

EL CINE DE HONG SANG-SOO: NARRATIVAS DE LA INDETERMINACIÓN, PERSONAJES INDECISOS

Elisenda Díaz Garcés¹

Resumen: Jorge Luis Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) introdujo las vicisitudes de un individuo ante un camino fracturado. Este cuento nos sirve de punto de partida para comprender cómo las películas del cineasta coreano Hong Sang-soo representan la duda a través del relato partido, del juego del espejo. Estas películas hacen avanzar la historia a saltos y retornos: asistimos a la misma historia dos, tres veces; en medio del relato se instala un espejo cuyo reflejo produce el regreso a un momento anterior, y en el espectador, la sonrisa, la incertidumbre. Empieza el desciframiento de las semejanzas y diferencias; parece como si Hong Sang-soo quisiera explorar la realidad en todas sus potencialidades. Gracias al montaje se logra una experiencia vertical del tiempo que reúne en el mismo plano el sueño, lo imaginario y lo real, finalmente cuestionado. En esta ruptura de la linealidad temporal, en repetir la experiencia, como sucedía ya en *Rashomon* (羅生門, Akira Kurosawa, 1950) el estatuto de verdad se retira y aparece un *narrador falsificante* (Deleuze 1987). Entre la incertidumbre y la liberación del peso de la verdad, experimentamos el ver y rever, y en ese rever, prever los sueños e imaginarios posibles del individuo indeciso. Este estudio me parece pertinente para poner en valor la reflexión que el cine asiático contemporáneo está haciendo respecto al acto de narrar a través de la imagen; son películas que nos ayudan a pensar sobre la propia condición cinematográfica.

Palabras clave: Hong Sang-Soo; Puzzle Film; Narrativas Espejo.

Contacto: elidiazgarces@gmail.com

Desorientar del contenido a la forma

El presente artículo pretende detallar las narrativas de la indeterminación que Hong Sang-soo elabora a lo largo de su carrera cinematográfica, entendiendo por narrativas estos senderos bifurcados, estos recorridos truncados por la repetición, senderos que sin duda se vinculan, por su efecto desestabilizante de una lógica espacial y temporal, con la experiencia del espectador. La desarticulación del juicio del espectador a la hora de entender e interpretar sus películas que detallaremos en este estudio, para empezar, se despliega desde la indecisión de la crítica, que ha querido clasificar a Hong Sang-soo como ensayista, como autor de *puzzle films*, de estructuras

¹ Graduada en Estudios Literarios en la UB, Máster en Estudios de Cine Contemporáneos de la UPF cuyo TFM se enfoca en el proceso de creación en relación a la diferencia y repetición deleuziana. Actualmente, doctoranda en Teoría Literaria UAB sobre el cuerpo de la actriz como texto del diferir.

Díaz Garcés, Elisenda. 2020. "El cine de Hong Sang-soo: Narrativas de la indeterminación, personajes indecisos". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 176-187. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

narrativas espejadas... mientras que nuestro cineasta con cada película nos sorprende y desorienta, volviendo sobre los mismos temas pero de maneras diferentes.

Para empezar, nos situaremos en el plano del discurso de los personajes. La mayoría de películas del cineasta coreano se ubican en tres o cuatro espacios a los que se retorna constantemente. Uno de ellos, es el bar. Las conversaciones alcoholizadas parecen ser un tópico de Hong Sang-soo; sin embargo, no debemos limitarnos a ver en el tópico una crítica a la sociedad coreana contemporánea. Por ejemplo, en *Our Sunhi* (우리선희, 2013), son varias las secuencias que retoman frases que se han dicho anteriormente. En especial, se pone en circulación entre los personajes masculinos los mismos adjetivos para describir a la protagonista – *es una chica normal, tiene sentido artístico, es un poco rara...* También, la protagonista realiza un discurso sobre la importancia de conocerse a uno mismo, discurso que luego su interlocutor, en otra situación posterior, va a reapropiarse de él. Así, tres veces hasta que el discurso vuelve, irónicamente, a oídos de la protagonista.

Escena 1 (16':15'')

Sunhi (*a Chico 1*): Tienes que conocer tus límites y entonces sabrás quien eres.

Escena 2 (31':18'')

Chico 1 (*a Chico 2*): Tengo que cavar hasta el final... Tengo que cavar hasta el final para llegar al fondo... Tengo que cavar hasta el final y encontrarme a mí mismo.

Escena 3 (1:00':15'')

Chico 2 (*a Sunhi*): Continúa todo el camino. Hasta el final. Excava a lo largo de tu camino para conocer tus límites. Entonces, sabrás quién eres.

Sunhi: Esto lo he oído antes...

Este posible consejo, mensaje lleno de valores, en su repetición queda desvirtuado, como el mismo cineasta es consciente:

“Lo cómico viene de lo que la gente repite sin darse cuenta. Están obnubilados por un modelo al que buscan perpetuamente

parecerse, y no están atentos al presente. Pero, está claro, nadie puede vivir sin ideales. No puedes nunca ver las cosas por sí mismas” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

La idea esencial del discurso, al circular de boca en boca a través de los personajes, pierde así el carácter genuino de la primera vez, pierde credibilidad, se tiñe de cierto moralismo paternalista, se vuelve finalmente cómico. Además, este particular juego del teléfono² ejerce, más allá de la devaluación de la autenticidad, una pérdida de la identidad y pertenencia entre el discurso, la voz y el personaje. Se percibe cómo los personajes no son dueños de su discurso, de sus ideas, presentándose así una capacidad de adoptar la multiplicidad y las cualidades del otro en su propia persona.

Llegados a este punto, podemos establecer un símil entre esta capacidad de mutabilidad y adopción; y el trabajo interpretativo del actor. En muchas escenas que sufren el espejamiento, podemos intuir el estado del proceso creativo del rodaje. En las diferencias entre estas escenas desdobladas, podemos imaginar cómo Hong Sang-soo guía a sus actores a través de breves consignas como: repetimos la toma, pero esta vez estáis enamorados; ahora, enfadados... Por ejemplo, en su primeriza *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (오!수정, Hong Sang-soo, 2000), vemos cómo la primera vez que aparece esta escena, ella es pasiva, mientras que la segunda, parece muy enamorada.



Imagen 1 – *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000).

Cuando el cineasta ha detallado su concepción de los personajes reflexiona acerca del juicio que emitimos ante los comportamientos, juicio que bascula entre dos extremos:

² Juego infantil consistente en transmitir un mensaje boca-oreja, mensaje que el último que lo recibe debe anunciar en voz alta para comprobar la transformación inevitable del mismo.

“Estos dos extremos entran en conflicto y debo decidir rápidamente si la persona ha reaccionado bien o mal. Tomo arbitrariamente una decisión. En casa, vuelvo a pensarlo, y no puedo volver a decidir con la misma claridad. La persona está en alguna parte entre esos dos extremos, no cesa de desplazarse. Todo lo que debo hacer, es localizar el lugar en el que se encuentra el individuo” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

Este retorno al estado del engendramiento del film junto con los detalles que da el propio cineasta y que explicitan la indecisión del juicio, nos permite pensar en los actores como aquellos individuos que no representan una identidad definida, fijada y establecida. A través de las repeticiones, ejercicio básico del ensayo en el cine y las demás artes, empezamos a vislumbrar un movimiento del diferir de la unidad, un movimiento que nos abre a los múltiples posibles que el Uno contiene en sí mismo. De hecho, se hace patente que, es tan solo en la reaparición de las mismas escenas, en la condición de su repetición y las diferencias que se generan en la lectura, que el comportamiento y *actuación* de la protagonista puede ser comprendido de varias maneras. La primera vez que vimos la escena nos parecía enamorada, pero al ver la segunda, al retornar a la misma escena habiendo transcurrido un tiempo de visionado, nos parece que la segunda vez está enamorada de verdad mientras que antes, no lo estaba. Por ello, mediante repeticiones y diferencias, lo que resta no es una identidad fija sino una incesante transformación.

De nuevo, la primera vez, no funciona muy bien, la segunda, podría producirse una historia de amor. En *Right Now, Wrong Then* (지금은맞고그때는틀리다, Hong Sang-soo, 2015), película refractada y espejada por excelencia del cineasta, asistimos a una hora del encuentro entre una chica y un cineasta para, en mitad de la película, retomar la pantalla en negro, la música del inicio y así, volver a ver a lo largo de la hora siguiente otra historia posible del mismo encuentro. Aquí vemos como las repeticiones se articulan en relación al espacio. En sus entrevistas, el cineasta ha dado detalles sobre el rodaje, explicando que la idea inicial de la película surge a través de la localización de estos espacios y que el guión se construye día a día.³ El equipo parece ir y venir a esos

³“Cada día, en el lugar del rodaje, me sirvo de ellos [fragmentos previamente escritos] para escribir los diálogos de algunas escenas: algunas explicaciones, algunas acciones, pero sobre todo diálogos” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

espacios, en cada retorno con la misma ropa, por ejemplo, pero habiendo experimentado un tiempo de rodaje que ha hecho avanzar el guión, la relación entre los actores, el cansancio debido al alcohol... Como el mismo cineasta explica:

“Rodamos las escenas en el orden del guión. Creo que eso contribuye a volver las escenas más justas e intensas. Dos escenas análogas filmadas con algunos días de intervalo pueden ser muy diferentes” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).



Imagen 2 – *Right Now, Wrong Then* (2015).

Ese poso de experiencia y temporalidad, en las repeticiones, es lo que el espectador va leyendo y descifrando, como diferencias. Diferencias que van a ir generando sentido más allá de los sucesos de la trama. Al ver estas secuencias, deducimos que, en relación al espacio, a lo largo de su cinematografía, se produce una depuración.⁴ En *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* veíamos cómo Hong Sang-soo grababa la misma escena desde diferentes ángulos y cercanías. Mientras que, con el tiempo, algunas escenas presentan los mismos patrones y perspectivas y se caracterizan por su extensa duración. Por ejemplo, en *The Day He Arrives* (북촌방향, Hong Sang-soo, 2011) algunos planos son reutilizados, como el de la llegada de la

⁴ Depuración formal relativizada, sin embargo, en las últimas películas *Hotel by the River* (Hong Sang-soo, 2018) o *Grass* (Hong Sang-soo, 2018), películas en las que algunos breves planos detalle aparecen poéticamente para romper el estatismo y fijación del plano.

camarera al bar en el que los personajes pasan la noche tres veces. O bien, planos grabados desde la misma posición y estatismo de la cámara, como esta escena (Imagen 3) en la que los personajes se presentan en este bar, hasta tres veces en toda la película, como si no se conocieran:



Imagen 3 – *The Day He Arrives* (2011)

El retorno como despertar de la mirada

Cuando se nos propone el juego del rever, empezamos a trabajar la memoria visual de lo mismo y lo distinto. En el reverso de la película posible que, de manera inédita nos es mostrada, percibimos las diferencias con cierta perplejidad y sorpresa, haciéndose evidente que nuestra manera de ver está moldeada por una concepción cronológica de los sucesos, como dice David Bordwell: “La narrativa asume que una decisión determina lo que sucede después” (2007: 175). En estas películas, empezamos a comprender que lo que hacen los personajes no es determinante ni decisivo, puesto que luego se les brinda la oportunidad, en el retorno, de actuar de manera diferente. Como sucede en *The Day He Arrives*, los personajes se presentan hasta tres veces, de la misma forma que el protagonista, al darse cuenta de que la chica no se acuerda del beso de la noche anterior, aprovecha para darle un segundo beso como por primera vez.

Algunas interpretaciones han leído en este segundo beso, la exploración de la fantasía del protagonista de volver a vivir un amor renovado con su exnovia,⁵ personaje que aparece al inicio de la película y que, para más confusión, interpreta la misma actriz que es besada. Estos juegos de falta de memoria, estas posibilidades que se abren, como fantasía o sueño, abandonan el estatuto de realidad entendido como una vivencia estable y determinada. El montaje de Hong Sang-soo parece trabajar una continuidad en la que el espectador cree, sin embargo, va tendiendo puentes entre aquello que es real, lo posible, la fantasía, el sueño. Vemos un ejemplo en *Nobody's*

⁵ Interpretación mantenida por Catherine Ermakoff en “Alchimies du devenir” (en Daniellou & Fiant 2018, 194).

Daughter Haewon (누구의딸도아닌해원, Hong Sang-soo, 2013), película en la que después de discutir con el hombre que le gusta en un paseo por el templo, Haewon aparece dormida en la biblioteca (51:26); sucede todo tipo de cosas hasta que la pareja, de nuevo, se encuentra en el templo y, esta vez, sin discutir pero llenos de tristeza, vuelven a ocupar la misma posición en el mismo plano (1:26:48), casi cuarenta minutos más tarde. El siguiente plano vuelve a situarnos en la biblioteca, Haewon dormida. Sueño del que despierta el protagonista de *Right Now, Wrong Then* para encontrarse con su posible amor. Sueño que también rompe los esquemas cronológicos de la narración y las expectativas de los espectadores en *On the Beach at Night Alone* (밤의해변에서혼자, Hong Sang-soo, 2017). La protagonista se queda dormida en la playa (1:15:00), donde la encuentra el equipo de rodaje y la invitan a cenar, la cena termina con una discusión, la cámara se descentra y, como si ya se hubiera acabado la representación, se escucha un último comentario inquietante antes del corte: “ha sido una buena escena, ¿no?” (1:35:13); para luego volver, veinte minutos más tarde, a la chica dormida en la playa. La luz sobre su figura y el mar en el horizonte nos indica el paso del tiempo del supuesto sueño.



Imagen 4 – *On the Beach at Night Alone* (2017).

Las escenas parecen sucederse linealmente hasta que se produce un retorno. Este retorno equipara, como hemos visto en estas escenas, los estatutos de realidad haciéndolos suceder en el mismo plano. Es lo que Miranda (2007: 56) supo entender en las repeticiones del cineasta coreano, como la narración falsificante que Gilles Deleuze detalla en la *Imagen-Tiempo* (1987) al pensar sobre el cine de Orson Welles – en especial *F for Fake* (1973) –, Alain Resnais y las películas *Trans Europe Express* (1966) o *L’homme qui ment* (1968) de Alain Robbe-Grillet:

“Surge así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir de aspirar a lo verdadero, para hacerse

esencialmente falsificante. (...) una potencia de lo falso reemplaza y destrona a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la existencia de pasados no necesariamente verdaderos” (Deleuze 1987, 177).

En sus posteriores cursos,⁶ Deleuze pondrá el foco de su atención en cómo el cine elabora lo que llamará las potencialidades de lo falso que concierne de cerca a conceptos filosóficos como los mundos imposibles de Leibniz:

“Los imposibles forman parte del mismo mundo bajo la condición de ese fondo de tiempo. (...) La bifurcación ya no designa una separación entre mundos imposibles entre sí. (...) Nuestro mundo, este mundo, contiene todas las imposibilidades y todas las bifurcaciones que ustedes puedan imaginar” (Deleuze 2018,126).

Vemos cómo las películas del cineasta coreano nos sitúan de lleno en esta problemática a través de las repeticiones puesto que todas las posibilidades están presentes en este mundo de la ficción en una calidad virtual de la imaginación y experiencia. Llegados a este punto se hace ineludible la mención al escritor J.L. Borges y sus laberintos lineales, sus libros infinitos y circulares, sus senderos no espaciales sino temporales, senderos bifurcados.

“En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras; en la del inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos que, también, proliferan y se bifurcan” (Borges 2017).

Como Ts'ui Pên, Hong Sang-soo quiere mostrarnos todos los posibles de un instante. La temporalidad interna empieza a ser, en el retorno a escenas anteriores, una exploración de los tiempos del tiempo borgiano. Es un tipo de narración que explora la verticalidad del tiempo en sus tiempos virtuales simultáneos; la realidad,

⁶Los cursos que dictó en la Universidad de Vincennes entre fines de 1983 y mediados de 1984 publicados en la edición Cactus (2018).

el sueño, la fantasía, los deseos, se encuentran en la misma condición de veracidad producida por el relato.

Del actor, que no es un sujeto del individuo entendido como Uno inmutable, a la obra que, en la exploración de sus potencialidades, se revela como unidad abierta, las películas de Hong Sang-soo, en sus repeticiones narrativas, abren y relativizan la pieza y, por consiguiente, el espectador. Remontándonos de nuevo al proceso de creación, da la sensación de que el cineasta, en la tarea del montaje, no acabara de decidirse por una historia e incluyera en la película *definitiva* varias de las tomas rodadas. Empezamos a comprender cómo la indecisión se deriva del contenido a la forma, de los personajes al cineasta. ¿Finalmente, quién tomará alguna decisión? ¿Alguna decisión interpretativa? Quizá debamos hacerlo nosotros, los espectadores.

El espectador renovado y la ética

A través de esta exploración de los diferentes estatutos de lo real, el espectador debe suspender el juicio de lo verdadero en cada retorno para poder avanzar a base de hipótesis; ¿será que es un sueño, será que ha pasado de verdad? ¿Por qué parece no recordar lo que acaba de suceder? ¿Por qué no actúa en consecuencia a las acciones anteriores? Desde la narratología literaria, Gerard Genette apunta una idea sobre la lectura: “La hazaña de *En busca del tiempo perdido*, es la de venir a modificar a posteriori el significado de los acontecimientos pasados, ora cargando de significado lo que no lo tenía, ora refutando una primera interpretación y sustituyéndola por otra nueva” (Genette 1989, 111). Este vaivén temporal produce en el lector, en el espectador, una interpretación necesariamente diferida, en la que nada se establece como seguro, como algo dado, tal como ya hemos visto en el juicio respecto al enamoramiento de la protagonista en *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* o *Right Now, Wrong Then*. Es lo que Genette llama una diseminación narrativa (1989, 112), haciéndose evidente el efecto del pensamiento derridiano de *La Diseminación* (Derrida 1972) y deleuziano de *Diferencia y repetición* (Deleuze 1968). También, Roland Barthes, en *El susurro del lenguaje* (1994), le llamó la mecánica del enigma, procedimiento que tiene por objetivo despertar la capacidad hermenéutica del lector, ponerlo en funcionamiento en el seno del texto:

“Leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo (...) siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo

atravesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase” (Barthes 1994, 38).

El espectador, entendido como productor de sentido, queda revelado en su tarea creativa de elegir una mirada, un sentido, una posibilidad. Podríamos apuntar que, un montaje que reproduce un orden cronológico de los acontecimientos acomoda al espectador en el consumo, en una mirada automatizada, por reproducir una linealidad. Sin embargo, mediante la repetición, el cineasta está apostando por un espectador que se hace consciente de su propio mirar y de cómo el mirar crea sentido. Por lo tanto, es un espectador que debe hacerse cargo de una elección estética.

Las películas de Hong Sang-soo ponen en cuestión el determinismo ético puesto que esta repetición que hace proliferar lo *mismo* de distintas maneras relativiza el valor de la elección. Por una parte, sus personajes, en su mayoría, se dejan llevar por las circunstancias sin llegar a tomar una decisión. Por otra parte, podríamos decir que los juegos narrativos que propone delegan las decisiones del montaje al espectador. La ética, finalmente, reside en nosotros, quienes, ante todas las posibilidades exploradas, deberíamos escoger, mentalmente, un camino, un final de todos los posibles. A la manera de los libros juveniles “Vive tu propia historia”, el espectador, ante tal desconcierto de la repetición, debería escoger.

Sin embargo, tenemos otra sensación. Tal como el mismo cineasta se posiciona al respecto:

“Buscamos la verdad pero no podemos esperarla. En venganza, nos sentimos ya saciados emocionalmente. Mis sentimientos están ligados con episodios minúsculos, historias banales. Hay entonces dos operaciones en mis películas: un proceso de negación que no deriva en sistema, y la expresión de un conflicto entre una saciedad emocional y una imposible búsqueda de la verdad” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

Podríamos pensar que Hong Sang-soo nos brinda la oportunidad de jugar con sus cartas, posibilitándonos una creación libre. Sin embargo, se destila una sensación de esta imposibilidad que nos acerca a una narratividad diferente, como apuesta Gary Saul Morson en su libro *Narrative and Freedom*: “If all possibilities exist equally (...) then

ethical action is rendered impossible” porque “what difference does it make what I do, if I also do the opposite?” (Morson 1994,172, 232). La indeterminación, la indecisión instalada en el film como estado, se despliega del contenido a la forma, del autor al espectador, de los personajes a las personas. Entre conversaciones en bares, dudas existenciales, conformismo, juegos de espejos, Hong Sang-soo nos acompaña hasta el instante en que se repite, y allí, nos suelta la mano; allí, los espectadores, debemos aceptar su juego con una sonrisa y sentirnos queridamente perdidos en la indiscernibilidad. La muerte de Dios, que posibilita la voluntad de poder nietzscheana, aquí toma cuerpo desde un sentimiento de imposibilidad límite justamente al poder explorar todos los caminos bifurcados, todas las potencialidades de nuestra realidad. Si Dios ya murió y todo es posible, nada importa. De la misma manera que, al tener un encuentro azaroso con alguien, fantaseamos con un amor sincero y volvemos a casa solos; Hong Sang-soo parece decirnos, ese amor lo has vivido en la realidad de tu fantasía, y es un sentimiento verdadero, pero no has actuado, no ha pasado quizás nada, y estás de vuelta en la soledad de tu casa.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. 1994. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. 2007. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Borges, J. L. 2017. *Borges esencial*. Madrid: RAE y AALE.
- Burdeau, E., Tessé, J.-P. & Thirion, A. 2004. *Hong Sang-soo. 'Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser'*. Cahiers du Cinéma 590. Disponible en <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/01/25/entrevista-a-hong-sangsoo-en-cahiers-du-cinema-primera-parte/>
- Daniellou, S. & Fiant, A. (Eds.) 2018. *Les variations Hong Sang-soo*. Saint-Amand-Montrond: De l'incidence Éditeur.
- Deleuze, G. 1968. *Différence et Répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. 1987. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. 2018. *Cine III. Verdad y tiempo: potencias de lo falso*. Buenos Aires: Ed. Cactus.
- Derrida, J. 1972. *La dissemination*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Miranda, L. 2007. *Hong Sang-soo. Tropezar dos veces con la misma piedra*. Nosferatu, 55-56, 135-142.
- Morson, G. S. (1996). *Narratives and Freedom. The Shadows of Time*. London: Yale University Press.

FILMOGRAFÍA

- Sang-soo, Hong. 2000. *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (오! 수정). Producción: Mirashin Korea.
- Sang-soo, Hong. 2011. *The Day He Arrives* (복춘방향). Producción: Jeonwonsa Film.

- Sang-soo, Hong. 2013. *Our Sunhi* (우리선희). Producción: Jeonwonsa Film.
- Sang-soo, Hong. 2013. *Nobody's Daughter Haewon* (누구의딸도아닌해원). Producción: Jeonwonsa Film.
- Sang-soo, Hong. 2015. *Right Now, Wrong Then* (지금은맞고그때는틀리다). Producción: Jeonwonsa Film.
- Sang-soo, Hong. 2017. *On the Beach at Night Alone* (밤의해변에서혼자). Producción: Jeonwonsa Film.
- Sang-soo, Hong. 2018. *Hotel by the River* (강변호텔). Producción: Jeonwonsa Film.
- Sang-soo, Hong. 2018. *Grass* (풀잎들). Producción: Jeonwonsa Film.