

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Golpeando en la herida: Notas sobre el nuevo cine policiaco coreano

Autor/es:

Cueto, Roberto

Citar como:

Cueto, R. (2007). Golpeando en la herida: Notas sobre el nuevo cine policiaco coreano. Nosferatu. Revista de cine. (55):72-81.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41515>

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**

# Golpeando en la herida

## *Notas sobre el nuevo cine policiaco coreano*

*Roberto Cueto*

*Koreako zinemaren industriak oso modu berezian erreproduzitu izan ditu generoko zimenaren ezaugarriak eta deigarri gertatu zaizkie Hollywoodekoei. Horrexez, duela gutxi mendebaldean ia ezagutzen ez ziren bertako pelikulak mundu osoko zaleek kontsumitu ohi dituzte gaur egun. Atzerrian gehienbat ekoiztu ohi diren polizi generoak, fantasiazkoak edo zientzia fikziozkoak zuzendari korearren interesa piztu dute eta modu berezian landu ohi dituzte. Hala, thriller korearra nahasia eta zalapartatsua da eta, polizi zinemaren oso tipikoak diren eszenak, komisarietakoak alegia, *Memories of Murder* (2003) pelikulan topatu ahal izango ditugu adibidez.*



**Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie**



La tradicional división entre un cine de “autor” (personal e intransferible) y de “género” (partícipe de una especie de código “comunal”) se torna algo problemática cuando nos enfrentamos a cinematografías “periféricas” o “exóticas”. La recepción de determinados títulos en países muy alejados de aquellos en los que se han producido nunca tiene lugar sin cierto grado de distorsión. Hablando específicamente del caso del cine coreano, Julian Stringer ha señalado la discrepancia existente entre cómo una película es presentada en Corea y “*cómo es de-generada e indigenizada en los mercados internacionales*” (1), es decir, cómo se produce cierta tendencia a individualizar y dar carta autoral a productos que en su país de origen son entendidos dentro de un contexto más amplio donde la propia noción de “género” puede ser útil. Volviendo a Stringer: “*El significado de una película coreana no es algo que está esperando a ser descubierto, no es el resultado de estrategias textuales internas que necesitan ser desentrañadas por públicos atentos e inteligentes. Más bien, el significado del cine coreano en contextos domésticos e internacionales es resultado de constantes e interminables procesos de negociación y renegociación de su propio estatus e identidad*” (2). No deja de ser llamativo que, mientras que cierta crítica coreana se lamenta de la rendición de la producción local a los modelos hollywoodienses, numerosos aficionados e interesados en el actual cine coreano lo valoran precisamente por la manera en que se aparta de los códigos narrativos imperantes en el cine americano y plantea alternativas a esa “carencia de imaginación” que en Occidente achacamos a nuestro cine. Así, una autoridad crítica como Kim Kyung-hyun señala que “*la industria cinematográfica coreana ha adaptado las convenciones y praxis de Hollywood hasta tal grado de éxito que ha terminado reproduciendo fórmulas que son atrayentes incluso para Hollywood*” (3); y es frecuente que un argumento para explicar el éxito que el cine coreano tiene en su propio país sea el de que ha sido capaz de amoldar esas imitaciones de Hollywood a gustos y ambientes locales, dejando fuera de lugar así unas prácticas de cine más independiente y personal.

Estas cuestiones resultan más llamativas si consideramos que una cinematografía casi totalmente desconocida en Occidente hasta hace unos siete u ocho años no sólo es ahora consumida por cinéfilos y aficionados de todo el mundo, sino que también ha desarrollado una serie de géneros que resultan novedosos dentro del propio contexto histórico del cine coreano: el policiaco, el fantástico o la ciencia ficción se sienten como una “*expansión en diversos géneros previamente reservados a las producciones extranjeras*” (4). Y si bien es cierto que en el cine coreano había algún que otro antecedente de pelícu-

las pertenecientes a todos estos géneros (especialmente una tradición de cine fantástico), son nuevas formas de producción y representación las que pueden acercar a muchas de estas producciones al cine americano o al japonés. En cualquier caso, es precisamente a través de esa vinculación con el *blockbuster* de Hollywood o con otras tradiciones genéricas del cine americano como el espectador occidental aprende a apreciar y disfrutar de esas películas: no lamentando su mimesis de modelos importados (como hace cierta crítica desde “dentro” de Corea), sino apreciando su capacidad para desviarse de ellos a través de localismos que se entienden como genuinamente “coreanos”. Y citando otra vez a Stringer: “*Todos los espectadores en todos los contextos histórico-culturales recurren a paradigmas de conocimiento con los que están familiarizados. Al mismo tiempo, es natural que los espectadores quieran extraer conclusiones sobre lo que las películas que consumen puedan decirles acerca de la sociedad que las ha producido*” (5).

Cuando nos enfrentamos a la reciente y fecunda producción de cine policiaco en Corea todas estas matizaciones son quizá más pertinentes que nunca. Cualquier espectador con un mínimo de cultura cinematográfica es consciente de la evolución y características del género en determinadas cinematografías: la estética *noir* del Hollywood clásico, el *polar* francés, el *thriller* realista americano de la década de los 70, el cine *yakuza* japonés o el policiaco cantonés... Sobre una base común —las historias criminales, delictivas y violentas— se ha desarrollado toda una amplia gama de variantes y subgéneros que, al sembrarse en determinados ambientes locales y ciertas cinematografías, han generado todo un catálogo de especificidades autóctonas: los análisis comparativos entre, por ejemplo, el cine *hard boiled* americano y sus réplicas galas o entre el cine de gánsteres yanquis y el *yakuza-eiga* son numerosos, partiendo siempre del estudio y catalogación de aquellos rasgos que distinguen a unos y otros. El modelo canónico —en este caso, el cine negro americano— es siempre un arma de doble filo: puede ser la norma a seguir, el ideal al que se aspira, pero también el síntoma del cansancio de un género, su caída en la repetición de fórmulas gastadas. Es entonces cuando surge la variante diatópica, el dialecto local capaz de enriquecer con su nuevo y sorprendente vocabulario las más trilladas expectativas del espectador.

¿Podemos hablar entonces de un “*noir* coreano”? ¿Se pueden trazar constantes, ambientes, tramas y personajes que no serían trasplantables a cualquier otro escenario o cinematografía? La estructura argumental profunda de muchas de las numerosas cintas pertenecientes al género que ha producido Corea en los últimos ocho años parten, en realidad, de esque-





mas bien conocidos por públicos de todo el mundo: relatos sobre la ascensión y caída de un gánster –**Dirty Carnival** (*Biyeeolhan geori*; Yu Ha, 2006)–, enfrentamientos entre policías y traficantes de drogas –**Some** (Chang Yoon-hyun, 2004)–, asesinos en serie que actúan bajo la lluvia –**Tell Me Something** (*Telmisseomding*; Chang Yoon-hyun, 1999), **H** (Lee Jong-hyuk, 2002), **Public Enemy** (*Gonggongui jeog*; Kang Woo-suk, 2002)–, *buddy movies* sobre poli y delincuente que terminan por hacerse amigos –**Les formidables** (*Gang-jeok*; Cho Min-ho, 2006)–, complots terroristas para provocar asesinatos en masa –**Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999), **Tube** (Baek Woon-hak, 2003)–, espías y dobles agentes de Corea del Norte –**Doble agente** (*Ijun gancheob*; Kim Hyeon-jeong, 2003)–, crónicas de delincuencia callejera –**Die Bad** (*Jukgeona hokeun nabbeugeona*; Ryoo Seung-wan, 2000)–, historias de un duro policía que venga la muerte de su mejor amigo en una ciudad dominada por los gánsteres –**The City of Violence** (*Jjakpae*; Ryoo Seung-wan, 2006)–, una trama llena de sorpresas en torno a la posesión del botín obtenido en el atraco a un banco –**The Big Swindle** (*Beomjweui jaeguseong*; Choi Dong-hun, 2004)–, *thrillers* eróticos con atractivas mujeres sospechosas de asesinato –**Scarlett Letter** (*Juhong geulshi*; Daniel H. Byun, 2004)–... Nada que no hayamos visto ya cientos de veces.

Sin embargo, si lo importante es siempre cómo se cuenta y no lo que se cuenta, es ahí donde podemos rastrear los verdaderos atractivos y características

autóctonas de un policíaco coreano que quizá no es tan sofisticado y estilizado como sus otros homólogos asiáticos (Hong Kong y Japón), ni participa de su serenidad ritual. O, en todo caso, se trata de un rito más primitivo e instintivo, más anclado en la realidad cotidiana, más pegado al suelo. Si el *thriller* japonés abunda en silencios y gestos meditados o el hongkonés se caracteriza por su sentido coreográfico, el coreano es bullicioso, desordenado, ruidoso, vocinglero e imprevisible. Las cinematografías locales que se acercaban al *noir* sabían sacarle partido a escenarios propios que terminaban por convertirse en decorados genérico-rituales: los interiores y exteriores en dramático claroscuro del cine clásico americano, los rascacielos neoyorquinos y las amplias avenidas de Los Ángeles, las ciudades de provincia francesas, los edificios acristalados y metalizados de Hong Kong, las paredes de papel de las viviendas japonesas... En el cine coreano la marca distintiva parece ser, precisamente, la ausencia de esos elementos autóctonos, la renuncia a fondos definidos y codificados, la constante recurrencia a espacios transicionales que no dicen nada sobre sí mismos ni sobre la sociedad de la que forman parte: callejones y patios traseros donde tienen lugar fenomenales palizas, calles atestadas y flanqueadas por rascacielos que podrían ser los de cualquier ciudad moderna, apartados lagos rodeados de suaves colinas que son las únicos testigos de brutales asesinatos, almacenes portuarios, azoteas que se abren a un horizonte de impersonales edificios, fábricas abandonadas, ciuda-





des sin identidad propia... Podría parecer el perfecto *thriller* de la era de la globalización, ya que sus ambientes equivaldrían a los de cualquier otro lugar del mundo. Si no fuera porque ese impersonal ambiente de sociedad desarrollada entra en directo conflicto con una expresión de la violencia que parece genuinamente local y terriblemente atávica. La frecuencia con que el cine coreano muestra salvajes peleas con armas básicas y prehistóricas (bates de béisbol, palos, navajas o piedras) no puede dejar de sorprenderle a un espectador más acostumbrado a otro tipo de combates. Baste recordar las épicas batallas entre bandas de cintas como **Die Bad** y **A Dirty Carnival**, o los delirantes ballets de combate que orquesta Kim Sang-jin en **Attack the Gas Station!** (*Juyuso seubgyuksageun*, 1999) y **Kick the Moon** (*Shinloui dalbam*, 2001), para darnos cuenta de que nos hallamos antes una cinematografía que privilegia la naturaleza instintiva del acto violento, su carácter de furia no premeditada, de rabia desfogada hasta la autodestrucción. El dolor físico que se convierte en único protagonista hasta el punto de enturbiar cualquier otra consideración en el acto de la lucha: en último término, en el *thriller* coreano el centro de atención nunca es el resultado de la lucha, ni la autosuperación del héroe, sino la herida en sí misma.



Ese protagonismo de la herida sangrante, el golpe y la patada mostrados en toda su obscenidad, va acompañado de una moralidad más que dudosa, de una descarada ausencia de ética por parte de policías y delincuentes que no puede más que provocar asmo en espectadores acostumbrados a una serie de "normas éticas" que rijan el comportamiento de los nuevos héroes de Hollywood (los Bruce Willis, Tom Cruise y compañía). En el mejor policíaco que ha dado el cine coreano en los últimos años (y que es, a su vez, una de las grandes aportaciones al género en todo el mundo), **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** (*Salinui, chueok*; Bong Joon-ho, 2003), las palizas a los sospechosos arrestados y el falseamiento de pruebas por parte del protagonista adquieren el rango de hecho cotidiano y frecuente en una investigación policial. La evidente crítica a un enfermo sistema represivo –el film transcurre en los 80, en la época de la dictadura militar– queda, sin embargo, enturbiada por la obvia empatía que el relato establece con ese atribulado protagonista a la búsqueda de un espectral asesino en serie. Un simple detalle resume a la perfección la ambigua respuesta que gran parte del *thriller* coreano suscita en los espectadores ajenos a sus códigos y contextos: uno de los policías del equipo investigador acostumbra a patear a los sospechosos para hacerles hablar, pero en un momento de la historia ha de serle amputado un pie tras verse involucrado en una pelea; cuando su superior recibe la noticia, mira melancólico el

zapato con el que su compañero acostumbraba a dar patadas a indefensos detenidos... El momento establece una complicidad viril propia de géneros masculinos como el *western* o el bélico, la nostalgia por un pasado irrecuperable que es digno de John Ford, pero rodeado de un truculento humor negro que hace que nuestra identificación se vuelva incómoda, culpable.

Si hay un escenario –este sí– totalmente genuino y único en el policíaco coreano es el de sus comisarias de policía. Despachos llenos de ruidos, voces, olor a comida, desbarajuste y golpes; collejas y capones



Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie





para ejercer el orden jerárquico; sospechosos que son desnudados y abofeteados para extraer confesiones. En la era de la “estética CSI”, de los despachos *cool* e hipertecnificados que vemos en las series televisivas yanquis, las comisarías del cine coreano suponen un duro baño de realidad. Pero de nuevo la mirada crítica —la que caracterizaba, por ejemplo, al *noir* americano de los 70— se distorsiona cuando entendemos que esa humillación física y moral del sospechoso es también parte de esos rituales de “remasculinización” a los que alude Kim Kyung-hyun en su esclarecedor libro *The Remasculinization of Korean Cinema* (6). Los protagonistas de cintas como *Les formidables*, *The City of Violence*, *Public Enemy* o *Bloody Tie* (*Ssaeng gyeoldan*; Choi Ho, 2006) ejercen esos derechos sin sentimiento alguno de culpa, como parte de su tarea cotidiana dentro de discursos que avanzan hacia la conquista de su autoestima. Cintas como estas no tienen reparo en mostrar personajes controvertidos, capaces de actos positivos y crueles a un tiempo, con lo que se evita el maniqueísmo típico del Hollywood actual: no delatan, en definitiva, esa enfermiza obsesión por empatizar con el público que es el gran mal del cine americano contemporáneo. Pero tampoco pensemos en una mirada cínica, como la que, por ejemplo, propone Martin Scorsese cuando hace en *Infiltrados* (*The Departed*, 2006) un *remake* del film hongkonés *Juego sucio* (*Infernal Affairs*) (*Mou gaan dou*; Wai Keung Lau / Siu Fai Mak, 2002). Hay en estos *thrillers* coreanos una honesta afirmación de tales personajes a través de esa inevitable violencia

que sufren y ejercen a partes iguales: quizá en ninguna otra cinematografía (¿tal vez la japonesa?) ha estado el héroe del policiaco tan constantemente maltratado, magullado y humillado como en la coreana. Un destino en el que están prisioneros, quizá porque son sólo síntoma de una sociedad enraizada en la violencia (o ese es, al menos, el imaginario que buena parte del cine coreano está transmitiendo al resto del mundo). Apreciamos una capacidad de presentar personajes más polidimensionales y complejos que los hijos de la corrección política occidental porque están más cercanos a los que caracterizaron esa segunda era dorada del *noir* americano crítico y politizado que fueron los 70. Pero también es cierto que la mirada distante que adoptamos ante aquellos filmes americanos queda cortocircuitada en los coreanos por estrategias empáticas dignas del más burdo *blockbuster* yanqui: música sentimental, absoluta impudicia melodramática, retóricas manipuladoras... Mientras que un film como *Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie* es capaz de sacarle partido a esa tensión no resuelta para dejarnos en una sensación final de desconcierto y conturbación, en otros casos terminamos “estando con” personajes bien discutibles sin que la mirada crítica entre en funcionamiento. Nuestros tradicionales valores éticos deben quedar en suspenso si queremos disfrutar del film desde sus patrones genéricos.

Esa recepción problemática caracteriza a no pocos filmes coreanos. Nancy Abelman y Choi Jung-ah han destacado cómo la estética MTV y la recurrencia a códigos melodramáticos permiten establecer una corriente de simpatía con los ultraviolentos protagonistas de *Attack the Gas Station!*, película de Kim Sang-jin que narra con notable sentido del humor el atraco a una gasolinera por parte de una descerebrada banda de delincuentes: “*Pese a la considerable violencia que recorre toda la película, ha sido siempre apreciada como tremendamente divertida*” (7). El tratamiento humorístico del mundo del hampa y la delincuencia callejera es habitual en el cine coreano, muchas veces combinado con escenas de extrema violencia. Es, por ejemplo, el caso de la siguiente película de Kim, *Kick the Moon*: en este caso, el trasfondo de escaramuzas callejeras donde la contundencia de golpes y patadas adquiere cierto rango de *slapstick* y sirve de apoyo a una comedia romántica con triángulo amoroso incluido.

Es curioso que el gánster se haya convertido en un personaje tan habitual de la comedia romántica coreana como pueda serlo el periodista, la diseñadora de modas o el psicoanalista en la americana. Kim Kyung-hyun llega a señalar que este subgénero de la “comedia con gánster” es uno de los modelos “con denominación de origen” más apreciados por el público coreano: “*La reciente moda del cine coreano*





de producir comedias que tienen a gánsteres como protagonistas no es nada sorprendente, teniendo en cuenta que es el único género realmente local que tiene éxito en las taquillas” (8). Exitosas cintas como **Mi mujer es una gánster** (*Jopog manura*; Cho Jin-gyu, 2001) –la más popular de todas ellas, que ha dado pie ya a una franquicia con dos secuelas– o **Hi, Dharma!** (*Dalmaya nolja*; Park Cheol-kwan, 2001) suponen una curiosa desviación local del tratamiento del gánster en el cine al tomar como tema sus torpes intentos por integrarse en la “vida normal” y convertirlo en personaje entrañable, pese a que no renuncie en ningún momento a ejercer sus prerrogativas de violencia. Es significativo el final optimista de **Mi mujer es una gánster**: lejos de plantear una redención del gánster (en este caso una mujer) abandonando su “mala vida”, propicia en cambio su última realización personal a través del combate con una banda rival. Una mezcla de humor, romance y violencia explícita que sigue siendo un enigma para el público occidental.

Lógicamente, el gánster es también objeto de tratamientos más dramáticos, incluso trágicos. Conecta en ese sentido con el tono solemne-fatalista con que el cine se ha acercado a los mafiosos italoamericanos o con la nobleza autodestructiva de los *yakuza* japoneses. Incluso películas como **Friend** (*Chingoo*; Kwak Kyung-taek, 2001) y **Green Fish** (*Chorok mulkogi*; Lee Chang-dong, 1997) recuerdan poderosamente al cine de Martin Scorsese por sus historias de amistad y afirmación personal en un entorno dominado por el hampa. Podría así considerarse la po-

tente **Die Bad** como el **Malas calles** (*Mean Streets*; Martin Scorsese, 1972) coreano. Un notable film como **A Dirty Carnival**, por su parte, recupera la fórmula narrativa de “ascensión y caída” de un gánster a través de una dilatada narración que nos



Mi mujer es una gánster



muestra sin complacencias ni pudor alguno su arribismo, crueldad y falta de escrúpulos al tiempo que deja patente cierta dosis de victimismo. En ese sentido, algunos de estos retratos de hampones coreanos se vinculan más a esa idea de “inevitabilidad”, de “destino obligado” que caracteriza al cine de gánsteres asiático (con el japonés a la cabeza): la fatídica carrera hacia la destrucción no es fruto de una ambición irresponsable (como sucede en los retratos del gánster americano), sino producto de una especie de “deber” que se ha de cumplir por la propia condición de pertenecer al mundo del hampa, ecosistema alternativo que es también exilio, que convierte a sus miembros en parias incapaces de integrarse en la sociedad “civil”. Un tema también recurrente en otro atractivo y hermoso *thriller*, **A Bittersweet Life** (*Dalkomhan insaeng*; Kim Jee-woon, 2005), aunque en este caso adopte la forma de un estilizado homenaje al cine de Jean-Pierre Melville partiendo ya desde el protagonismo de un actor, Lee Byung-hun, que recuerda poderosamente a Alain Delon: la imposibilidad de un frío *hit-man* por conseguir el amor de la chica de su jefe da pie a un lacónico relato no por tópico y previsible menos absorbente.

Aunque el policiazo coreano replique modelos bien gastados y manidos desde hace décadas, tiene, sin embargo, una sorprendente capacidad para salpicar las codificaciones y rígidas estructuras formuladas de sangre, dolor y realidad. Una escena de **A Dirty Carnival** es bien significativa: un amigo de la infancia del gánster protagonista es director de cine y

desea documentarse para una película sobre mafiosos, de manera que le pide que actúe como “asesor” en el rodaje. Durante la filmación de una pelea entre bandas, el gánster se queja de que es demasiado estilizada, demasiado “coreográfica” al estilo hongkonés, que no es “real”. Los intentos del gánster por demostrar cómo es una pelea auténtica golpeando de verdad a uno de sus sicarios generan el rechazo del equipo cinematográfico: el film plantea, de manera gráfica, la distancia que separa la retórica ritual del género de la representación de una violencia de “verdad”. Sobre todo cuando, minutos antes, hemos visto una monumental batalla campal entre bandas que nada tiene que ver con los hermosos ballets del cine de artes marciales o las películas de John Woo y Johnnie To: una pelea en el barro con bates de béisbol y navajas que parece inspirada en el mismísimo Orson Welles de **Campanadas a medianoche** (1965). La atmósfera *cool* de **A Bittersweet Life** se dispersa también en una larga escena de tortura física a su protagonista o en una indescriptible torpeza para manejar armas de fuego, mientras que un film que combina el *noir* con las artes marciales como es **The City of Violence** rompe la armonía de los gestos de los combatientes con salvajes navajazos, cuchilladas, golpes a traición y explosión de sangre derramada.

Es como si sólo a través de una herida que es lacera-da una y otra vez pudieran adquirir consistencia los personajes del *noir* coreano. Pero consistencia no significa necesariamente sentido: muchas veces la



A Bittersweet Life





violencia está desprovista del rumbo (por lo general triunfalista) que adquiere en el cine americano. Aquí sólo conduce a un callejón sin salida donde ser golpeado de nuevo hasta la más completa aniquilación. De esta manera se cierran emblemáticas cintas del último *thriller* coreano como **A Dirty Carnival**, **Bloody Tie**, **A Bittersweet Life** o **The City of Violence**. Incluso una *buddy movie* más optimista, más “a la americana”, como **Les formidables** no llega a su feliz conclusión sin una ordalía de sangre derramada, moratones y costillas rotas. Si el género siempre tiende a refractar la realidad para componer algún tipo de fantasía compensatoria, es como si en ciertos *thrillers* coreanos tal fantasía se viera defenestrada por una inevitable y dolorosa conciencia de las carencias de esa realidad de la que surge. Es probable que la fecunda producción de cine policíaco que se está dando actualmente en Corea responda a esa “recuperación de la subjetividad masculina” (9) que detecta Kim en el cine coreano y que se manifiesta en ese constante conflicto (melo)dramático entre una individualidad deseosa de afirmarse y un entorno que se convierte en muro contra el que darse cabezazos: “Hay numerosas escenas de violencia en las recientes películas coreanas, pero también hay por todas partes imágenes de hombres atormentados que terminan por destruirse a sí mismos. (...) El impulso de muerte está unido al impulso –a la vez libidinoso y narcisista– que busca preservar la vida y llegar hasta el borde de la muerte” (10).

Desde una perspectiva más prosaica y bastante menos lacaniana, también puede ser explicable el *boom*

de este nuevo *actioner* autóctono gracias a esa recién adquirida habilidad del cine coreano para imitar ciertos niveles de producción y factura que compiten con las producciones americanas, emulan sus tramas y argumentos y saben trasplantarlos a ambientes (re)conocibles con estrellas propias y bien queridas por el público. Es por ello que hay toda una tendencia del nuevo policíaco coreano que está mucho más cerca del convencional *blockbuster* típico de Joel Silver o Jerry Bruckheimer, transformando los terroristas de Oriente Medio en agentes infiltrados de Corea del Norte y salpimentando generosamente las tramas con ese ingrediente local que siempre ha sido considerado el “supragénero” del cine coreano: el melodrama. Por mucho que se afirme que este género tradicional está “en peligro” debido a la contaminación de géneros importados (e impostados para algunos) (11), lo cierto es que recientes *blockbusters* como **Shiri**, **Tube**, **Tell Me Something**, **H**, **Silmido** (Kang Woo-suk, 2003), **Yesterday** (Jeon Yu-su, 2002) o **Typhoon** (*Taepung*; Kwak Kyung-taek, 2005) hacen gala de un gusto por lo melodramático que llega al punto de paralizar muchas veces el componente espectacular. O mejor dicho, lo melodramático se convierte en espectáculo en sí mismo. La división de las dos Coreas es un tema que sirve en filmes de acción casi bondianos como **Shiri** o **Typhoon** para derivar la mecánica trama policial por sentimentales derroteros de personajes condenados a matarse mutuamente por culpa de una política que los supera. El clímax de **Tube** se dilata en una larga despedida amorosa que invierte el orden de prioridades habitual en el *actioner*, ya que





la efusión lacrimógena es más importante que el sentido del ritmo. **Tell Me Something, Yesterday** y **H** son relatos sobre *serial killers* muy inspirados en modelos americanos, envueltos en lúgubre atmósfera y narración lacónica donde la mera investigación criminal se desvía por recovecos psicologistas con todo tipo de traumas, abandonos y ausencias sentimentales. Cintas, en definitiva, de ampulosa puesta en escena, iluminación sofisticada, interpretaciones solemnes y todo tipo de subrayados gruesos (ralentís, *flash-backs*, música rimbombante, etc.) que con su desinhibición pasional no sólo replican sino que hasta amplifican los peores vicios del actual *blockbuster* de Hollywood: su pretendida gravedad, su carencia de distanciamiento y sentido del humor, sus pomposas estrategias de representación y ese absurdo afán por legitimar el espectáculo de acción con aburridas digresiones que pretenden “humanizar” a los personajes.

Mucho más gratificantes son, en cambio, aquellas películas que se acercan al universo del cine policíaco con una actitud lúdica, hedonista y totalmente franca. Pequeños clásicos del género son ya **Public Enemy** y su secuela, **Another Public Enemy** (*Gonggongui jeog 2*; Kang Woo-suk, 2005), *thrillers* de inmediato y nada reflexionado atractivo; o la fascinante **Nowhere to Hide** (*Injeong saejong bol geot eobtda*; Lee Myung-se, 1999), extraño fresco nocturno donde las peleas y persecuciones callejeras alcanzan el rango de un ballet espectral. Y aparte de

las ya antes citadas, hay otros títulos dignos de interés para el aficionado al género: **The Big Swindle**, simpático y entretenido ejercicio de homenaje al *noir* americano y las novelas de Jim Thompson no exento de sentido del humor y algo autoparódico en su retrato de una *femme fatale* local; **Scarlett Letter**, un *thriller* erótico a lo **Instinto básico** (*Basic Instinct*; Paul Verhoeven, 1992) que termina siendo un sorprendente y sombrío cuento moral; **Blood Rain** (*Hyeol-ui un*; Kim Dae-seung, 2005), sugestivo *noir* histórico sobre un detective en la era Chosun donde no falta ese tema tan puramente *noir* que es la corrupción de los poderosos; **Doble agente**, espléndida recuperación de ese género que tanto echamos de menos hoy día, el cine de espías de la guerra fría, a través de una elegante y concisa puesta en escena que elude las efusiones melodramáticas de **Shiri** o **Typhoon** para constatar con más sabiduría el drama de un país dividido; **Princess Aurora** (*Orora gongju*; Bang Eun-jin, 2005), especie de revisión local del *giallo* a lo Brian De Palma donde lo improbable de su tremebunda trama y lo peliagudo de su tema (la venganza) no son óbice para el disfrute más puro y directo; o la estremecedora e inclasificable **A Bloody Aria** (*Guta-yubalja-deul*; Win Shin-ywon, 2006), alucinante descenso a las raíces de un país que se siente como enfermedad a través de un argumento también importado de cierto cine americano y europeo: una pareja de urbanitas expuestos a la violencia atávica de la Corea profunda (12). Las muestras de una aclimatación de esquemas foráneos que, precisamente



por esa tendencia innata a los retratos nada complacientes de una sociedad y quienes la habitan, han terminado por conformar todo un imaginario de “lo coreano” que puede ser tanto reflejo de lo que Corea del Sur es como proyección de aquello en lo que teme convertirse. Sea como sea, se cumple una vez más ese proceso que convierte a ese dialecto local del cine policiaco en una experiencia bien rica y excitante para los que son buenos conocedores de la norma clásica y sienten que las variaciones, distorsiones y perversiones no sólo son lícitas, sino verdaderamente necesarias.

## NOTAS

1. Julian Stringer. “Putting Korean Cinema in Its Place: Genre Classifications and the Contexts of Reception”, en Shin Chi-yun y Julian Stringer (eds.), *New Korean Cinema*, New York University Press, Nueva York, 2005, pág. 100.

2. *Ibidem*, pág. 96.

3. Kim Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press, Durham, 2004, pág. 273.

4. Jin Kim, “Yesterday’s Troubles Don’t Seem So Far Away”, *The Korea Herald*, 14 de junio. Citado por Stringer, *op. cit.*, pág. 99.

5. *Ibidem*, pág. 96.

6. Por “remasculinización” entiende Kim un proceso, detectado tanto en el cine “de autor” como en el “de género”, por superar un trauma histórico –la Guerra de Corea, la división del país, los años de dictadura militar– a través de una individualización y afirmación que se manifiesta a través del victi-



mismo, el masoquismo y los rituales de violencia. Véase Kim Kyung-hyun, *op. cit.*, págs. 1-19.

7. Nancy Abelman y Choi Jung-ah, “‘Just Because’: Comedy, Melodrama and Youth Violence in *Attack the Gas Station!*”, en Shin Chi-yun y Julian Stringer (eds.), *op. cit.* pág. 132.

8. Kim Kyung-hyun, *op. cit.*, pág. 274.

9. *Ibidem*, pág. 6.

10. *Ibidem*, pág. 13.

11. Stringer, *op. cit.*, cita un artículo de Kim Mi-hui de significativo título: “Is Korean Melodrama an Endangered Genre?”, *The Korea Herald*, 7 de abril.

12. Un escenario que tiene sus orígenes en filmes como *Defensa* (*Deliverance*; John Boorman, 1972) o *Perros de paja* (*Straw Dogs*; Sam Peckinpah, 1973) y que ahora resuena con cierto ímpetu en el cine europeo con películas como *The Last Great Wilderness* (David Mackenzie, 2004), *Calvaire* (Fabrice Du Welz, 2004), *Sheitan* (Kim Chapiron, 2006) o *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006).