

**Estilo libre. Una aproximación al cine de  
Hong Sang-soo**  
***Free style. An approach to Hong Sang-soo's  
cinematography***

Nuria Pradilla Barrero



**ESTILO LIBRE. UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE HONG SANG-SOO**

***FREE STYLE. AN APPROACH TO HONG SANG-SOO'S CINEMATOGRAPHY***

Autora: Nuria Pradilla Barrero

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes

npradill@ucm.es

## ESTILO LIBRE. UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE HONG SANG-SOO

### FREE STYLE. AN APPROACH TO HONG SANG-SOO'S CINEMATOGRAPHY

Nuria Pradilla Barrero

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
npradill@ucm.es

#### Resumen

El presente artículo pretende un acercamiento al estilo fílmico del cineasta Hong Sang-soo. El director surcoreano, nacido en Seúl en 1961 y con más de veinte películas en su trayectoria, ha llamado la atención desde sus inicios por su particular estilo y universo cinematográfico. Encuadrado dentro del nuevo cine coreano, Hong Sang-soo ha acumulado desde sus primeras obras prestigiosos galardones internacionales. A través del análisis de alguno de sus rasgos más característicos se pretende dilucidar cuáles son los principales elementos que definen su trabajo y hacen que este pueda ser diferenciado del de otros autores contemporáneos.

#### Abstract

This article intends an approach to the film style of the filmmaker Hong Sang-soo. The South Korean director, born in Seoul in 1961 and with more than twenty films in his career, has attracted attention since his beginnings for his particular style and cinematographic universe. Framed within the new Korean cinema, Hong Sang-soo has accumulated prestigious international awards since he made his firsts films. Through the analysis of some of its most characteristic features, we'll intended to elucidate which are the main elements that define his work and make it different from that of other contemporary authors.

**Palabras clave:** cinematografía, estilo artístico, Corea del Sur

**Key Words:** cinematography, artistic style, South Korea

#### 1. INTRODUCCIÓN

Al referirnos al estilo de los directores de cine a menudo intentamos descubrir qué rasgos característicos y recurrentes podemos encontrar a lo largo de su filmografía, pero con frecuencia nos detenemos en los aspectos meramente formales, en aquellos que conforman lo que se conoce como la puesta en escena y que aglutinarán todas esas decisiones tomadas por el director y que afectarán a cómo perciban los espectadores el resultado final del filme en su conjunto. Aquí incluiríamos la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la dirección de actores y la planificación de las escenas.

Cassetti y Di Chio en su obra *Cómo analizar un film* (1991), utilizan el concepto de códigos estilísticos para referirse a este tipo de aspectos formales reconocibles en un autor relativos, fundamentalmente, al aspecto visual de la película.

Son aquellos códigos que asocian los rasgos que permiten la reconocibilidad de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha operado la reproducción. Naturalmente, podemos encontrarlos en activo en todos los «films de autor», reconocibles en una particular disposición de las cosas, la insistencia en algunos objetos típicos, la presencia de imágenes lujosas desaliñadas, detalladas o aproximativas, etc.: de estos rasgos podremos extraer la «firma» o el «toque» de un determinado director y no de otro (...) (p.84).

Sin embargo, tomar en cuenta en el análisis de un filme solo los aspectos que atañen a su percepción visual supondría intentar separar la forma del fondo, y si se pretende un análisis global de la obra, habrán de tenerse en cuenta todos los elementos ya que “(...) el tema y las ideas abstractas forman parte del sistema total de una obra artística” (Bordwell y Thompson, 1995, p.43). En el caso del director Hong Sang-soo la importancia de analizar todos los elementos en su conjunto es, si cabe, más necesario, ya que él es también el autor de los guiones de sus propias películas y tiene de esta forma la capacidad de decisión máxima en cuanto a lo que quiere narrar y de qué forma hacerlo.

Según la premisa anterior, partiremos previamente del análisis del tipo de historias que nos presenta Hong Sang-soo, para, a continuación, ir añadiendo el resto de los elementos que nos ayudarán a poder observar cómo a través de sus películas se va moldeando un estilo característico y reconocible.

situaciones sencillas, mostradas en entornos cotidianos —a menudo restaurantes o bares—, donde los personajes protagonistas interactúan y nos dejan entrever sus conflictos. Pero, como espectadores, no podemos esperar conocer demasiados detalles de su pasado, tan solo podremos ver algunos retazos al observar como actúan ante determinadas circunstancias e intuir, por sus actos y conversaciones, todo aquello que puede encontrarse detrás de ellos.

El modo de abordar esas temáticas, a través de los diferentes guiones, es también particular en Hong Sang-soo. Los argumentos de sus películas son difíciles de resumir en pocas palabras. Se trata de historias en las que parece “no pasar nada” y en ese contexto es, sin embargo, donde sucede lo esencial, que viene representado por pequeños detalles que van conformando las acciones y los diálogos a través de los que iremos desentrañando las emociones que motivan a los personajes.



Ilustración 1. Hong Sang-soo. 2016. *Lo tuyo y tú*. Fotograma de la película.

## 2. TEMAS

La mayoría de las películas de Hong Sang-Soo podrían considerarse reflexiones sobre las relaciones humanas, aunque mayoritariamente enfocadas a las relaciones hombre-mujer. Su filmografía refleja

Por ejemplo, en *Lo tuyo y tú* (2016) la historia narra la ruptura sentimental de una pareja formada por un pintor y su novia causada por la desconfianza que crea en él el rumor de los excesos éticos de ella y también el escándalo causado por una supuesta pelea en un bar en la que ella ha intervenido. Pero

analizando con más profundidad las escenas que nos plantea podemos observar que lo que subyace es el tema de la identidad personal, o mejor dicho, la reivindicación de la búsqueda de la misma, reflejada en el personaje de Minjung (You-young Lee) que a lo largo de la película se encuentra con varios hombres que creen conocerla, pero a los que ella niega haber visto antes. La protagonista cambia, se reinventa de encuentro en encuentro y no es casual que siempre tenga entre sus manos el libro *La metamorfosis*, de Kafka, utilizado como símbolo de esa capacidad de transformación del personaje, que, sin embargo, en esencia, sigue siendo el mismo. Además de este tema, o alrededor de él, el tema de la incomunicación en la pareja y la aspiración al amor verdadero e incondicional también están presentes en esta película y serán característicos de la filmografía de Hong Sang-soo. Pero, sin duda, podríamos encontrar algunas opciones más, dependiendo estas de la interpretación de cada espectador.

Otro ejemplo del tipo de argumentos propuestos por Sang-soo en sus películas recientes lo encontramos en *En la playa sola de noche* (2017), película que toma su título de un poema de Walt Whitman, cuya historia gira entorno a otra ruptura, en este caso, la de una actriz y un director de cine casado. Nos muestra, a través de diversas situaciones —que se producen entre Alemania y Corea—, las distintas

fases del “duelo amoroso” de la protagonista. En esta película, como en muchas otras de las del director coreano, la acción parece no avanzar más allá del desplazamiento físico de Younghee (Kim Min-hee), desde Hamburgo, donde ha viajado para huir del escándalo que ha supuesto esta relación en la prensa, hasta una localidad costera de Corea, donde se reúne con sus amigos. Pero a través de los encuentros con sus amistades y de los diálogos que se producen entre ellos es donde el espectador podrá extraer la esencia de la película. En este caso, el drama amoroso se torna también en una reflexión existencialista, en la que la protagonista llega al extremo de decir —en una de esas reuniones con amigos, en las que se ha ingerido bastante alcohol— que “quiere morir con gracia” recriminando a su vez a uno de ellos que “se aferre a la vida tan solo porque no puede amar”. Porque para Younghee el amor verdadero es el motor de la vida y la vida sin él no tendrá sentido. *En la playa sola de noche* supone, además, un paso más en este acercamiento a la realidad ya que se puede considerar que tiene elementos autobiográficos que aluden a la relación del propio director de la película con su actual pareja, la actriz Kim Min-hee, relación por la que se separó de su mujer y por la que fueron acosados por la prensa y que encuentra su paralelismo en la situación de la protagonista a la cual le preocupa su futuro y que su carrera quede en entredicho tras salir a la luz su relación con el director.



Ilustración 2. Hong Sang-soo. 2017. *La cámara de Claire*. Fotograma de la película.

El tema del fracaso amoroso y la muerte también gravita en otras producciones como *Grass* (2018), donde conoceremos que una chica se ha quitado la vida por culpa del desamor, o en *Un cuento de cine* (2005), en la que dos amantes se intentan suicidar ante una especie de sentimiento de frustración sexual y sentimental respecto de su relación.

En cuanto a las influencias temáticas que podemos encontrar en el cine de Hong Sang-soo, se han destacado sobre todo sus similitudes con la Nouvelle Vague en lo que se refiere a que el cine realizado por los directores de este movimiento abordaba temas más cercanos a la sociedad del momento, relacionados con la condición humana, con sus contradicciones, sus aspiraciones, sus frustraciones y miedos, si bien cada autor lo reflejó a su manera. De hecho, otra característica de los cineastas de este movimiento fue la utilización de la experiencia personal a la hora de construir los argumentos e incluir incluso elementos autobiográficos en algunos de ellos, como es el caso de *Los 400 golpes* (1959), de Truffaut, inspirada en su dura infancia. En este sentido podemos decir que el cine de Sang-soo contiene elementos autorreferenciales sobre su profesión y su entorno social, e incluso algunos autobiográficos, como hemos visto. Sin embargo, es con el cine de Eric Rohmer con el que más se le ha emparentado y, en especial, en lo referido al gusto

de Hong Sang-soo por abordar la complejidad de las relaciones entre hombres y mujeres y la búsqueda de los personajes por llenar, a través del amor y/o el sexo, una especie de vacío existencial. En este sentido, dentro de la filmografía de Rohmer, las películas que engloban sus *Seis cuentos morales* son las que más claramente parecen haber inspirado al director coreano. En estas películas unidas por el tema de la infidelidad, y contadas en primera persona desde el punto de vista masculino, los personajes se debaten entre sus convicciones morales y la tentación, entre sus propias creencias y el deseo de libertad. Sang-soo hace lo propio a través de su filmografía, nos muestra variaciones de un mismo tema colocando cada vez a los personajes en contextos diferentes, muchas veces por puro azar, donde pueden mostrarse vulnerables y ahí será donde les veremos enfrentarse al conflicto.

Pero una de las cosas por las que el cine de Hong Sang-soo se va a distinguir, más allá de los temas, es por la estructuración de la narración en diversos relatos (que pueden llegar a ser el mismo) de forma simultánea, paralela, y, a veces, geométrica o figurada, relatos que van a compartir junto con el relato principal el “presente de la ficción”, el presente de esa realidad que ha de ser leída en varias capas, dentro de la misma película o a través de todas ellas.



Ilustración 3. Hong Sang-soo .2017. *En la playa sola de noche* . Fotograma de la película.

### 3. ESTRUCTURA NARRATIVA

Hong Sang-Soo parece haber hecho suya la máxima de Bresson (1987): “que nada cambie y todo sea diferente” (todo lo contrario a lo que propugna el gatopadardismo). Y así, la repetición, en múltiples variedades, se ha ido convirtiendo en su filmografía en un característica distintiva. Esta puede darse en forma extrema como en el caso de *Ahora sí*, antes no (2015) donde, aproximadamente a la mitad de la película, tras la aparición de unos créditos en pantalla, el filme vuelve a comenzar con casi idénticos planos y situaciones. Casi todo es igual, incluidos la mayoría de los encuadres, excepto unas pequeñas variaciones en los actos y conversaciones de la pareja protagonista —un director de cine independiente, Ham Chun-su (Jung Jae-young) y una aspirante a pintora, Yoon Hee-jung (Kim Min-hee)— que hacen que su relación se modifique y que la película termine de diferente manera. En la primera parte el protagonista intenta seducir a la joven pintora sirviéndose de halagos falsos y ocultando que está casado, mientras que en la segunda parte, el comportamiento del personaje masculino es más honesto y la relación entre ambos protagonistas evoluciona de manera más positiva. Aquí el director plantea una especie de nueva oportunidad a los personajes, que nos lleva a la idea de qué hubiera pasado si en vez de decir esto hubiesen dicho lo otro, o si en vez de haber hecho esto hubiesen actuado de otra forma. Otro tipo de variación también puede apreciarse en las tres historias contenidas en la comedia *En otro país* (2012) cuyo tema de fondo gira en torno a la infidelidad. Pero aquí las repeticiones sitúan a la protagonista Anne (Isabelle Hupper) —una mujer francesa que se encuentra en una localidad costera coreana— en tres roles diferentes (que son fruto de la escritura de un guión por parte de la hija de la propietaria de la habitación del motel donde se ha alojado). Aunque cada uno de los tres personajes mantiene el mismo nombre de Anne, en este caso la propuesta sería más bien ver cómo actuarían mujeres similares, pero diferentes, situadas en un mismo contexto. Desde estos diferentes papeles: directora de cine, amante de un director de cine coreano, mujer divorciada a la que su marido ha abandonado por una mujer coreana, Anne interactuará con prácticamente los mismos personajes y en casi idénticas situaciones, pero mostrando en pequeñas digresiones los cambios de personalidad y, por tanto, de actitud, ante determinados acontecimientos según el rol

adoptado. Si como directora de cine se muestra más segura y directa, como amante su carácter aparece más dulcificado y soñador, mientras que como mujer abandonada se nos presenta algo más hosca y caprichosa. En esta película encontraremos repeticiones de situaciones, semejanzas en los tres personajes de Anne, frases idénticas e incluso elementos que transitan de una a otra historia, como un paraguas o una botella de vidrio. Esta repetición constante que atraviesa la narración en su obra afecta a escenas, planos, objetos, situaciones, actores, personajes y diálogos, y propone al espectador familiarizado con su filmografía, estar atento a estas variaciones y, quizás a través de ellas poder también cambiar la primera impresión e iniciar una relectura una vez que entran todos los elementos en juego.

Además de las repeticiones, Sang-soo manejará la estructura temporal de sus historias a su antojo, aplicando diferentes esquemas narrativos que, según el caso, incluirán saltos temporales hacia delante y hacia atrás y elipsis, pero, sobre todo, llama la atención la inclusión en algunas de sus películas de fragmentos que podríamos denominar como atemporales (en ocasiones con tintes surrealistas), en los que el espectador debe decidir si se trata de ensoñaciones o hechos reales acaecidos en un tiempo diferente al de la diégesis, o simplemente quedarse perplejo e integrarlos en el relato como si formaran parte de esa “realidad recreada” obviando lo insólito de su aparición. No en vano, el director ha manifestado en varias entrevistas su admiración por Buñuel. Un ejemplo de la influencia surrealista en la filmografía de Sang-soo lo encontramos en *En la playa sola de noche* (2017). En la última escena de la primera parte de la película (desarrollada en Hamburgo), el último plano parece estar desconectado de todos los demás. En él vemos a la protagonista Young-hee (Kim Min-hee) —que se encuentra en la playa con su amiga coreana y una pareja alemana de amigos de esta última—, que aparece cargada a la espalda (como un peso muerto) de un hombre joven que avanza por la orilla de la playa sin que sepamos cómo se ha producido esa situación, ni cuándo ha aparecido aquel hombre en la playa (si bien lo hemos visto previamente en una escena anterior, en apariencia insustancial, en la que este mismo hombre —al que reconocemos por estar vestido totalmente de negro y llevar un gorro de lana del mismo color— les pregunta a las dos amigas la hora en un parque en el que se encuentran paseando). Pero el misterio se acrecienta cuando ya

avanzada la segunda parte de la película vemos a ese mismo hombre limpiando frenéticamente el exterior de las ventanas de la habitación del hotel donde se va a alojar Young-hee sin que ninguno de los personajes que están en el interior parezcan advertir su presencia. Es curioso observar cómo este tipo de salidas de la realidad creada en sus filmes no suponen un choque en la percepción de verosimilitud que al espectador le transmiten sino que más bien parecen una llamada de atención, o una pregunta: ¿qué es la realidad? El director nos propone así una especie de desafío en el que parece querer recordarnos que lo que estamos viendo es una película que va forjando sus propios códigos, su propio universo, donde se hace patente que en la “realidad de lo filmado” caben elementos que en “lo real” no tendrían lugar. También podemos apreciar la influencia de Buñuel en *Lo tuyo y tú*, inspirada, según ha manifestado el propio director, en *Un oscuro objeto de deseo* (1976). Pero mientras Buñuel cambia de actriz para aludir a las diferentes personalidades del personaje de Conchita, Hong Sang-soo utiliza a la misma, variando solo su actitud ante determinadas circunstancias. En este sentido también podríamos ver a las tres Anne de *En otro país* como una exploración surrealista de las diferentes personalidades que puede albergar una misma persona, pero en esta película el director se encarga de explicar estos cambios y queda claro que las historias narradas son fruto de la imaginación del personaje que las está escribiendo dotando de esta manera a esos cambios de una explicación “racional”.

La tendencia de Hong Sang-soo a una la puesta en escena minimalista, que más adelante analizaremos, no imposibilita que en sus películas exista profundidad dramática, que parece aflorar de forma espontánea, donde los diálogos tienen un papel muy importante, pero evitando la utilización de recursos que carguen las escenas con un exceso de sentimentalismo. En sus guiones, el director establece un discurso que gira en el entorno de lo intelectual, e incluso lo filosófico, pero abordando también el espacio emocional. Logra mantener la tensión entre drama y comedia con una gran habilidad y por esta y otras características se le ha llegado también a comparar con Woody Allen. Pero a pesar de que podamos encontrar algunas similitudes entre ellos como su producción prolífica de una media de película por año, el trabajar con bajos presupuestos, la abundancia de diálogos en sus escenas, o el abordar temas en el entorno de las relaciones humanas (casi

siempre de pareja), también son muchas las diferencias que podemos encontrar en sus estilos, ya que el humor de Allen, aunque se mueve también en el plano intelectual de corte existencial, acusa un mayor uso de recursos cómicos como el gag, el chiste, los juegos de palabras, malentendidos, mientras que el de Hong Sang-soo, podríamos decir que es más sosegado, menos efectista y se centra más en lo que cada uno de nosotros puede tener de cómico al afrontar en nuestras relaciones diferentes situaciones más o menos cotidianas. Además el humor del director coreano viene acompañado de un poso melancólico, que lo envuelve, sin anularlo, y resulta en general menos forzado (tanto por situaciones como por diálogos) que el de Allen.

Pero volviendo a la estructura narrativa que utiliza Hong Sang-soo en sus películas, hay que destacar su libertad a la hora de estructurar sus historias, por lo que no podemos encontrar un patrón narrativo concreto, ni mucho menos clásico, como sí lo podemos ver en el cine de Woody Allen o el de Eric Rohmer. El director coreano suele dividir sus películas en varias partes, anunciadas incluso por fundidos a negro y títulos, como en el caso de *En la playa sola de noche*, separada en dos partes diferenciadas entre lo que sucede en Alemania, y en Corea. Otras veces, serán los propios espectadores los que perciban que la película ha pasado a abordar otro capítulo, bien porque nos damos cuenta de que lo visto anteriormente era precisamente una película (*Un cuento de cine*) o porque a través de elipsis nos muestren a los protagonistas en situaciones diferentes, sin mayores explicaciones, como en el caso de los cuatro episodios de *La película de Oki* (2010).

Y en esta libertad en estructurar sus historias, en dividir las a su antojo y en incluir todas las repeticiones o recursos narrativos rupturistas que considere oportunos podemos ver de nuevo su inspiración en la *Nouvelle Vague*, pero en este caso especialmente en obras de autores como Godard, o Resnais, que manejan la estructura narrativa de sus filmes de forma creativa, experimentando con su fraccionamiento y la repetición rompiendo así con las normas de la narración clásica.

#### 4. PERSONAJES

Esta sensación de realismo, o mejor dicho, de autenticidad, va a ser uno de los elementos comunes y más



llamativo de las producciones de Sang-soo, y a ello colaboran no solo el tipo de temáticas y argumentos escogidos, sino también, la elección de la tipología de los personajes. Los perfiles que encontraremos son, en general, los de profesionales liberales: directores de cine, guionistas, actores, artistas, profesores, escritores... Todos ellos encarnan ocupaciones que el propio director conoce de su entorno social, y aunque en sus películas los personajes actúan simplemente como hombres o mujeres, sometidos a diferentes vicisitudes en las que su dedicación profesional no es un hecho relevante, es de suponer que el hecho de conocer estas profesiones facilita al director la composición de los personajes, dotándolos de una mayor verosimilitud. En cuanto a los protagonistas masculinos, suelen reflejar el rol de hombres inseguros o desubicados emocionalmente, que interactúan con mujeres más sólidas y coherentes y normalmente inexpugnables desde el punto de vista del hombre. Sin embargo, en sus últimas producciones parece haber puesto más énfasis en los personajes femeninos, aunque manteniendo los mismos asuntos relacionados con las emociones y las dificultades de comunicación que se producen en las relaciones amorosas. En el contexto de la sociedad coreana contemporánea que reflejan los personajes de Sang-soo el rol de la mujer parece haber evolucionado hacia un perfil

femenino moderno, empoderado, mientras que los perfiles que nos muestra en personajes masculinos quedan más próximos a ciertos valores “premodernos” anclados en los valores masculinos tradicionales (Rival, 2012).

El amor y las relaciones amorosas, la complejidad de los sentimientos y la soledad serán algunos de los temas que motiven las acciones de estos personajes y junto a ellos el alcohol como elemento catalizador de emociones. El hecho de tomar alcohol (también fumar) es una constante en las relaciones entre personajes y con frecuencia facilita su desinhibición, permitiéndonos conocerlos con una perspectiva nueva.

Los personajes de hombres y mujeres que nos muestra la filmografía de Sang-soo se corresponden con un tipología fundamentalmente urbana, personajes cuyas acciones, en muchas de sus películas, se desarrollan en la ciudad, rodeados de multitud y, sin embargo, reflejan un poso de soledad o vacío. Por eso suele mostrarlos con frecuencia en pequeños restaurantes, donde parecen refugiarse y es en este tipo de escenarios donde habitualmente se producen los encuentros y conversaciones entre ellos, a través de los cuales se nos mostrarán los entresijos de sus relaciones.



Ilustración 4. Hong Sang-soo .2015. *Ahora sí, antes no*. Fotograma de la película.

## 5. DIÁLOGOS

Los diálogos son un elemento esencial en la conformación de las historias de este director, tal vez uno de los más importantes, ya que es a través de ellos donde encontraremos la mayor parte de la información acerca de los personajes. Sin embargo, los diálogos se nos muestran a menudo como fragmentos inconexos e inconclusos de un discurso que podría ser más elaborado.

Es de admirar el ridículo error de que la gente crea que habla para decir las cosas. Precisamente lo propio del lenguaje, que solo se preocupa de sí mismo, no lo sabe nadie. Por eso es un misterio tan maravilloso y fecundo que cuando uno habla solo por hablar, justamente entonces, exprese las verdades más espléndidas y originales”. (Novalis, 2009, p. 269).

Los diálogos en el cine de Sang-soo, tienen ese efecto de murmullo inofensivo, pero dentro de ellos el espectador puede encontrar siempre información reveladora, y a menudo golpean con frases que nos invitan a la reflexión. En *La cámara de Claire* (2017), el personaje de Claire (Isabelle Huppert) —una profesora apasionada por la fotografía que está en Cannes durante la celebración del festival de cine—, está siempre realizando fotos con su cámara Polaroid y al ser preguntada por Munhee (Kim Min-hee) —asistente en una productora que acaba de ser despedida—, por el motivo por el que toma tantas fotos ella responde: “Por que es el único modo de hacer que las cosas cambien, volver a verlas muy lentamente”. Esta frase podría resumir la intención del cineasta de capturar el instante en sus películas, capturar pequeños retazos espacio-temporales de la vida de los personajes para que no se desvanezcan y poder conservarlos y volver a ellos. Quizás esa sea su intención última, capturar esa aproximación de la realidad (la interpretación de los diálogos) y mostrarla, para que los espectadores puedan volver sobre ella e interpretarla cada vez con algún matiz diferente, y cada uno a su manera, puedan llegar a modificarla.

También encontramos en varias de sus películas conversaciones que hablan sobre el propio cine. Y a través de sus diálogos podemos entresacar frases que parecen referirse al propio modo en como Sang-soo entiende el cine. Por ejemplo, en *En la playa sola de*

*noche*, el director de cine Sang-won (Mun Seong-kun) dice: “Filmo la primera escena y voy donde esta me lleve”, afirmación que coincide con el modo de trabajar del propio Sang-soo. En otras ocasiones estas frases pueden tener un sentido sarcástico y el director parece utilizarlas en boca de sus personajes para desmitificar su propia figura como autor de culto. Así podemos ver en *El hotel a orillas del río* (2018) como una de las dos amigas alojadas en el hotel, Yeon-joo (Song Sun Mi), habla del hijo del protagonista, que es director de cine y que también se encuentra allí, junto a su hermano mayor, visitando a su padre, diciendo de él que “no es un verdadero autor”, que “es un poco ambivalente”.

Los diálogos en el cine de Sang-soo cumplen dos funciones fundamentales, una de ellas es la de construir a los personajes y observar su evolución, y también colaborar en marcar el tono de la película, en llevar la historia hacia el drama o hacia la comedia, y, a menudo, consigue, a través de los diálogos, que lo emocional trascienda el discurso irónico.

Junto con el contenido de los diálogos, la interpretación por parte de los actores —muy naturalista, con gran carga de espontaneidad y cierto margen para la improvisación— es otra de las características del cine de Hong Sang-soo. Este es el resultado de un modo de trabajo particular en el que el director-guionista va escribiendo cada día los diálogos de las escenas y los actores han de memorizarlas y ensayarlas poco antes de la filmación lo que deriva en esa naturalidad. Él mismo tampoco planifica las escenas con demasiada antelación sino que lo hace el mismo día del rodaje de las mismas.

Bazin (1966) afirmaba respecto al neorrealismo que las nuevas temáticas requerían nuevas formas para abordarlas y que lo que realmente permitía entender lo que una película trata de decirnos es saber cómo nos lo dice. Así, el director coreano solo pretende mostrarnos las “puntas del iceberg”, solo unos cuantos datos que nos permitan ir conformando esa “realidad”, pero no al estilo de Hemingway quien para mostrar esas “puntas de iceberg” necesitaba de un conocimiento previo y profundo de la vida de los protagonistas de los que luego omitía la mayor parte, sino que, en el caso de Sang-soo, el descubrimiento de los personajes lo realiza el propio director según va creando y rodando las escenas, guiado más por la intuición, y el desarrollo de la propia escena

en la filmación, que por una elaboración exhaustiva y profundización sobre el devenir de su existencia.

“Nada de actores”. Esto nos decía Robert Bresson (1997) en sus Notas sobre el cinematógrafo:

Nada de actores. / (Nada de dirección de actores.) / Nada de papeles. / (Nada de estudio de papeles.) / Nada de puesta en escena. / Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. / SER (modelos) en lugar de PARECER (actores). (p.10).

Y, de alguna manera, Hong Sang-soo, gran admirador de Bresson, conecta con esta idea. No solo por lo comentado anteriormente respecto a la poca importancia que este director da a un guion cerrado, ni a las pocas indicaciones con las que trabaja con los actores, ni tampoco al poco tiempo de ensayo que dedica antes de la filmación de las escenas, sino también por la propia forma de escoger y tratar a los intérpretes ya que —si bien, a diferencia de lo que propugnó y aplicó Bresson, trabaja con actores profesionales—, según ha manifestado en diversas entrevistas<sup>1</sup>, solo pretende conocerlos “como personas” y, de esta forma, llevarse una impresión de ellos que le pueda servir para intuir el potencial que tendrán en los papeles que él escribe.

## 6. PUESTA EN ESCENA

Hong Sang Soo tiene la virtud de convertir al espectador en un verdadero *voyeur* que puede adoptar el punto de vista figurado de un comensal que está observando la escena desde la mesa de al lado, o el de un caminante que ve lo que pasa al otro lado de la calle. Nos mantiene como observadores, siempre con una visión similar a que tendríamos en caso de estar en la realidad cerca de esa escena, una visión que nunca es tan lejana como para no poder alcanzar a ver lo que sucede con cierto detalle, ni tan cercana como si fuéramos uno de los partícipes de la acción.

Su puesta en escena puede ser denominada minimalista, como también se ha denominado a la que caracteriza las películas del japonés Ozu (director admirado por Sang-soo), con su economía de movimientos, los planos amplios y estáticos e incluso el uso de planos vacíos. Pero la sencillez de la puesta en escena, que además nos acerca a la estética docu-

mental, se emparenta también con la de la *Nouvelle Vague*, sobre todo en el gusto por las tomas largas y una iluminación muy naturalista, percibiéndose en este sentido, especialmente, la influencia de Rohmer.

Como rasgos formales característicos en Hong Sang-soo podemos destacar la preferencia por la utilización de planos medios o generales que permiten atender al lenguaje postural de la interpretación de forma global, dejando que sea el espectador el que decida si fijarse en una mano que cuelga inerte, o en la otra que apaga un cigarrillo de forma frenética en el cenicero. Esos pequeños detalles de interpretación serán una clave importante para conocer más a los personajes junto con la capacidad de decisión que se otorga a los observadores de la escena a la hora de recorrer la imagen —que además, de forma habitual en su filmografía, se mantendrá sin cortes durante largos minutos en la pantalla— frente a la focalización que supondría otro tipo de planificación más fragmentada, y con la utilización de primeros planos, en la que el ojo sería guiado a través de los cortes y cambios de tamaño de plano hacia ciertos detalles de forma premeditada.

Esto modo de filmar, sin duda está relacionado con la propensión del director de dejar lugar a la improvisación de los actores en sus movimientos lo que, por otro lado, le impide a sí mismo la anticipación de planos cortos o ciertos movimientos complejos que no serían posibles sin el establecimiento de una planificación y coreografía previa entre cámara y actores.

Los movimientos de cámara también son escasos en el planteamiento de Hong Sang-soo y suelen limitarse a panorámicas (que utiliza con frecuencia para sustituir al montaje plano-contraplano) y al uso —tan poco habitual en cine— del zoom. En cuanto a este último, hay que decir que no suele conllevar un acercamiento máximo, ni siquiera demasiado cercano al primer plano, sino que suele pasar de un plano general a un plano medio, o viceversa, y su uso parece responder más al mejor acompañamiento de la acción de los personajes que a la búsqueda de ningún efecto estético o dramático.

Los escenarios están ubicados siempre en emplazamientos reales, en la mayoría de sus producciones muestra escenarios urbanos, con frecuencia lugares

del propio Seúl, sin embargo, no suele escoger espacios emblemáticos dentro de la ciudad, sino que sitúa las acciones sobre todo en los interiores de cafés o restaurantes corrientes, en calles secundarias, en habitaciones sencillas, en definitiva, en lugares sin ninguna característica demasiado especial, lugares no muy concurridos, haciendo que las situaciones planteadas nos parezcan más cercanas y acentuando de esta forma la sensación de naturalismo de las escenas.

Cuando las historias no transcurren en la ciudad, las localidades costeras o de montaña serán las que acogan a los personajes a modo de refugio de su huida de un conflicto previo. En esos entornos que no les son propios, es donde a veces se plantean las confrontaciones y donde se nos muestran los momentos de cambio emocional de los protagonistas y de conciliación consigo mismos.

También el frío y la nieve parecen tener importancia en la puesta en escena de la filmografía de este director. En muchas de las películas de Hong Sang-soo hace frío y este es un hecho que incluso los personajes comentan a través de los diálogos. Este frío, además, parece trascender lo físico y traspasa los límites de lo emocional haciendo que veamos a los personajes más desvalidos. El frío a veces viene acompañado de la nieve, que, sin embargo, proyecta un mensaje positivo. Por ejemplo, en *El día después* (2017) —película cuyo título está inspirado en el de la novela *Desde entonces*, del escritor japonés Natsume Soseki—, la protagonista Areum (Kin Min-hee) abre la ventanilla del taxi en el que viaja por la noche y mira extasiada como cae la nieve, que para ella es “un regalo del cielo”. También la pareja de amigas de *El hotel a orillas del río*, que están superando sendos desengaños amorosos alojadas en ese establecimiento consideran que la nieve siempre cae por algún motivo e interpretan la caída de la nieve como un buen augurio, como una especie de regalo o bendición para ellas.

Además de los escenarios, la fotografía cobra especial relevancia en la puesta en escena y a la hora de definir el tono emocional de la película. En el caso de las películas de Hong Sang-soo, muchas de ellas fotografiadas por directores de fotografía como Park Hong-Yeol o Kim Hyeong-Gyu, entre otros, se aprovecha al máximo la iluminación natural de los escenarios. Por eso la iluminación no aporta

nada al clima dramático en el sentido de enfatizarlo, sino que realiza una labor de acompañamiento. La fotografía se mantiene imparcial frente a lo que está mostrando la escena, por eso veremos siempre una iluminación difusa, nunca directa, para generar un efecto naturalista que pretende acercarse a lo real. En sus películas en blanco y negro como *El día después*, o *El hotel a orillas del río*, Sang-soo, consigue acentuar la atmósfera melancólica que de por sí desprenden la mayoría de los escenarios, y, especialmente, en *El hotel a orillas del río*, el uso del blanco y negro, además, colabora a crear la atmósfera onírica en la que transcurre el argumento.

## 7. CONCLUSIONES

Como hemos visto, el cine de Hong Sang-soo ha sido comparado con el de otros grandes directores como Rohmer, Ozu o Bresson, por citar solo algunos ejemplos. Esas semejanzas podrían ser el gusto por las historias cotidianas y sencillas, la preferencia por los planos medios o generales y de gran duración, o ese acercamiento al realismo que produce su puesta en escena. Sin embargo, sin negar las lógicas influencias que cualquier artista tiene respecto a los que le precedieron, el estilo de Hong Sang-soo despunta y emerge sobre la superficie con una serie de rasgos bien definidos.

Junto con su interés por las historias y conflictos sencillos entre hombres y mujeres en el contexto de sus relaciones, encontramos unos rasgos formales muy definidos y que, con el paso de los años se han ido consolidando aunque sin dejar de evolucionar. Los elementos que conforman la puesta en escena de la cinematografía de Sang-soo tienen en común la combinación de una apariencia de realidad no manipulada (incluso la música extradiegética tiene muy poca presencia en sus películas), que en ocasiones nos acercan a la estética *amateur*, lograda con la aplicación de una suerte de economía de medios (tipos de planos, iluminación, movimientos de cámara, acciones sencillas, poca intervención en la interpretación...) con el *leitmotiv* siempre presente de la reiteración que se produce con las repeticiones que, en sus diferentes variantes, encontraremos en su filmografía.

Pero en la definición de su estilo jugará un papel fundamental la construcción de estructuras dramáticas donde crea una narración falsificante, que

“plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso”. (Deleuze,1996, p.178). Y esta sea quizás una de sus mayores aportaciones al cine contemporáneo, su propuesta de reflexión no solo sobre lo que es el concepto de lo real y su reflejo en el cine, sino la reflexión sobre la realidad del propio cine, sobre su esencia, y, sobre todo, sobre la libertad, la libertad de cada cineasta para experimentar y crear sus propios patrones, aunque estos contravengan las normas del *mainstream* cinematográfico. La libertad, en definitiva, de transitar en el cine en estilo libre.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amount, J. y Marie, F. (1993). Análisis del film. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1966). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (1995) El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1995.

Casetti, F.; Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1996). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.

Domínguez, J.M (Ed.). (2013). El director desnudo por sus pretendientes. El cine de Hong Sang-soo . Buenos Aires: Gobierno Ciudad de Buenos Aires.

Novalis. (2007). Estudios sobre Fichte y otros escritos, Caner-Liese, R. (trad.), Madrid: Akal.

Rival, S. (2012). Tiempos Modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, 42, 69-80.

