



★ CARLOS ESQUIVES



Antes del *k-pop*: joyas del CINE SURCOREANO

Un viaje a décadas pasadas por zonas poco habitadas del cine de Corea del Sur con resultados satisfactorios que amplían el ya extenso horizonte de grandes películas de este país. Con temas que circulan entre la representación del ámbito rural, las costumbres patriarcales que decantan hacia el drama social o hacia el erotismo y fantasmas que respetan el folclore tradicional, tienen un telón de fondo que presenta secuelas de guerras que azotaron al país asiático.

urante el encierro ante la pandemia pude retomar un hábito cinéfilo: programar mis propios ciclos de cine. Siempre he asumido esta dinámica como un ejercicio disciplinado, pero que a su vez no genera algún tipo de fatiga, ya sea producto de la redundancia o la misma exigencia. Estos ciclos, por tanto, tenían que ser un equilibrio entre lo que debería ver y lo que me gustaría ver. Fue así como nació “Antes del *k-pop*”, un ciclo de cine surcoreano en búsqueda de clásicos de ese país. Para entonces la bong-manía ya había cumplido su temporada. Habrá sido entre fines de marzo y comienzos de abril del 2020 que superé *Parásitos* (*Gisaengchung*, 2018) luego de formar parte de un conversatorio. Es de esas películas que aparenta ser inagotable; sin embargo, ya no quería saber nada más de ella o algo que me hiciera recordarla. Obviamente, falté a ese distanciamiento. Ya tenía en mente que dentro de los ciclos que me programaría habría uno dedicado a la revisión fílmica de un país que poco había explorado. Estaba entre elegir uno del continente asiático o africano. El hecho es que terminé en Corea del Sur. Así empecé mi indagación, que de paso no demandó mucho esfuerzo por buscar listas con recomendaciones, ello gracias a las que me brindaba mi único proveedor, el canal de YouTube de la Korean Film Archive (a. k. a. Korean Classic Film), un espacio que contiene un muy amplio catálogo de cine surcoreano, varias en versiones restauradas y todas con opción de subtítulos en inglés.

A continuación, esto es lo mejor que he visto en mi ciclo “Antes del *k-pop*”. Son cinco filmes que definen a una industria versátil, algunos catalogados como clásicos para la cinefilia del país, otros apenas mencionados por ella, lo que me tienta a alucinarme en una posición de “descubridor” de estas joyas.

***Una flor en el infierno* (Jiokhwa. Shin Sang-ok, 1958)**

Del clásico western *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946) a la animada *El rey león* (*The Lion King*, 1994), son diversas las películas que han desarrollado el conflicto entre hermanos, siendo uno la imagen benevolente, mientras que el

otro una proyección maligna. *Una flor en el infierno*, de Shin Sang-ok, es un clásico del cine surcoreano que se suma al listado de filmes que hacen referencia a la parábola de Caín y Abel, aunque este no se inspira al dedillo como, por ejemplo, sí sucede en la película de Elia Kazan *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955). En la historia asiática no hay invocaciones religiosas ni tampoco sus protagonistas están a merced de los roles a los que hacen referencia. Aquí los comportamientos de los hermanos no dejan de ser impredecibles. Estamos, pues, en un contexto que bien pervierte o que en contraste —e inesperadamente— saca lo mejor de uno. La guerra de Corea se detuvo en 1953; por tanto, el país aún manifestaba a una comunidad convulsionada por las consecuencias del conflicto. Reconocemos a una ciudad —posiblemente cercana a la zona fronteriza con Corea del Norte— dominada por un ambiente caótico. Como en los mejores contextos del realismo social, Shin documenta un territorio estéticamente dramático. En tanto, estos límites se ven complementados por los habitantes que también son un síntoma de la posguerra.

Una flor en el infierno no tiene nada que envidiarle a los filmes del cine negro estadounidense. Estamos ante un ejemplar drama humano con una puesta clásica que, por cierto, contiene una postura crítica frente a la coyuntura. Y lo curioso es que Shin parece sincronizarse con lo que estaba aconteciendo en esos momentos en Hollywood. Los cincuenta fueron tiempos de inquietud para la Gran Industria. No era más la Época Dorada e iniciaba su decadencia ante el despegue de la televisión y ello coincidió con el brote de una generación de directores de la posguerra, tales como Nicholas Ray, Robert Aldrich o Samuel Fuller, quienes optaron por desentrañar historias con un contenido de realismo crudo. En sintonía con ese



orden, la historia de Shin tiene a un antihéroe por protagonista, hasta el personaje más decente posee una moral cuestionable, y —en consecuencia— no gesta un final redentor o que garantice algún cambio positivo en la vida de sus desdichados. *Una flor en el infierno* cuenta el relato del hermano menor que llega de una zona rural para ponerle al corriente a su hermano mayor de que su madre está enferma, sin saber que este, desde hace mucho, pertenece a una banda de ladrones. El conflicto se



Foto:
*La mujer
insecto*

enciende cuando el más joven comienza a enrollarse sentimentalmente con la amante de su hermano, una prostituta de las tropas estadounidenses afincadas en el país.

Muy a pesar de esa situación, *Una flor en el infierno* pasa por alto un posible *ménage à trois* y en su lugar se inclina por el retrato de un drama familiar en donde la divergencia de realidades que representa cada hermano — el mundo rural y el mundo urbano, el de la inocencia y la delincuencia—

evidencia una historia orientada a una fidelidad fraternal que se resiste a quebrantarse ante los atentados sociales. La presencia de la *femme fatale*, el sujeto de discordia, es solo una trampa más de ese contexto perverso que persuade a los parientes a confrontarse. Tal como lo expresa el título, es una historia sobre la hermandad o la esperanza congénita que aflora incluso en medio del mismo lodazal, lugar en donde uno de los antihéroes hará su desquite en una secuencia

cercana al final. Se me viene a la memoria la lucha en el barro entre Jennifer Jones y Charlton Heston en *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952). Hay romances que son extraños e imposibles en ciertos contextos dominados por la pugna y el resentimiento. Algo de esa podredumbre hace que los personajes de *Una flor en el infierno* se vuelvan extrañamente insensatos y violentos. En conclusión, no hay signo de arraigo o redención dentro de esa ciudad tomada por el “aliado” estadounidense, ese



invasor de quien se reniega en silencio. Es otro síntoma molesto de la guerra.

La ducha (Sonagi. Go Yeong-nam, 1979)

Una bellísima película que confirmó mi curiosidad por seguir rebuscando en la historia del cine surcoreano. Es, de hecho, uno de los filmes que estuvo presente en mi lista de favoritas vistas en el 2020 que publiqué en mi blog. Es un relato de descubrimientos. Aquí los protagonistas principales están expuestos a una serie de iniciaciones orientadas por una mirada inocente. *La ducha* es una historia sobre el primer amor.

Dos niños, aún disfrutando de la plenitud de su ingenuidad, reconocen el amor sin siquiera saber sobre la materia. Para el hombrecito, en principio, es una experiencia deliciosamente confusa. Ante dicha premisa, el director Go Yeong-nam esboza con ternura y mucha sensibilidad las reacciones de un niño acercándose a un plano desconocido de las relaciones humanas que desde su vista luce complejo. Posiblemente, su comportamiento arisco sea consecuencia de que es su primer acercamiento hacia un género con el que nunca compartió juego o pueda que sea una reacción a los antecedentes que se asocian a esa compañera

Foto:
Mulberry

que no deja de mirar con recelo desde lo lejos. La pequeña se ha mudado recientemente a la vida de campo. Es una niña de la ciudad. Tal vez el niño, criado entre pasto y tierra, la mira desde su otredad, esa renuencia involuntaria del instinto humano que establece a fin de hacer prevalecer su naturaleza respecto a la foránea.

Capaz sea este un tópico un tanto secundario en la película; sin embargo, no deja de ser consecuente e interesante dentro del contexto. *La ducha*, así como muchas películas asiáticas concebidas en un universo rural, manifiestan un valor etnográfico, siendo los niños



parte de un proyecto social y cultural. A medida que los pequeños van experimentando la materia de la relación con su género opuesto —y lo que esta práctica evoca, en paralelo— van asimilando las rutinas, costumbres y actitudes de los adultos. Ellos comienzan a desarrollar su imaginario a partir de la oralidad que les es heredada o que perciben, en donde se incluye lo bueno como lo malo. A propósito, luego de un fracaso económico en la ciudad, el padre de la niña ha decidido regresar al campo, a la casa de su padre, en una actitud de vergüenza. Por un lado, Go nos esboza un

desencanto ante la promesa urbana, y, por otro, el saldo de hijos varones frustrados que conllevó una tradición —aún patente— de padres inflexibles. Después de todo, el mundo rural y sus costumbres arcaicas son la base de esa ciudad quiméricamente fecunda. Pero, volviendo a los niños asimilando los conceptos dentro de este entorno, no solo es la comunidad la que forma el imaginario. La naturaleza se convierte así en una suerte de *leitmotiv* que adiestra y guía mediante su riqueza simbólica.

Además de la calidez del melodrama para principiantes, lo mejor del filme de Go es la representación del ámbito rural. Mucha de la carga anímica y dramática en *La ducha* depende de los elementos naturales y la estética fotográfica. Estos estimulan y responden a la curiosidad de los protagonistas, describen el estado emocional que los embarga o incluso vaticinan ciertos acontecimientos como si se tratase de un escenario alucinatorio. Un tronco sirviendo de puente y punto de encuentro entre los niños, una plantación de frutos de granada o el mismo aguacero que obliga a los pequeños a refugiarse en un abrigo en donde uno de ellos percibirá su primera experiencia erótica. Go Yeong-nam atiende a esos recursos de la naturaleza y les otorga una carga simbólica que además alienta el poder visual de un terreno que por momentos se eleva a lo místico, a lo etéreo. Los escenarios en *La ducha* parecen englobar los tópicos de la filosofía romántica respecto a la naturaleza. Hay mucha belleza en esta, pero también hay un lado desolador. Esta ruralidad se define tan ideal como impredecible, tan erótica como trágica.

***Mulberry* (Pong. Lee Doo-yong, 1986)**

Desde hace un par de años estoy echándole leña a una búsqueda de películas eróticas. Hay tantas listas decepcionantes

ESTAMOS TRATANDO CON
ESCENARIOS DICTADOS POR
TRADICIONES DE MACHOS
METIENDO LA PATA Y HEMBRAS
HACIENDO EL ESFUERZO POR
ENMENDAR ESOS FALLOS
PRODUCTOS DEL VICIO SEXUAL
O EL JUEGO DE APUESTAS.
NO SOLO ES UN PANORAMA
DEL EGOÍSMO MASCULINO,
SINO TAMBIÉN EL DE LA
CONDESCENDENCIA FEMENINA.

por la web, aparentemente, fabricadas por mentes púberes tan poco exigentes o espectadores que simplemente asocian a ese género con cualquier imagen que revele la desnudez de algún cuerpo. Sucede que muchos no tienen en claro la naturaleza del erotismo. Así como un policial no siempre será un *noir*, una *softcore porn* no garantiza ser una película erótica. En tanto, este género no necesariamente tendría que poner en primer plano la desnudez de un cuerpo o recrear un acto sexual. Un claro ejemplo es *Mulberry*, una exquisita película que además tiene una historia solvente y divertida; no en un sentido picante, sino delicadamente cómica. Su historia se asienta en una comunidad rural agitada por una habitante que ha construido su popularidad a costa de su sexualidad. Esta mujer casada es como un mito carnal viviente para los hombres y, en viceversa, un agente nocivo para las mujeres. El director Lee Doo-yong nos transmite uno de los tantos relatos protagonizados por devoradoras sexuales, mujeres que son presa de una insatisfacción, casi siempre provocada



por una negligencia sexual por parte de un marido ausente o precoz. Ahí están las también memorables películas de Kim Soo-yong, tales como *Burning Mountain* (*Sanbul*, 1967) y *Night Journey* (*Yahaeng*, 1977). Pero, a diferencia de las referidas, la carencia de la protagonista de *Mulberry* no es sexual, algo que de hecho tiene de sobra gracias a sus fanáticos, y es aquí en donde se origina la dinámica de esta trama.

Por muy indecente que luzca el proceder de esta mujer, existen precedentes que amparan su integridad. Podríamos decir que tiene una motivación comprensible: ella cambia sexo por comida. Así como todas las mujeres de su comunidad, este personaje principal, en teoría, debería ser mantenido por el esposo, quien, fruto de su labor, le proveería del alimento necesario para seguir con vida. El hecho es que aquí tenemos el caso del marido irresponsable, jugador, machista, cínico y ausente, que solo retorna para echarse un descanso y algo más luego de tanto vicio. No deja de ser otra película sobre una mujer siendo

reprimida por un hombre, el causante de sus problemas. Lee, así como tantos directores surcoreanos, crea un trasfondo social en donde las mujeres se convierten en el paredón de los defectos masculinos. Pero ya hablaré más a fondo de esto en la siguiente joya. En efecto, *Mulberry* desencadena todo un conflicto moral, pero lo erótico es más acaparador y, por tanto, más persuasivo. Si de pronto la mujer no tuviera ese acercamiento erótico hacia los hombres, lo seguro sería que algunos de estos la vetarían, cosa que no sucede. Poco les importa el drama que impulsa a esa diosa a hacer lo que tiene que hacer; el drama personal no es elocuente. Sin embargo, la figura del cuerpo tapado, las manchas en la espalda a causa de un encuentro furtivo, el jugar a las escondidas entre las matas de los frutos maduros, eso sí es convincente.

De ahí por qué *Mulberry* me resulta cómica. Ella es como el flautista de Hamelín y los habitantes varones una fila de ratas yendo tras ella. Claro que ese fervor es secreto. Las esposas no tienen por

Foto:
Mulberry

qué saberlo o sospecharlo. Es otra historia de hombres cobardes y mujeres dominantes en todos los aspectos. Es un territorio de mucha hipocresía, siendo la calumniada la más transparente de todo el lugar. A propósito de este razonamiento, esta comedia, contemplada desde otra perspectiva, resulta ser un drama social. Lee, en un inicio, nos acerca con buen humor a las acciones de su protagonista para después introducirnos al origen del perjuicio o trastorno. Aunque sea una mirada fugaz, el caso se torna sobrecogedor por su realismo. Lo cierto es que a pesar de que la trama pareciera orientarse a una revisión realista o seria de la situación, *Mulberry* retorna a ese punto inicial, el de contemplar el escenario como si se tratase de un humor costumbrista. Por un lado, puede que sea un ánimo de crear una coherencia entre el género del erotismo y la comedia —el drama, después de todo, es un anticlímax—; por otro lado, pueda que haya una necesidad por remarcar ese retorno cíclico que pinta por entero a una sociedad condenada a

no reparar ese drama social provocado por una tradición tan congénita, aquella en la que a continuación ahondaré más.

***La mujer insecto* (Chungyo. Kim Ki-young, 1972)**

Curiosamente, esta película no está lejos de *La mujer insecto* (*Nippon konchûki*, 1963), de Shohei Imamura. En ambas historias la protagonista tendrá que asumir las deudas de un negligente padre, lo que terminará arrastrándola a la prostitución como único medio de sobrevivencia. Contemplamos así un conflicto dramático originado por los errores del hombre de familia, siendo las hijas las principales víctimas de las circunstancias. Estamos tratando, pues, con escenarios dictados por tradiciones de machos metiendo la pata y hembras haciendo el esfuerzo por enmendar esos fallos productos del vicio sexual o el juego de apuestas. No solo es un panorama del egoísmo masculino, sino también el de la condescendencia femenina. El director Kim Ki-young, así como

Imamura, coinciden, además, en que este razonamiento es socialmente innato. Por donde vaya la protagonista, esta se encontrará con hombres que no hacen más que complicar sus desgracias, en tanto, esta misma se siente programada a cumplir ese acto de “servicio”, de manera consciente o inconsciente, hacia los varones. Pienso en el cine de Kenji Mizoguchi; específicamente, en *Elegía de Naniwa* (*Naniwa erejî*, 1936), que también comparte la misma premisa: las mujeres son esclavas de las tradiciones fundadas por hombres desvergonzados.

Tanto en Corea del Sur como en Japón, era normal y obligatorio que la hija supliera las responsabilidades de un padre imprudente; mientras tanto, los hijos hombres podían seguir vagando o continuar estudiando como si con ellos no fuese el problema. Hasta este punto podríamos decir que, literalmente, las mujeres eran los insectos sociales, el sujeto acostumbrado a degradar su honor y futuro en favor del

género privilegiado. Claro que esa dinámica no liberaba al hombre de esa misma naturaleza rastrera. *La mujer insecto* comienza en una clínica que acoge a varones impotentes a causa de sus molestas parejas. Estos “castrados” están en espera de recuperar su masculinidad perdida por una mujer tiránica. La llegada de un nuevo residente estimula a un colega a contar la historia que veremos, el de la joven que se volvió prostituta y luego amante de un hombre casado, y el posterior pacto entre la esposa y la concubina. Aunque suene absurdo, en esta realidad la esposa extiende un contrato a la amante a fin de que esta última se comprometa a cumplir ciertas normas. Es como ceder a alguien un *gremlin* con prescripción, solo que este debe ser retornado siguiendo una agenda a fin de evitar las habladurías de la gente. En retribución, se le hará entrega de una mensualidad. Qué más que un contrato de esta naturaleza para entender que estamos ante una sociedad que ha legalizado el consenti-

Foto:
La ducha



A *BLOODTHIRSTY KILLER* BASA SU HISTORIA EN EL TÓPICO DEL FANTASMA FEMENINO QUE VUELVE POR VENGANZA, UN CONFLICTO MUY FRECUENTE EN EL CINE ASIÁTICO, QUE A SU VEZ SE INSPIRA EN EL FOLCLORE ORIENTAL. ES POR ELLO QUE MUCHAS DE ESTAS HISTORIAS SE ASIENTAN EN UNA ÉPOCA MEDIEVAL.

miento de las indecencias de los esposos. Pero esto es solo el principio de la incoherencia.

La mujer insecto es también el relato de una esposa recriminando la inutilidad del esposo. La mujer es la que administra todo, desde el dinero hasta la vida de cada miembro de la familia, incluyendo la amante del esposo. Ahora, ya había mencionado que existe una condición inherente de la mujer por servir al hombre. Ello implica una pugna entre la esposa y la amante. Es como pelearse por un pellejo, solo que ese pellejo para estas mujeres representa su propósito social: el destino de la mujer es estar al servicio del hombre por muy inútil que este sea. Kim escenifica una

pelea de mantis religiosas hembras, lo que convierte al hombre en un insecto menos apto, destinado a ser devorado por las tiránicas. De ahí esa incoherencia. Nuevamente, la hipocresía es el cimiento de esta sociedad que enaltece un patriarcado impotente que es auxiliado por la comunidad femenina, a pesar de que esta misma reniega de ese modo de vida, y que de paso hace confrontar a las mujeres. Es un conflicto ya antes realizado por Kim Ki-young en *La criada* (*Hanyo*, 1960), considerada para muchos la mejor película en la historia de Corea del Sur. Lo cierto es que *La mujer insecto* es más irreverente. Su absurdo incluso transita al terreno surrealista. En cierto punto de la trama, se me viene

a la mente *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), de David Lynch, a propósito de la maternidad convertida en pesadilla. Es una locura, aunque no tan demente como la que sigue.

***A Bloodthirsty Killer* (Salinma. Lee Yong-min, 1965)**

La historia empieza con un hombre desconcertado. Este ha ingresado a una galería de arte para asistir a una muestra que debería de estar realizándose, pero en su lugar descubre un recinto que parece insinuarnos que no se ha hecho función alguna en mucho tiempo atrás. El área, además, no solo se describe como baldía, sino también como un espacio con un sesgo irreal. En efecto, esto refuerza la confusión diseminada por el protagonista. Él está convencido de que es el lugar y la fecha correcta; sin embargo, nada de eso encaja con el escenario de paredes grises alimentadas por una iluminación que le otorga un carácter sombrío. Entonces descubre un cuadro. Es un retrato. Es su esposa. Pero ella murió hace diez años. ¿Por qué nunca había visto ese cuadro? ¿Qué hace ahí? ¿Por qué se esfuma de sus manos? Este es solo el principio de una hilera de hechos extravagantes y absurdos. *A Bloodthirsty Killer* es como el ingreso a una pesadilla ajena, el de un padre de familia asombrándose con una serie de sinsentidos, pero que por alguna razón irá asumiendo como simples deslices de lo real que cumplen un significado o una razón. Es inevitable no pensar en los mundos de Maya Deren o David Lynch; y es que estamos tratando con un relato que se eleva a un plano fantástico complejo y poco convencional. Lee Yong-min es uno de los referentes del cine de terror en Corea del Sur. Esta sería su primera película dentro del género y de paso un producto que merece el título de película de culto.

Foto:
Una flor en el infierno



CineAsiaOnline

Lee basa su historia en el tópic del fantasma femenino que vuelve por venganza, un conflicto muy frecuente en el cine asiático, que a su vez se inspira en el folclore oriental. Es por esta misma razón que muchas de estas historias se asientan en una época medieval. En ese sentido, *A Bloodthirsty Killer* se asocia a un recurrente mítico, solo que en una época de la actualidad correspondiente. Se le podría vincular con anteriores filmes como *El fantasma del pantano Kasane* (*Kaidan Kasane-gafuchi*, 1957) o *La mansión del gato negro* (*Bôrei kaibyô yashiki*, 1958) (solo se me vienen a la mente producciones japonesas). Lo cierto es que la película de Lee resalta por una dosis pintoresca que me recuerda a la serie B de Estados Unidos de los años sesenta. Estoy pensando en Roger Corman, un tanto de Herschell Gordon Lewis sin llegar al *gore*. Tiene de *kitsch*; es, además, por muchos momentos perturbador, en un sentido cómico, casi hilarante, y en otros es serio al punto de crispar. Hago alusión a la secuencia posterior al museo. El protagonista sube a un taxi y de la nada el conductor le comienza a decir que es el día en que los espíritus salen a pasear. Entonces vemos desde la ventana un bosque infestado por una marcha de personas (tal vez son todas mujeres) vestidas de blanco. Ah, caray; muy inquietante. Me pregunto si Lee había visto *El carnaval de las almas* (*Carnival of Souls*, 1962), de Herk Harvey, o si George A. Romero vio *A Bloodthirsty Killer* antes de que la muerte lo sorprendiese. "Ahí están mis *ghouls*", diría.

Y así suceden muchas otras cosas extrañas. Una mujer es poseída y comienza a hacer cosas muy raras. Es indecente y hasta grosero, tomando en cuenta el escenario en que estamos. Si vemos películas de Corea del Sur de la década de los cincuenta, la sociedad todavía reposa entre el ritual tradicional y conservador.



Fuente: IMDb

Foto:
Mulberry

El síntoma de la posguerra entre las Coreas, sin embargo, ha removido ciertos resentimientos y represiones. Hay que tomar en cuenta que los aliados estadounidenses han traído un poco de su liberalismo occidental. Lee no se siente indiferente ante este ánimo que ha transgredido las normativas morales de la familia tradicional surcoreana. Si antes las ofensas hacia estas almas vengadoras habían sido por causas de la codicia o el desamor, en este caso estamos tratando con un motor más perverso, prueba además de esa traición al culto de la familia, lo que lleva como consecuencia su desmoronamiento y también de

la tradición correspondiente. *A Bloodthirsty Killer*, así como varias que asisten a este tópico, tiene un lado dramático. El alma vengadora es una suerte de karma que retorna para aplicar justicia. No importa si su conducto es venial o maligno. Lo interesante es que por muy diabólica que parezca esa representación vengadora, son los vivos los enemigos de la historia. Pienso en *La llorona* (2019), de Jayro Bustamante. A propósito, la historia de Lee Yong-min asiste a la revelación de un caso un tanto difuso para el protagonista, lo que la convierte también en un *thriller* que, para el final, tendrá un giro melodramático. ◻