



El surcoreano Bong Joon-ho es mundialmente reconocido por su galardonada *Parásitos*, película que aborda la diferencia y el conflicto de clase. Esta mirada crítica a la sociedad también se encuentra presente en otras tres películas de su filmografía, las cuales se analizarán en el presente artículo: *Crónica de un asesino en serie* (2003), *El huésped* (2006) y *Okja* (2017).

POSMODERNO?

**La problemática
de los géneros
en tres películas de**

BONG JOON-HO

★ SHA SHA GUTIÉRREZ

Al igual que Martin Scorsese —quien suele trabajar con Leonardo DiCaprio en sus filmes—, Bong Joon-ho trabaja, en las tres películas anteriormente mencionadas, con Song Kang-ho, Byun Hee-bong y Park Hae-il¹. Además de este punto en común, resulta pertinente preguntarse por el subtexto en *Crónica de un asesino en serie* (*Salinui chueok*, 2003), *El huésped* (*Gwoemul*, 2006) y *Okja* (2017)². ¿Qué otras semejanzas y diferencias encontramos en estas películas? ¿Cómo ha ido perfilándose, con el paso de los años, el “estilo” de Bong Joon-ho? ¿Este estilo convierte su obra fílmica en cine posmoderno? ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine posmoderno?³. ¿Esto explicaría el reconocimiento de Bong Joon-ho en la Academia y su popularidad en las salas de cine?

Para empezar, es preciso anotar que sus filmes se insertan dentro del “nuevo cine surcoreano” (Dueñas, 2020) o también denominada “nueva ola del cine coreano”, que comenzó a mediados de los noventa según Indiewire, portal web dedicado al cine independiente (Festival Internacional de Cine de Morelia, 2020).

Sostengo que, en estas tres películas de Bong Joon-ho, se plantea una crítica a la sociedad de consumo y a la sociedad surcoreana posdictatorial, por medio de la problematización de los géneros cinematográficos como el cine negro, las *monster movies* y la ciencia ficción. Si bien *Crónica de un asesino en serie*, *El huésped* y *Okja* siguen y responden a ciertos patrones estético-ideológicos de los géneros cinematográficos anteriormente señalados, un rasgo en común que comparten estos filmes es el tratamiento explícito de la muerte y la violencia.

Crónica de un asesino en serie y la problematización del cine negro

Esta película narra la pesquisa de tres detectives —Park Doo-man, Jo Yong Gu y Seo Tae-yoon— para descubrir y atrapar al asesino serial de Hwaseong⁴. Por tanto, ya tendríamos algunos elementos típicos del cine negro: la historia gira en torno a hechos delictivos y el protagonista, generalmente un antihéroe, busca asidua y perspicazmente la verdad hasta encontrarla. Sin embargo, he ahí el principal “problema” que impide catalogar *Crónica de un asesino* como un filme del cine negro: no se revela la identidad del asesino. No se accede a ninguna verdad que alivie tanto a los personajes como a los espectadores, sino que por el contrario la película —y, particularmente, la escena final— apela a la incer-

1 A diferencia de los dos actores surcoreanos anteriores, Park Hae-il solo aparece en *Crónica de un asesino* y *El huésped*. En el primer filme, como un personaje secundario, y en el segundo, como parte del elenco principal.

2 A nivel retórico, el subtexto es “aquello que actúa en el texto sin mostrarse” (Espada, 1996).

3 De acuerdo con Edel Cadena Vargas (1993), el cine posmoderno es la “reacción lógica contra el gran proyecto de la Ilustración, contra la modernidad misma, contra la visión ingenua de que la razón era el fundamento único que podía generar la felicidad y el progreso humanos”.

4 En la película no se señala explícitamente el nombre de esta localidad, pero sí se menciona, desde el inicio, que la historia está basada en hechos reales. Por tanto, podemos asumir que el filme se sitúa en Hwaseong.



tidumbre y la angustia por el absurdo en el que (sobre)vivimos. Es decir, a lo largo del relato fílmico, hemos sido testigos de que esta sociedad —posdictatorial, cabe agregar— se articula por medio de la violencia estructural.

Si bien los crímenes perpetrados por el asesino serial —específicamente, si pensamos en el estado corporal de las víctimas⁵— son la representación más obscena y gráfica de esta violencia, no es la única. Tanto Park Doo-man como Jo Yong Gu, detectives locales de Hwaseong, presionan y torturan a los sospechosos para que estos declaren ser los responsables de los feminicidios. Encerrados e incommunicados en un sótano clandestino, son agredidos verbal y físicamente de forma constante. Incluso Seo Tae-yoon, el detective derivado de Seúl a Hwaseong, es testigo de la tortura, pero no opone

5 Todas las víctimas son mujeres y, además de ser asesinadas, son violentadas física y sexualmente.



resistencia, pues también ha normalizado esa violencia institucional y social.

Si pensamos en el perfil de los sospechosos, también observamos a personajes con un sentido ético ambivalente e inclusive contradictorio. El primero de ellos es un muchacho que padece cierto síndrome y persigue a escondidas a una mujer —la primera víctima de esta serie de feminicidios—, porque se sentía atraído por ella; el segundo es un hombre casado y con hijos, respetado y defendido por sus vecinos, cuya “desviación”, en términos de Freud, no es consumir revistas pornográficas, sino masturbarse en el lugar donde se cometió un crimen; el tercero es un joven sensible que escucha y pide, cada vez que se suscitan los asesinatos, una canción a una emisora radial. Si bien esto y sus manos suaves —la única descripción física que se tiene del asesino— no son pruebas suficientes para culpabilizarlo, siempre lo hallamos solo⁶ y se muestra

⁶ No vive con su familia, sino con una casera.

Foto:
El huésped

displicente y casi inmutable durante el interrogatorio y la vigilancia policial, incluso cuando está a punto de ser asesinado por Seo Tae-yoon.

Así pues, *Crónica de un asesino en serie* propone un conjunto de personajes contradictorios e inestables, imbuidos en una realidad hostil que ha normalizado la violencia heredada de la dictadura. Esta violencia, no obstante, se ejecuta principalmente en el cuerpo femenino. Las mujeres, es preciso anotar, no son atacadas en casa, sino en las calles —en ese espacio público ahora inseguro y simbólicamente vedado para ellas—, cuando caminan solas en las noches lluviosas y cuando Hwaseong apaga sus luces y cierra sus puertas por órdenes del Gobierno. Entonces, ante la represión y la violencia institucional del Estado que produce o permite la aparición y la impunidad del asesino serial, observamos cómo los protagonistas pierden ciertos ideales o características constitutivas de su identidad. Park Doo-man no solo renuncia a su trabajo desgastante como policía, sino que también renuncia a la intuición que él creía poseer para identificar y capturar a los

delincuentes. Jo Yong Gu pierde una pierna luego de un enfrentamiento con los comensales de un restaurante⁷. Seo Tae-yoon pierde la compostura y la razón —que normalmente lo guiaba desde que llegó a Hwaseong⁸— ante el asesinato y la violación sexual de una niña. Por ello, está dispuesto a “tomar la justicia por sus propias manos” y disparar a quien él cree que es el culpable, aunque todo parece indicar lo contrario. En suma, mientras más avanza la película, más nos alejamos de la verdad que suele entregarnos el cine negro —la identidad del asesino—, pero paradójica y sutilmente nos aproximamos a otra verdad más sugerente e inquietante: el asesino, al ser descrito al final de la película como una persona ordinaria, puede ser cualquiera. Entonces, la última mirada de Park Doo-man hacia nosotros, los espectadores, cobra otro sentido, otra fuerza que nos interpela aún más.

El huésped: la problematización del cine de terror y las *monster movies*

Esta película narra la historia de los Park, una familia disfuncional conformada por el abuelo Hee-

7 Resulta sintomático que con la amputación de su pierna ya no pueda propinar patadas cada vez que así lo desea. Pienso, por ejemplo, en ese primer plano de sus botas negras y en la mirada desolada de Park Doo-man.

8 Es interesante cómo Seo Tae-yoon se aproxima a los hechos delictivos a través de una mirada racional, mientras que Park Doo-man es un sujeto más impulsivo e intuitivo. Al final del filme descubrimos que ni la razón ni la intuición son capaces de revelar la identidad del asesino.

bong; sus hijos, Gang-du, Nam-il y Nam-joo, y su nieta Hyun-seo, hija de Gang-du. Todos estos personajes son marginales: o están desempleados o tienen trabajos menores que apenas los sostienen económicamente. De hecho, la vivienda de Hee-bong, Gang-du y Hyun-seo funciona también como espacio laboral; específicamente, como un puesto de golosinas y comida rápida, ubicado a orillas del río Han, en Seúl.

A diferencia de otras *monster movies*, *El huésped* presenta a su criatura a pocos minutos de iniciada la película y a plena luz del día. Las personas huyen al percatarse del peligro que representa y, en esa fuga desesperada, Gang-du confunde la mano de su hija y esta termina siendo raptada por la criatura. Es aquí donde empieza el drama familiar: ante la pérdida de Hyun-seo —la más querida y valorada por los Park— y la falta de apoyo estatal, toda la familia se une para buscar y rescatar a la niña. Esta unión, no obstante, no está exenta de tensiones y conflictos entre ellos, lo cual desmitifica el modelo tradicional de la familia unida y, a su vez, produce el mismo efecto, con la muerte de Hyun-seo, sobre el lugar común de la “unión hace la fuerza”.

Foto: Ojka En consecuencia, *El huésped* no es la historia de cómo Seúl fue doblegada por un monstruo



Fuente: IMDb

marítimo, sino de cómo la irrupción de este monstruo afectó y fracturó aún más la frágil estructura familiar de los Park. Por ende, es evidente que, además del miedo o el terror —emociones más asociadas al subgénero cinematográfico de las *monster movies*—, *El huésped* retrata y apela al dolor. Asimismo, también recurre al humor negro e inclusive paródico en determinadas ocasiones. He aquí una diferencia con *Crónica de un asesino en serie*, película que por momentos manifiesta sutilmente un humor negro que nunca colindaba con la parodia.

Por otro lado, otra diferencia con *Crónica de un asesino en serie* es la presencia de personajes norteamericanos en *El huésped*. En este filme, el sujeto norteamericano es retratado como el responsable indirecto del desastre, pues debido a la negligencia de dos científicos —uno es norteamericano y el otro, surcoreano—, la criatura “nace” del río Han⁹. No obstante, la película también apunta a señalar otros responsables institucionales —y ya no solo individuales— de la tragedia: el Gobierno y la comunidad médico-científica que trabaja con él. Primero, el Gobierno aísla a los personajes “expuestos” a la criatura y desatiende las demandas de la familia Park de buscar a Hyun-seo. Segundo, se realizan pruebas médicas y éticamente cuestionables a Gang-du, pues lo retienen contra su voluntad en una sala médica,

⁹ La orden de arrojar los desechos tóxicos en el río Han provino del científico norteamericano.



CRÓNICA DE UN ASESINO EN SERIE,
EL HUÉSPED Y *OKJA*
SON PELÍCULAS QUE, A TRAVÉS
DE LA PROBLEMATIZACIÓN DE
GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS, EL
HUMOR NEGRO (O, EN SU DEFECTO,
LA PARODIA) Y LA VIOLENCIA,
PLANTEAN UNA CRÍTICA EXPLÍCITA
AL PODER.

donde permanece incomunicado. Entonces, ante la falta de apoyo gubernamental, la familia Park se ve impelida a rescatar a Hyun-seo por su propia cuenta.

Así pues, el protagonismo del monstruo es desplazado por el proceso de búsqueda de los Park de la menor de sus integrantes y, a su vez, se plantea que el responsable mediato de la tragedia no es la criatura, sino ciertas personas e instituciones.

Okja y la problematización del cine de ciencia ficción

Okja nos presenta, desde un inicio, el proyecto de gran envergadura de una corporación que busca “limpiar” su imagen y, a su vez, conseguir clientes por medio de la creación de *super-cerdos*. Conforme avanza la película, descubrimos el trasfondo ominoso de su creación y, para ello, Bong Joon-ho diferencia explícitamente el discurso adoptado por la compañía y la realidad siniestra e invisible de los laboratorios y las fábricas de carne.

Cabe preguntarse, entonces, cómo *Okja* desmantela la fantasía creada y difundida por la compañía. Para empezar, habría que examinar el discurso y la *performance* de Lucy Mirando, su directora: es una mujer que se presenta ante el público como alguien simpático, impoluto e inofensivo. Cuando está a solas o con su equipo de trabajo, no obstante, se revela cierta angustia por lo que es y quién proyecta ser. Se trata, entonces, de un sujeto femenino escindido entre su deseo por “limpiar” la compañía heredada de su padre —un sujeto que provocó la muerte de muchos de sus trabajadores por obligarlos a laborar en condiciones



infrahumanas— y la consciencia de saber que esta “limpieza” efectuada por ella es solo superficial. Así pues, Lucy no propone un cambio estructural de su compañía. Por tanto, es comprensible su crisis de identidad: no quiere, pero termina reproduciendo el *modus operandi* del padre y el de su hermana, Nancy, aunque ahora con animales.

A partir de esta lectura, se infiere que el sistema capitalista, encarnado en la figura de la compañía, tiene dos discursos: el discurso políticamente correcto de Lucy y el discurso más vil y “honesto” de Nancy y su padre. Al respecto, llama la atención que ambas hermanas sean gemelas, pues comparten no solo el mismo fenotipo, sino también la misma ideología y el mismo *ethos*.

Después de Lucy, no obstante, ningún otro personaje alcanza su nivel de complejidad, pues el filme establece una clara distinción entre los héroes —los activistas del Frente de Liberación Animal— y los villanos —las personas que trabajan en o con la compañía—. Asimismo, a diferencia de *Crónica de un asesino* y *El huésped*, hay un mayor número de personajes norteamericanos en *Okja*, los cuales asumen papeles más importantes y diversos. Sin embargo, esto no implica que sean menos arquetípicos.

Es decir, en lugar del humor negro, característico en menor o mayor escala en los dos filmes anteriores, encontramos en *Okja* una parodia de varios de sus personajes: el doctor Johnny Wilcox es el más histriónico de todos, ya sea frente o fuera de cámaras; en varias escenas, vemos cómo Heebong, el abuelo de Mija, la protagonista, le presta más atención al dinero que a su nieta (inclusive, le engaña para que la compañía se lleve a Okja); y, más allá de las moti-

Foto:
Crónica de un asesino en serie

vaciones de los activistas, no sabemos nada sobre ellos y en ningún momento se ahonda o problematiza su discurso de no violencia. Son, en ese sentido, personajes unidimensionales.

Mija, por otra parte, es una niña que, hasta antes de la llegada del doctor Johnny Wilcox a su casa, vivía casi en comunión con la naturaleza¹⁰. Es más, el vínculo o conexión entre ella y Okja será el nudo principal de la historia, porque el rapto de esta *supercerda* desencadena la acción de la trama. Asimismo, es precisamente por este vínculo que la película no solo apela a la risa, sino también al dolor. Así pues, el dolor que el espectador podría llegar a sentir se debe al tratamiento fílmico del vínculo entre Mija y Okja —personajes que encarnan la inocencia— y la violencia ejercida sobre los *supercerdos*. Es así como, a través del subtexto animalista del filme, se critica a la industria alimentaria y la sociedad de consumo.

Conclusiones y reflexiones finales

En conclusión, *Crónica de un asesino en serie*, *El huésped* y *Okja* son películas que

¹⁰ Cabe añadir al respecto que la historia no se sitúa exclusivamente en Corea del Sur, sino también —y, en sí, principalmente— en Estados Unidos. De hecho, se asocia la ciencia, el mercado y el espectáculo con Estados Unidos, mientras que Corea del Sur —específicamente el lugar donde vive la protagonista— se asocia con la naturaleza proveedora, una suerte de *beatus ille*.

se insertan y, al mismo tiempo, problematizan ciertos géneros o subgéneros cinematográficos como el cine negro, las *monster movies* y la ciencia ficción. En primer lugar, *Crónica de un asesino*, a través de la investigación policial de sus protagonistas, devela el trasfondo político y social de los crímenes de Hwaseong: la violencia institucional y estructural de la dictadura en Corea del Sur. Al no revelar la identidad del asesino serial o, mejor dicho, al revelar su identidad de otra manera (“era una persona ordinaria”), Bong Joon-ho plantea una aguda crítica a la sociedad posdictatorial y el absurdo en el que los personajes (sobre)viven, con pérdidas materiales y simbólicas a cuestas. En segundo lugar, si bien *El huésped* puede considerarse una *monster movie*, el protagonismo no recae en el monstruo y los estragos que podría haber causado en Seúl, sino en el dolor y la búsqueda incansable de una familia marginal y disfuncional que vive a orillas del río Han. Unidos por la falta (el rapto y, posteriormente, la muerte de Hyun-seo), *El huésped* no pretende culpabilizar al monstruo de la tragedia (familiar y colectiva), sino que más bien ofrece, desde la primera escena, quiénes serían los responsables indirectos de dicha tragedia: la negligencia de un par de científicos. Sin embargo, ellos no serían los únicos responsables, puesto que Bong Joon-ho cuestiona, en el filme, la falta de apoyo real por parte del Gobierno y la comunidad médico-científica. En tercer lugar, *Okja* se afilia al género de la ciencia ficción por la creación y el protagonismo

que adquieren los *supercerdos*, animales mutados para el consumo humano. A través de la relación entre la protagonista y Okja, así como la violencia ejercida sobre los *supercerdos* y sus defensores, Bong Joon-ho busca sensibilizar al espectador sobre su consumo de carne y la violencia animal. Por ello, este subtexto animalista eclipsa el componente *sci-fi* de la película y muestra, más bien, las dos caras del sistema capitalista encarnado en la imagen y el discurso de la compañía. El problema, no obstante, es la polarización y esquematización de los héroes —los activistas— y los villanos —aquellos que trabajan en y con la compañía—, quienes son representados como personajes abnegados e histriónicos respectivamente.

A raíz de lo anteriormente mencionado, se concluye que *Crónica de un asesino en serie*, *El huésped* y *Okja* son películas que, a través de la problematización de géneros cinematográficos, el humor negro (o, en su defecto, la parodia) y la violencia, plantean una crítica explícita al poder. Por ende, se puede reconocer un estilo filmico particular en proceso de experimentación y permanente diálogo con géneros populares. Así pues, esto vincula a Bong Joon-ho al cine posmoderno. ◻

Referencias

- Cadena, E. (1993). El cine posmoderno. *Aguijón*, 1, 9-11. <https://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/index/search/authors/view?firstName=Edel&middleName=&lastName=Cadena%20Vargas&affiliation=&country=>
- Dueñas, S. (10 de febrero del 2020). *Parasite triunfa en los Oscar: por qué Corea del Sur es un mercado casi impenetrable para Hollywood y exporta éxitos a todo el mundo*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51440830>
- Espada, A. (16 de mayo de 1996). El subtexto. *El País*. https://elpais.com/diario/1996/05/16/ultima/832197601_850215.html
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (2 de septiembre del 2020). *Diez películas esenciales de la nueva ola del cine coreano, según Indiewire*. <https://moreliafilmfest.com/diez-peliculas-esenciales-de-la-nueva-ola-del-cine-coreano-segun-indiewire/>

Foto:
El huésped

