre el salvaje Oh Dae-su y la ingenua e infantil Mido, si bien forzada por el plan maestro de Lee Woo-jin, no deja de estar marcada por ese sentimiento de compasión [7] –que luego devendrá en amor- de ella, hacia lo trágico de la historia de él, un hombre atrapado en el cuerpo de un monstruo. Hay un interés por enfatizar su carácter animal, de genuina bestia, ya desde su liberación: olfateando al suicida o presuntamente asaltando a la mujer en el ascensor. También es necesario resaltar la escena en la que Oh Dae-su ingiere un pulpo vivo; la tortura buco-dental que inflige a uno de sus captores –como capta toda su furia ese plano de los dientes esparcidos por el teclado del ordenador-; o la extraordinaria y magnética *set-pièce* del plano-secuencia en *travelling* lateral donde Oh Dae-su se enfrenta a un grupo de secuaces a lo largo de un claustrofóbico y angosto pasillo, uno de las mejores escenas de acción de la historia del cine, cuya brutalidad no esconde su inutilidad para el protagonista. Pero si en el cuento de Jean-Marie de Beaumont, el amor y la desconfianza en las apariencias desembocan en un final feliz, en *Old Boy* servirá para transgredir el mito clásico, convirtiéndose el propio Oh Dae-su en un monstruo aún más odioso para él mismo, al descubrir que Mido es su hija, e incurriendo en una relación incestuosa. Es por ello que el epílogo puede leerse como una reacción repulsivamente amoral, o como una muestra de un romanticismo posmoderno, que supera

cualquier juicio ético-moral para refrendar su amor. Por otro lado, y siguiendo con las analogías literarias, la escena en la cual Oh Dae-su recurre a la hipnosis para deshacerse de su lado “monstruoso”, nos retrotrae inevitablemente al dualismo de la novela de R. L. Stevenson, “*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*”, donde el médico Henry Jekyll intenta descubrir la fórmula definitiva para disociar ambas partes de la naturaleza humana, si bien en este caso, movido entre la curiosidad innata de la ciencia y la hipocresía de la doble moral burguesa.

El *manga* original de Minegishi Nobuaki y Tsuchiya Garon, en el cual se basa *Old Boy* tampoco aporta demasiados aspectos. Park Chan-wook toma prestado simplemente su esqueleto argumental y su estructura a modo de epopeya homérica, donde el héroe debe superar todas las adversidades para finalmente enfrentarse a su némesis. Su influencia radica más en los contrastes prototípicos del comic: la recargada y asfixiante habitación donde Oh Dae-su sufre su enclaustramiento, frente a la guarida del “villano”, situada en un elevado apartamento, con inequívocos aires *high-tech* y plagada de elementos tecnológicos. Asimismo, las sorprendentes soluciones visuales que empapan al relato –cf. el uso de la pantalla partida donde observamos diversos hechos históricos a medida que el protagonista va cavando un túnel en su celda; la estampa pesadillesca que surge de la visita de un enmascarado Lee Woo-jin a la habitación donde duerme la pareja, imbuida en una bruma espesa que dota al encuadre de un aura *fantastique*- consiguen una instintiva atracción hacia su historia, subyugando al espectador, y evitando el cuestionarse ciertos trucos argumentales, por otra parte algo endeables.

A propósito de *Old Boy*, el propio realizador comentaba que en ella, quería explorar la venganza desde un punto de vista “*renovador para el ser humano*”. El humor negro presente, lejos de los matices amargos de *Sympathy for Mr. Vengeance*, nos obliga a esbozar una sonrisa burlona, transmitiendo una (falsa) sensación de liberación a medida que Oh Dae-su se va acercando a la verdad. El tono de catarsis que desprende el largometraje nos cuestiona si, en ocasiones, la venganza puede liberarnos de ese pasado tortuoso o de esa imagen que se repite cíclicamente en nuestra conciencia. Pero ni la venganza física de Oh Dae-su, ni la venganza “moral” de Lee Woo-jin –otro personaje que encuentra acomodo en el espectador dado su sesgo melancólico, cuyo objetivo es simplemente, hacerle entender a aquel que le privó de su amor su condición- terminan por repararles plenamente. En el cine del surcoreano, la satisfacción nunca es completa, solo se consigue en pequeñas dosis que nunca logran cicatrizar la herida.

4.3 Cut: Delirios referenciales

No voy a extenderme mucho en contextualizar la producción de *Three Extremes* (Saam gaang yi. Park Chan-wook, Fruit Chan, Takashi Miike, 2004), más allá de su surgimiento a raíz del éxito de la anterior *Three* (Saam gaang. Kim Ji-woon, Nonzee Nimibutr, Peter Chan, 2002), tres relatos de terror con más o menos fortuna en su resultado final. *Cut*, la historia perteneciente a Park Chan-wook, sin abandonar sus depravaciones habituales, destaca por su carácter multi y autorreferencial, su naturaleza lúdica y su raíz casi paródica. Para entenderlo mejor, quizás habría que localizar a largometrajes como *La trama* (Family plot. Alfred Hitchcock, 1976) o *Femme Fatale* (id. Brian de Palma, 2002), donde nos encontramos ante el paroxismo del autor, ante engranajes tan radicales que terminan hipertrofiando la narración.

Cut es una particular pieza de cámara, una especie de teatro del absurdo con ínfulas de *Callejón sin salida* (Cul-de-sac. Roman Polanski, 1966), donde nos enfrentamos a una ácida sátira del mundo del cine, donde es un extra fracasado quien prepara una hiperbólica y perversa puesta en escena, en su objetivo de humillar a un director de cine. Lo estúpido y surrealista de su *leit-motiv* –especie de ajuste de cuentas con raigambre en la diferencia de clases- deja entrever su objetivo de experimentación visual y de ejercicio de estilo, sin olvidar las referencias autoparódicas. Más no por ello debemos despreciar un trabajo que nos dice mucho sobre su director, en el hecho de que es capaz de desdoblarse en sus dos protagonistas: por un lado, en ese extra que vuelve a convertirse en un demiurgo de la situación, maquinando un diabólico plan vengativo; y por otro, en ese director ególatra y consentido que sufrirá el castigo. A diferencia de *Old Boy*, donde el juego planteado se desarrolla en un microcosmos dentro del mundo real, en *Cut* la artificiosidad del medio es total, situando su delirio en un plató cinematográfico, con todas las posibilidades imaginativas que ello conlleva.

Segmento grandilocuente donde la forma termina imponiéndose al contenido, *Cut* también puede verse como un festín “*granguñolesco*”, inspirado en varios trabajos de Robert Aldrich, uno de los directores favoritos del surcoreano. Tanto *¿Qué fue de Baby Jane?* (What ever happened to Baby Jane? 1962) como *Canción de cuna para un cadáver* (Hush...hush, sweet Charlotte, 1964) conectan con *Cut*, al menos en ese enrevesado y tormentoso juego psicológico que se establece entre los personajes. Pero si Robert Aldrich se decantaba por un acusado decadentismo gótico, ayudado por el soberbio uso del claroscuro y una atmósfera plúmbea, Chan-wook prefiere el uso recargado del color que deriva en una pomposidad visual, gracias a la labor de su director de fotografía (Jeong Jeong-hun) y el diseñador de producción (Yu Seong-hie).

Todos los mecanismos estilísticos que convierten a la obra en un artefacto de una profunda artificiosidad –el imposible *travelling* que abre la narración; los alambicados encuadres- sirven para que Chan-wook esboce una curiosa y mínima reflexión acerca del cine como representación de la vida, advirtiéndose en detalles curiosos como la conexión entre la muerte escenificada al inicio en la ficción y la muerte del extra a manos de la mujer del director. Sin embargo, es precisamente ese virtuosismo formal, esa obsesión por “firmar” cada fotograma, la que termina por dejar un sabor algo agrisado, de complejo pero insatisfecho ejercicio de estilo, pero a la vez donde advertimos una tendencia expositiva que se comprobará en su, por ahora, último trabajo. En *Cut* descubrimos también otros detalles, como el recurrente recurso de citas religiosas –presentes tanto en *Old Boy* como en *Sympathy for Lady Vengeance*-, o el deseo que provoca en el espectador imaginar lo que sería capaz de hacer el director si abordara géneros más cerrados, como el musical –fenomenal la planificación de la hilarante secuencia donde el extra baila-, el cine de terror –la llegada del director a su hogar, antes de ser secuestrado-, o el cine de vampiros –quizás un adelanto de uno de sus próximos proyectos, *Evil Live*-.

4.4. *Sympathy for Lady Vengeance*: La sublimación de lo formal

En una secuencia de *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi. 2005), su protagonista recibe una poderosa e imaginativa arma de fuego. Su constructor le pregunta para qué tanta extravagancia, si lo útil es el disparo fuerte y sólido, a lo que la receptora responde que “*tiene que ser bonito, todo tiene que ser bonito*”. Una frase como ésta, aparentemente olvidable, puede resultar no tan baladí dada la preocupación casi obsesiva que viene

demostrando Park Chan-wook por los vericuetos de la imagen, por embellecer al máximo sus historias, una tendencia que viene acusando desde *Old Boy*, donde sin embargo, la conjunción entre el estilo y la fuerza de la narración dotaba a la obra de un sugestivo poder hipnótico. No es el caso de su cierre de los films que giran alrededor de la temática de la venganza, *Sympathy for Lady Vengeance*, largometraje fallido desde su concepción, pero igualmente atractivo.

Sympathy for Lady Vengeance es la firme constatación de la grandilocuencia de Park Chan-wook, de su elevado ego. La búsqueda insaciable por superar lo insuperable, por ir más allá de lo probado, perjudica inevitablemente a una historia que dada su elevadísima dramaturgia, hubiera necesitado otro enfoque. Si en *Cut*, la artificiosidad acompaña de la mano a una puesta en escena “*granguñolesca*”, y se advierte simplemente un afán por experimentar dentro de los parámetros lúdicos que sustentan el relato, en *Sympathy for Lady Vengeance*, la narración se le escapa de las manos a su realizador dado su profundo enquistamiento en la composición visual. Solo el riesgo de aquel que busca –como ya comenté antes- el “*bigger than life*” explica una estructura tan deslavazada, fragmentada en múltiples *flashbacks* que obligan al director a tirar del, a menudo, discursivo recurso de la *voz en off*, para administrar una coherencia a lo que cuenta. De esta manera, *Sympathy for Lady Vengeance* adquiere por momentos tintes de impostura, de desvarío autoral, donde lo formal termina ahogando a la historia, y, lo que es peor, donde se aprecia que más allá de un afán de experimentación con el lenguaje cinematográfico, Chan-wook prefiere establecer un simple juego con el mismo. Algo a lo que tampoco ayuda la presencia de la mayoría de actores, tanto principales como secundarios, de sus largometrajes previos. Lo que podría interpretarse como un ajuste de cuentas con el resto de sus “vengadores” [8] –tanto el sordomudo y el padre de *Sympathy for Mr. Vengeance*, como el Oh Dae-su de *Old Boy*, son ajusticiados en este film- deriva en un simple guiño complaciente, en un reencuentro con sus actores “fetiches”, algunos de los cuales representan a personajes vagamente caracterizados que poco o nada aportan al argumento, y que obligan al desarrollo de huecas líneas de fuga.

Para la conclusión de su trilogía, Park Chan-wook cede el protagonismo por primera vez a una mujer, Lee Geum-ja, que es acusada de secuestrar y asesinar a un niño de cinco años, y que, tras permanecer trece años entre rejas, planifica una dolorosa venganza contra aquel que la obligó a incriminarse. Nietzsche decía que “*en la venganza como en el amor, la mujer es más bárbara que el hombre*”, y Lee Geum-ja es el paradigma de esta afirmación, una mujer manipuladora, gélida y obsesiva, que traza un maquiavélico plan desde su entrada en prisión, escudándose en una pose penitente, en un acercamiento hipócrita a la religión. Sus aparentes actos altruistas hacia el resto de las reclusas, guiados por el intento de una falsa expiación, le sirven para que éstas le ayuden tras su liberación a completar las piezas de su maquinaria. El hermetismo con el que la actriz Lee Yeong-ae dota a su personaje, la convierte en un ser privado de emociones, que no duda en disparar a sangre fría a un pequeño cachorro para comprobar su ira, movida por una cierta esquizofrenia religiosa al escindirse entre un profundo sentimiento de odio y una tardía inclinación a la redención de sus pecados.

Esa doble moral que anida en Lee Geum-ja –parecida a la dualidad de Oh Dae-su en *Old Boy*, la “bestia” y el hombre- es expresada mediante motivos visuales de color: el blanco y el rojo. Ambos colores son los dominantes a lo largo del relato, el blanco como metáfora de la pureza y del perdón, mientras que el rojo transmite la cólera y el resentimiento, materializándose en diversos objetos físicos como la sombra de ojos de la protagonista, sus tacones, las velas, la recargada habitación donde habita, o la carta que redacta su propia hija. Ayudado por la

fotografía del habitual Jeong Jeong-hun, Park Chan-wook muestra una innegable maestría a la hora de componer mediante el color planos bellísimos, que proporcionan al espectador un profundo goce plástico y que conforman una pequeña obra de arte en sí mismos. Igualmente, es también incuestionable la elaboración de admirables secuencias, en ocasiones con un afán meramente esteticista –el asesinato de uno de los secuestradores de la hija, resuelto con un elegante *travelling* lateral que deja la acción fuera de campo-, y en otras con una gran carga metafórica –el sueño de Lee Geum-ja, donde arrastra lentamente a su enemigo, el cual posee el cuerpo de un perro, a modo de carga que solo se aliviará cuando lo elimine-. Es por ello que *Sympathy for Lady Vengeance* se puede considerar un film de extremos, donde Park Chan-wook es capaz de lo mejor y de lo peor: desde el arrojado dramático de la secuencia en la cual Lee Geum-ja, escoltada por unos sensacionalistas medios periodísticos, debe recrear el asesinato del niño, hasta las ridículas y risibles escenas que transcurren durante la visita de la misma a Australia en busca de su hija, sin ninguna duda, lo peor que ha rodado en su carrera.

La némesis de Lee Geum-ja es otra de las piezas defectuosas del largometraje. El Sr. Baek, personaje antitético del relato, profesor infantil en su vida pública, y secuestrador y asesino de niños en su vida privada, actúa a modo de simple *sparring* en la narración. A sabiendas de la imposibilidad de no juzgar a un ser tan detestable, Park Chan-wook y el resto de guionistas intentan humanizarlo mediante el humor negro –las motivaciones materiales de los secuestros-, pero en ocasiones no mide de forma correcta los baremos –cf. la desatinada escena de misoginia [9]-, lo que da lugar a un personaje desdibujado, que ni tan siquiera puede salvar un estupendo actor como Choi Min-sik. El descubrimiento por parte de Lee Geum-ja del resto de torturas y asesinatos cometidos por el Sr. Baek, es el giro de guión necesario para igualar conceptualmente a *Sympathy for Lady Vengeance* con los anteriores trabajos de Chan-wook.

Como he expuesto antes, tanto *Sympathy for Mr. Vengeance* como *Old Boy* se inician con una venganza bajo la cual subyace otra de mayor calado. En esta ocasión, la venganza individual cede el paso a una dolorosa venganza colectiva, cuando Lee Geum-ja convoca a los padres de los niños secuestrados para que decidan sobre el futuro del asesino, en, de lejos, el mejor segmento de la película. Podría pensarse que Park Chan-wook pretende cuestionar el funcionamiento de ciertas instituciones sociales, y su labor en el trato de diversos criminales, pero su discurso no va en esa dirección. De hecho, tal y como apuntaba la experta en cine surcoreano Darcy Paquet en su crítica del film, los paralelismos con largometrajes como *M, el vampiro de Dusseldorf* (M. 1931) o *Furia* (Fury. 1936), ambos de Fritz Lang, surgen de manera inevitable, pero al contrario que Lang, Chan-wook no procura buscar el análisis sociológico ni juzgar el peligro de la masa enfervorecida, sino que percute en su obsesión por intentar descubrir que se esconde detrás de la venganza, y hasta que punto es capaz de satisfacer al individuo. El surcoreano consigue, de manera oportuna, distanciarse de la acción, mediante un estilo frío, esta vez sí, desprovisto de artificios innecesarios, y por ello los momentos de mayor hondura dramática –cf. el visionado de las cintas que muestran las torturas a las que se sometieron los niños- no compungen, no duelen. Asimismo, mediante inteligentes ideas de puesta en escena, Chan-wook reincide en su habitual ambigüedad –el encuadre frontal que acoge a todos los familiares: ¿verdugos o acusados?-, así como las hirientes gotas de humor negro que proyectan las miserias morales de sus personajes –la, a posteriori, secuencia en la pastelería donde los familiares escriben sus cuentas bancarias para cobrar el dinero de los respectivos rescates-. Ni siquiera el *näüf* epílogo nevado consigue salvar a su protagonista, y revela –de la misma manera que en *Old Boy*- la quimera de la redención. [10]

La pérdida de la inocencia, esbozada en una filmografía donde sus “vengadores” son personas sencillas que deben tomar decisiones irreparables, empujados por circunstancias extremas que les obligan a perder su humanidad, trae consigo una postrera sensación de abatimiento, de una frustrante incapacidad por recuperar lo irremplazable, en definitiva, la imposibilidad de volver a ser la misma persona. En el cine de Park Chan-wook, la venganza no sería más que la continuación de un círculo vicioso, un acto que engendra una espiral inabarcable de violencia, y que de acuerdo con la visión de este director surcoreano amante de Stendhal, Dostoievski y Kafka, es tan humano como estúpido, tan liberador como esclavo, tan ilógico como muchas veces, necesario.

[1] Cueto, Roberto. *Un nuevo cine para una nueva realidad (...o las películas coreanas que los coreanos quieren ver)*. Pág. 28. En *Seúl Express 97-04. La renovación del cine coreano*. Alberto Elena (Ed.) T&B Editores.

[2] Las sinopsis de ambas películas han sido extraídas de la página web especializada en cine asiático <http://www.eigaotaku.com/portada/>

[3] Breuer J.; y Freud S. *Estudios sobre la histeria*. Pág. 34.

[4] Título extraído de la reseña de *Old Boy* aparecida en *Dirigido por...* y firmada por Tomás F. Valentí.

[5] Martínez, Beatriz. *Especial Resumen 2005: El cine oriental*. <http://www.miradas.net/2006/n46/actualidad/resumen2005/articulo5.html>

[6] Igualmente, el *flash back* final de Lee Woo-jin antes de suicidarse es visualizado de la misma manera. El propio protagonista se introduce de manera física en su propio recuerdo, vivenciando el acontecimiento traumático y suicidándose posteriormente.

[7] En este instante, me permito realizar un breve inciso para comentar un error bastante común, y es que en ocasiones traducimos ¿literalmente? la palabra “*sympathy*” como simpatía, cuando en realidad significa compasión, pudiendo dar lugar a innecesarios malentendidos.

[8] Del mismo modo que la idea original de Sergio Leone en *Hasta que llegó su hora* (C’era una volta il West. 1968), cuyo objetivo era reunir en la primera secuencia de la película a sus tres protagonistas de la “trilogía del dólar” –Clint Eastwood, Eli Wallach, y Lee Van Cleef- para “saldar cuentas” con su pasado.

[9] Lamentable secuencia donde el Sr. Baek ultraja a una mujer, que Park Chan-wook desdramatiza hasta límites exclusivamente estéticos, al introducir de forma muy inoportuna los rótulos de la reclusa, que explican el tiempo que ha estado en prisión

[10] En la, por otra parte, ingeniosa analogía entre la frase pronunciada por Lee Geum-ja con anterioridad –“*pequeñas penitencias para pequeños pecados, grandes penitencias para grandes pecados*”- y el acto final, donde la hija come un pequeño trozo de tarta (blanca) mientras que la “pecadora” hunde su cara en ella.

Tijeretazos
AL