



CINE

VENTANA indiscreta



COREA DEL SUR

índice

Presentación	3
El nuevo cine coreano: ferocidad y lirismo <i>Isaac León Frías</i>	4
Breve referencia al cine en la historia coreana (1897-2004) <i>Arnaldo Mera</i>	11
Antes del <i>k-pop</i> : joyas del cine surcoreano <i>Carlos Esquives</i>	14
¿Cine posmoderno? La problemática de los géneros en tres películas de Bong Joon-ho <i>Sha Sha Gutiérrez</i>	24
Las edades del cine de Kim Ki-duk <i>Rodrigo Bedoya Forno</i>	32
El meme de <i>Parásitos</i>: el caso peruano <i>Rafael Gutiérrez</i>	39
La tristeza habitual: el cine de la directora Byun Young-joo <i>Brandy Moscol, Talía Vidal y Jimena Mora</i>	42
Minimalismo, afectos y escapes en el cine de Hong Sang-soo <i>Alejandro Núñez Alberca</i>	48
Videografía de BTS: contenido integrado, universos narrativos y agnosticismo de género <i>Antonella Bertocchi y Brunella Bertocchi</i>	56
Por la senda del monstruo: la "trilogía de la venganza" de Park Chan-wook <i>Agustín Baella Arsentales</i>	64
Bodu salvado de las aguas: apuntes sobre la mirada de lo cotidiano y motivos en el cine de Jean Renoir <i>Allison Bellido</i>	71



Foto de la portada: *Oldboy*
Fuente: Fun Art

VENTANA INDISCRETA N.º 25

Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Monterrico Chico, Lima 33, Perú
Teléfono 437-6767, anexo 30131

Primer semestre del 2021

CONSEJO EDITORIAL

Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco,
José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone,
Isaac León Frías y Javier Protzel

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL

Agustín Baella Arsentales

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Rodrigo Bedoya Forno, Allison Bellido,
Antonella Bertocchi, Brunella Bertocchi,
Carlos Esquives, Rafael Gutiérrez,
Sha Sha Gutiérrez, Arnaldo Mera,
Jimena Mora, Brandy Moscol,
Alejandro Núñez Alberca y Talía Vidal

DISEÑO

César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA

ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET

ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER

@reventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK

www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM

ventana_indiscreta

IMPRESIÓN

Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156-164, Breña
Lima, Perú
Teléfonos: 424-8104 / 332-3229
tareagrafica@tareagrafica.com

ISSN 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

Esta edición explora el cine de Corea del Sur, que en los últimos años ha logrado figurar y mantenerse en primera línea en el circuito de los festivales internacionales más importantes. Ha tenido un crecimiento que se ha visto alentado por el apoyo de políticas en la promoción de las industrias culturales surcoreanas, que se expande a otras ramas del entretenimiento, como las series de televisión con los llamados *k-drama* o el *k-pop*.

Es un cine que, desde la década de los noventa, a partir de cambios socioculturales y generacionales, empezó a desarrollar nuevas propuestas en diversos géneros, con historias únicas, alejadas de las fórmulas comerciales de Hollywood. La ola coreana conocida como *Hallyu* abarca un fenómeno continuo de crecimiento, innovación y transformación de nuevas formas de hacer cine en el país asiático que resonó —y sigue resonando— en audiencias cinematográficas de todas partes del mundo, con diferentes gustos y preferencias.

De manera simultánea, se fueron consolidando directores que iban puliendo un estilo personal. Autores que exploran aspectos inquietantes de la experiencia humana, que transitan con libertad entre el humor negro y la violencia extrema. De Kim Jee-woon a Park Chan-wook. De los relatos austeros y aparentemente improvisados de la vida cotidiana de Hong Sang-soo a las pasiones desbordantes de los personajes de Kim Ki-duk. El también llamado “nuevo cine coreano” volvió a despertar el interés mundial luego del éxito arrollador de Bong Joon-ho, al ganar cuatro premios Óscar, incluido el de mejor película, por *Parásitos*, precedidos por una Palma de Oro.

Por todo ello, plataformas de *streaming* como Netflix incluyen un número cada vez mayor de contenidos surcoreanos, muy variados entre sí, que van desde series juveniles a películas como *Burning* de Lee Chang-dong o *Estación Zombie* de Yeon Sang-ho. De este modo, presentamos diversas entradas a una de las cinematografías más atractivas de la actualidad, sin dejar de hurgar en su pasado, en el que hallaremos títulos fascinantes.

El nuevo



cine coreano:

FEROCIDAD Y LIRISMO

En la búsqueda por reconocer el punto de inicio del auge del cine surcoreano, se examinan algunas etapas que nos hacen ver que no se trata de un fenómeno tan reciente. Entre el crecimiento económico, la consolidación y la aparición de nuevos directores, acompañados de la presencia activa en festivales, se veía perfilar un auspicioso horizonte del que hoy podemos seguir apreciando los frutos y que siguen augurando un buen panorama

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

1.

En tiempos de globalización incesante y cuando, más que nunca, la identidad del cine parece, a la vista de la mayoría (no de todos, por fortuna), ligada inconfundiblemente a los Estados Unidos, al inglés y a la mirada o perspectiva del mundo desde la óptica norteamericana, no dejan de surgir tendencias o corrientes provenientes de diversos países del mundo. En algunos casos, con un alcance más bien restringido o festivalero, como son las expresiones de los nuevos cines rumano o portugués. En otros, asociados al despegue o al relanzamiento de industrias con una voluntad de expansión en el mercado internacional. Ocurrió de manera moderada con el cine iraní desde la década de 1990 y, en esa misma época y con mayor fuerza, con el de la República Popular China, lo que es explicable por la envergadura del país y su altísimo crecimiento económico. Y desde fines del siglo pasado emerge, entre otras expectantes cinematografías del sudeste asiático, la de Corea del Sur, que se ha convertido en una suerte de estrella central entre un conjunto variado de países que incluyen a Taiwán, Hong Kong (ya se sabe, parte de China, pero con un régimen económico especial), Vietnam, Tailandia, Filipinas y el mismo Japón, muy renovado cinematográficamente en las últimas décadas.

Solo mencionaremos aquí de paso, pues requeriría de un análisis por separado, que la vorágine de la globalización no está reduciendo o neutralizando el surgimiento o resurgimiento de empeños que hacen afirmación de marcas nacionales. No unidas a programas nacionalistas

como los asociados al *brexit* o a los que sostienen partidos o movimientos políticos europeos. Las *marcas* nacionales se asocian, en esos casos, a procesos de crecimiento económico, de afirmación cultural, de inserción en el mercado internacional. El caso de Corea del Sur es especialmente relevante, además, porque permite apreciar con una enorme claridad el modo en que una cinematografía contemporánea avanza en esos dos frentes, no antagónicos, de la producción genérica masiva y de aquella otra que apunta a los festivales y a sectores minoritarios de espectadores. Esa es una gran diferencia con otras experiencias que, por valiosas que sean, resultan finalmente más acotadas.

¿En qué condiciones surge esa potencia que es hoy el cine coreano? Aunque notoria en los últimos lustros, no es una cinematografía de relativamente reciente surgimiento. No es cosa de los últimos veinte o veinticinco años. Ya en la década de 1960 floreció una actividad muy rentable, edificada sobre los géneros que otros países vecinos venían trajinando, comedias, melodramas, relatos de acción... con un alcance local y regional, no más que eso. Pero no solo con actividad genérica

Foto:
Barking Dogs Never Bite



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

más o menos estándar. Un melodrama como *La criada* (*Hanyo*, 1960), por ejemplo, es una prueba de que allí se estaban fraguando empeños creativos de mayor vuelo. Las dos décadas siguientes, bajo un régimen dictatorial, vieron un decaimiento de la producción fílmica, un gran crecimiento de la televisión y una abundancia de cine extranjero. La democratización del país desde 1993 y el “milagro” económico modificaron el estado de las cosas. El volumen de producción sigue un ritmo ascendente, los estándares técnicos se elevan de una manera considerable, surgen nuevos realizadores, o se reafirman algunos con experiencia previa, y el público local ofrece una respuesta favorable a la oferta. Se van delineando así las tendencias que han caracterizado a esa pujante cinematografía y que dan lugar a lo que se conoce como *Hallyu wave*, la nueva ola de Corea del Sur.

En ese proceso cuentan diversas palancas de apoyo: sea la creación de la Korean Film Commission, de la Korean Academy of Film Arts, del Festival de Cine de Busan (desde 1996), o el establecimiento de cuotas de pantalla para el cine local desde fines de los noventa. Todo eso no explica el balance final, pero constituye una señal (o varias señales) de un contexto institucional que favorece una dinámica distinta en un momento en que otras cinematografías vecinas pugnan por

Foto: *Burning* hacerse de un espacio propio en la región y más allá, o por retomar espacios perdidos.

No está de más mencionar que el empuje de la producción fílmica encuentra un correlato en la expansión televisiva que ha desbordado el perímetro regional para extenderse a otros continentes, especialmente en el formato de las telenovelas, quebrando en América Latina la casi exclusividad regional que tenía como puntales principales a México y Brasil. Las telenovelas coreanas (los *k-dramas* televisivos) se han hecho de espacios antes inimaginables, como también las provenientes de un país europeo fronterizo geográfica y culturalmente con Asia, como es Turquía. En la producción fílmica de Corea predominan los melodramas (los *k-dramas* cinematográficos) con el 60 % del total. A ellos se agregan las modalidades criminales de los *gangs-ters jo-pok* y la variante local de las comedias *jo-pok*, dentro de los géneros de mayor aceptación.

2.

Los primeros indicadores de lo que se venía gestando al sur del paralelo 38 se observan con la llegada del nuevo siglo. En el 2000 compete en la selección oficial de Cannes *La historia de Chunhyang* (*Chunhyangjeon*, 2000). Dos años más tarde, *Ebrio de mujeres y pintura* (*Chihwaseon*, 2002) recibe el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes. Destaca desde ya el rol que le compete en la legitimación artística del cine surcoreano a Im Kwon-taek, que no era un recién llegado, sino un cineasta de más de sesenta años y con cerca de cien largometrajes en su haber desde comienzos de los sesenta, es decir, un realizador experimentado y prolífico, formado en la producción

genérica de la que toma distancia para perfilar un desarrollo personal en la última etapa de su carrera, la que coincide con el afianzamiento del nuevo cine coreano, aunque se pueden encontrar antecedentes en la copiosa filmografía de Im de las opciones que afronta en *La historia de Chunhyang* y en *Ebrio de mujeres y pintura*.

Otro batacazo: el gran premio del jurado para *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) en Cannes 2004. En este caso, Park Chan-wook no era un veterano, sino alguien que había empezado en los años noventa, es decir, uno de los que acompaña el renacimiento del cine coreano. Y para cerrar las referencias a los éxitos festivaleros iniciales, mencionemos a *Samaria* (2004) y a *El espíritu de la pasión* (*Bin-jip*, 2004) que ganaron el Oso de Plata de Berlín y el León de Plata de Venecia, respectivamente, al mejor director. Las dos películas fueron dirigidas por Kim Ki-duk, un director que había filmado su ópera prima en 1996 y que se convierte por varios años en el nombre de proa del cine coreano. Además de esos dos títulos a él se le debe, entre otras, *La isla* (*Seom*, 2000), *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera* (*Bomyeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003), *El arco* (*Hwal*, 2005), *El tiempo* (*Shigan*, 2006), *Amén* (*Amen*, 2011) o *Piedad* (*Pietà*, 2012), que ganó el León de Oro del Festival de Venecia del 2012, casi la consagración definitiva de un autor cuya carrera se vio un tanto debilitada posteriormente hasta su prematuro fallecimiento en el 2020.

También es destacable un realizador que cuenta con pocas, pero sobresalientes realizaciones, Lee Chang-dong, el autor de *Oasis* (*Oasisu*, 2002), *Secret Sunshine* (*Milyang*, 2007), *Poetry* (*Shi*, 2010) y *Burning* (*Beoning*, 2018). Relatos conflictivos en los que gravita el contexto social, el de Lee es un universo muy cuidadosamente construido en una puesta en escena prolija en cada una de las seis películas que ha hecho a lo largo de veinte años.

La estela ha continuado con una reiterada presencia del cine de ese país en casi todos los festivales internacionales. Un nombre habitual que pasea su obra por las pantallas de los diversos certámenes es, hoy por hoy, no solamente un autor consagrado y celebrado, sino uno de los autores con un estilo inconfundiblemente propio: Hong Sang-soo. Con cerca de veinte largos en su haber, casi todos realizados a partir del 2000, la obra de Hong se sitúa al mismo nivel que la de sus colegas de mayor talento, provenientes de Asia, pero también de los de Europa, América y otros continentes. Ejemplo de una escritura fílmica reducida a sus trazos esenciales, que lo hace peculiar en el marco de una producción más exuberante o abigarrada, las películas de Hong perfilan variaciones en torno a un puñado de motivos dramáticos (la permanencia o no permanencia de los afectos) y de escasos referentes escenográficos (pequeños pueblos, cafés o restaurantes, interiores de departamentos) que parecen no agotarse en el paso de una obra cinematográfica a la siguiente en lo que se va configurando como una copiosa filmografía.

Otros dos nombres constituyen la avanzada del *Hallyu wave* en una línea que combina la presencia del estilo propio y la apertura a los géneros, básicamente de acción. Uno de ellos es Park Chan-wook, conocido especialmente

Foto:
El espíritu de la pasión





por la “trilogía de la venganza”, conformada por *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksuneun nauigeot*, 2002), *Oldboy* y *Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005), además del drama criminal *The Handmaiden* (*Ah-ga-ssi*, 2016) y la coproducción británico-estadounidense *Stoker* (2013), que tiene a Nicole Kidman entre sus protagonistas. Y, por cierto, Bong Joon-ho, convertido en la estrella o *vedette* (tal como se entiende en francés) de la producción de años anteriores, después de los éxitos de *Memorias de un asesino* (*Salinui chueok*, 2003), *Madre* (*Madeo*, 2010), *El huésped* (*Gwoemul*, 2006), *Snowpiercer* (*Seolgyeolcha*, 2013), *Okja* (2017) y, especialmente, *Parásitos* (*Gisaengchung*, 2019). Esta última, Óscar a la mejor película de la Academia de las Artes en la premiación correspondiente al 2020, es el broche de oro en términos de reconocimiento internacional del cine surcoreano, y no porque se le asigne a este premio un valor *per se*, sino por lo que representa como aval de la gran industria. Más aún, cuando ostensiblemente ha sido la primera producción no norteamericana ni hablada en lengua inglesa que se premia en Hollywood. No es poca cosa.

Ya hace un buen tiempo que los realizadores coreanos, y no solo Park Chan-wook y Bong Joon-ho, han cerrado coproducciones internacionales, han dirigido en otros países y lenguas, incluso en inglés y en los Estados Unidos,

Foto:
Estación
Zombie

o han incorporado actores o actrices extranjeros como es el caso de la francesa Isabelle Huppert en películas de Hong Sang-soo, por ejemplo.

Aparte, están los títulos más taquilleros como *Virus* (*Gamgi*, 2013) de Kim Sung-su, *The Admiral: Roaring Currents* (*Myeongryang*, 2004) de Kim Han-min, *Ode to My Father* (*Gukjesijang*, 2014) de Yoon Je-kyoon, *Veteran* (*Beterang*, 2015) de Ryou Seung-wan, *Extreme Job* (*Geukhanjikeob*, 2019) de Lee Byeong-heon, *#Vivo* (*#Saraitda*, 2020) de Il Cho, *Estación Zombie* (*Busanhaeng*, 2016), uno de los más destacados a nivel internacional, y *Estación Zombie 2: península* (*Train to Busan 2*, 2020) de Yeon Sang-ho; todas ellas películas de género, especialmente de criminales y de ciencia ficción. Con ellas, y a través de mecanismos narrativos bien aceitados, se demuestra un manejo del *thriller* poco común por su efectividad fuera de los predios angloamericanos, en los que sigue prevaleciendo la hegemonía del *thriller* en sus diversas modalidades genéricas.



Fuente: IFFR (International Film Festival Rotterdam)

Foto:
La historia
de Chunhyang

3.

¿Qué rasgos dominantes se asocian al universo de las películas coreanas? Si hay uno que sobrevuela una porción muy significativa de la producción, tanto en su vertiente autoral (que en algunos casos, como hemos indicado, posee aristas genéricas) como en aquella perteneciente a modalidades de género sin pretensiones autorales, es la nota del castigo corporal convertido casi en una carga obligada. Si bien es verdad que otras cinematografías orientales han hecho de las manifestaciones de la violencia y de la crueldad un atributo diferenciador e idiosincrático, incluso con mayor extensión y abundancia, no lo han hecho con los toques particulares que encontramos en los materiales ficcionales coreanos. Tanto es así que, si excluimos melodramas (no todos) y comedias que casi no se conocen fuera de la región oriental y, de manera ostensible, la obra de Hong Sang-soo, ajena a cualquier expresión de violencia, las imágenes que se han internacionalizado convierten al dolor físico y moral en un motivo reiterado. Roberto Cueto (2004) señala: “El cuerpo castigado y sufriente es siempre la imagen emblemática de una cinematografía ruidosa, gestual y arraigada en lo físico y material” (p. 31). Esa nota reiterada, que suele estar teñida por la coloración del humor negro o negrísimo, se vincula, por cierto, a un medio social en el que se prolongan injusticias históricas o se manifiestan modos de conducta y organización contemporáneos atados al afán de lucro o de poder, a la venganza o a la reparación.

La atadura a la recurrencia del cuerpo vulnerable se vuelve a hacer presente en *Parásitos*, en la que esa dimensión sensorial y háptica alcanza como pocas veces el sentido olfativo. Casi como un punto de llegada provisional que tiene antecedentes muy variados que podemos ejemplificar en la obra de

Bong Joon-ho. En *Barking Dogs Never Bite (Flandersui gae)*, 2000), la escena del perro que es arrojado desde una azotea; en *Memorias de un asesino*, el momento en que el personaje de Cho es golpeado con una tabla que tiene un clavo, lo que le produce una gangrena; en *Madre*, la escena en casa del chatarrero en que se produce un violento golpe de piedra en la cabeza del propietario; en *Parásitos*, la violencia que se ejerce en la inicialmente pacífica y celebratoria escena en el jardín en la parte prefinal de la película.

En Park Chan-wook hay escenas que son el epítome de la tolerancia física como en la que el protagonista de *Oldboy* se traga un pulpo vivo o en aquella en que se muestra la sofisticada crueldad con que ejerce el asesinato la vengadora de rostro angelical de *Lady Vengeance*.

En la obra de Kim Ki-duk también abundan las escenas de sevicia: la automutilación sexual en *La isla*; el asesinato a golpes del cliente en *Por amor o por deseo*; el corte con un cuchillo del tatuaje en la piel en *Address Unknown (Suchwiin bulmyeong)*, 2001), para recordar algunas de ellas. La obra de Kim se conduce entre extremos: la irracionalidad del acto violento y la efusión lírica. De los vertederos de la prostitución y la marginalidad social hasta la celebración zen de la existencia humana, esa que encuentra su mejor expresión en *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*. Es decir, no es un mero despliegue de ferocidad, como no lo es tampoco la obra de Bong Joon-ho, muy apegada a los núcleos familiares y a las solidaridades sociales, tal como se puede apreciar en *El huésped*, en *Snowpiercer* o en *Parásitos*. Igualmente, sería muy reduccionista convertir a Park Chan-wook en un apologista de la vesania cuando hay otros componentes en su obra, especialmente una dimensión de tragedia o una atmósfera apocalíptica a través de las que se transmiten lazos solidarios con unos personajes desbordados por un destino infausto.

Es verdad que la violencia visceral forma parte, en mayor o menor medida, de una buena porción del cine coreano que se conoce a través de los festivales y, ahora, también del cable y de las plataformas de *streaming*, pero ella no es óbice para el despliegue de un lirismo que encontró sus cauces más perceptibles en la obra de Kim Ki-duk, así como igualmente el despliegue de humor (negro y del otro) que atraviesa las películas de Bong Joon-ho. Conviene, por lo tanto, rehuir los estereotipos o tipificaciones facilistas si es que se trata de ofrecer un cuadro que se quiera veraz de una cinematografía que, por lo visto, no va a dejar de estar presente y seguirá llamando la atención, así como despertando la curiosidad cinéfila en los años que se vienen. ○

Referencias

Cueto, R. (2004). Un nuevo cine para una nueva realidad (o las películas coreanas que los coreanos quieren ver). En *Seul Express. La revolución del cine coreano*. T&B Editores.

BREVE REFERENCIA AL CINE en la **HISTORIA** **COREANA** (1897-2004)

★ ARNALDO MERA

Un repaso histórico al cine surcoreano desde sus inicios en el cine silente con temáticas basadas en historias tradicionales, pasando por etapas marcadas por las censuras de la dominación japonesa, hasta llegar a las grandes y premiadas producciones del siglo XXI. Acompaña cada etapa un contexto político y social que marca el difícil camino del cine de este país hasta alcanzar el reconocimiento internacional del que hoy goza.

Durante el reinado de los Yi

Sabemos que la primera referencia de la exhibición de una película en Corea fue por la edición del periódico inglés *The Times* del 19 de octubre de 1897, donde aparece mencionado que se proyectaron, en una barraca, películas producidas por Pathé. En el periódico londinense se refieren a Corea como “el país de Joseon”, otro nombre de la dinastía Yi que reinaba desde 1392 (Langer, 1988, p. 524). Asimismo, el docente norteamericano Burton Holmes fue el primero en realizar filmaciones en aquel reino en uno de sus viajes y que, de acuerdo con Chris Berry, fueron proyectadas para la familia real en 1899. Desde 1864, reinaba Gojong, quien asumió el título de emperador el 17 de octubre de 1897 y se vio obligado a abdicar el 22 de junio de 1907 (Nahm, 1988, p. 215), aunque Langer (1988, p. 1290) da otra fecha: el 19 de julio de 1907. Durante su reinado apareció un anuncio en el periódico *El Imperial* mencionando la realización de una proyección al público el 23 de junio de 1903. Por otro lado, David James nos dice que la primera sala de cine fue inaugurada en ese mismo año y en noviembre de 1907 el teatro Dansugsa abrió sus puertas en Seúl proyectando películas europeas y norteamericanas durante el reinado del último soberano coreano, Sunjong, quien aprobó el Tratado de Anexión el 22 de agosto de 1910 (Nahm, 1988, p. 219).

Bajo dominio japonés

El 30 de septiembre Japón instaló un gobierno en Seúl, pero, como afirma Bianco (1982), ya desde 1905 la influencia japonesa se extendía a toda la península (p. 45) y con ello la dinastía Yi fue destronada. Al respecto, Sellier (2002) afirma: “A partir de 1910 las autoridades japonesas suprimen las libertades e instauran un régimen de terror policial [...] Japón somete a Corea a una explotación colonial sistemática” (p. 185), dentro de lo que Whitney Hall (1982, p. 281) califica de “El Japón imperial” (Dai Nippon Teikoku).

Foto:
El espíritu de la pasión



La primera película nacional, *Venganza leal* (*Uiri-jeok Gutu*, 1919), y el reportaje *Escenas de la ciudad de Gyeonseong* (*Kyungsung Gyoojeongyeong*, 1919) se estrenaron el 27 de octubre de 1919. Por su parte, James Wade nos dice que el primer largometraje fue *La historia de Chunhyang* (*Chunhyangjeon*, 1923), que trata sobre una historia tradicional y que posteriormente tuvo múltiples adaptaciones; sin embargo, Darcy Paquet menciona que el primer filme coreano fue *Amor bajo la luna* (*Ulhai Mengse*, 1923), del director Yun Baek-nam. El mismo autor afirma que los cines coreanos fueron manejados por operadores japoneses y se estableció, en 1926, la compañía Choson Cinema Production. También en el mismo año se estrena la película *Arirang* (1926) que marca el inicio del cine mudo coreano. Esta realización estuvo acompañada de lo que se conoce como un *byeonsa*, es decir, una persona que durante la proyección de la película explicaba los sentidos de cada diálogo o situación para facilitar su comprensión por el espectador. Baskett asegura que, mientras la censura japonesa no podía encontrar problema alguno en la proyección de algún filme, los *byeonsas* podían transmitir el mensaje de que la represión hacia los judíos era similar a la que padecía el propio pueblo coreano.

Young-il Lee afirma que el éxito de *Arirang* inspiró la “era de oro del cine mudo”, que produjo más de setenta películas a finales de la década de los veinte. Pero en la siguiente década se paralizó la industria cinematográfica por la censura y opresión del gobierno japonés, como afirma Kim Joon Man. Por su parte, Baskett menciona que, en la segunda mitad de la década de los treinta, ya durante la vigencia del cine sonoro, las películas norteamericanas fueron sustituidas por las japonesas, así como también que el filme *El escuadrón suicida de la torre de vigilancia* (*Bôro no kesshitai*, 1943) buscaba decir mediante mensajes políticos que Japón y Corea eran hermanos.

Durante la Segunda Guerra Mundial los aliados se comprometieron a devolver la soberanía a Corea y por ello, al finalizar la guerra, los rusos evacuaron a los japoneses arriba del paralelo 38 y los norteamericanos al sur de este. En la Conferencia de Moscú de diciembre de 1945 se decidió que Corea se coloque bajo la tutela conjunta de Estados Unidos, la Unión Soviética, Gran Bretaña y China por un período de cinco años; pero en 1947 Estados Unidos llevó la cuestión a la ONU al no dar su voto la Unión Soviética. La Asamblea General instauró una comisión temporal de la ONU para Corea encargada de facilitar un gobierno coreano, pero en la práctica solo pudo trabajar en el sur (Sellier, 2002, p. 185).

República de Corea del Sur: 1948-2004

El primer presidente surcoreano, Syngman Rhee, elegido el 15 de agosto de 1948, a pesar de su gobierno autoritario y represivo bajo la coartada de su anticomunismo (Sellier, 2002, p. 187), buscó revitalizar la industria del cine al eximirla



Fuente: KOFIC

Foto:
Samaria

de impuestos. En 1955, se hizo una nueva versión de *La historia de Chunhyang* (*Chunhyangjeon*, 1955), del director Lee Gyu-hwan. Darcy Paquet afirma que, en 1956, la producción cinematográfica alcanzó la cifra de 111 películas anuales. Ese mismo año el director Lee Byeong-il presentó su película *El día del matrimonio* (*Shijibganeun nal*, 1956) en el Festival Internacional de Cine de Berlín y en 1961, en el mismo festival, el filme *El cochero* (*Mabu*, 1961) de Kang Dae-jin ganó el Oso de Plata. El año siguiente, en Seúl, se dio inicio al Festival Grand Bell Awards.

Tiempo después, en la Tercera República, el presidente Park Chung-hee instaura un régimen presidencial y endurece el control gubernamental con la ley de cine de 1963. También se creó el premio Blue Dragon y dos años después, en 1965, el de Paeksang Arts Awards, ambos en Seúl. Se realizaron filmes sobre problemas sociales y relatos de vidas reales durante la década de los sesenta, pero en la siguiente década las películas estuvieron cargadas de propaganda. Según el autor de *Órdenes bipolares: las dos Coreas desde 1989*, Hyung Gu Lynn, las nuevas normas redujeron a las empresas la producción cinematográfica debido a la censura que combatía el comunismo. La década de 1970 tuvo una mayor censura. De acuerdo con International

Film Guide, según apunta Kai Hong en 1981, “ningún país tiene un código tan estricto como la censura surcoreana, con la posible excepción de los coreanos del norte y algunos otros países del bloque comunista” (Cine de Corea, s. f.). El 26 de octubre de 1979 fue asesinado el presidente Park Chung-hee y meses después se produjo un golpe de Estado militar perpetrado por el general Chun Doo-hwan contra el presidente Choi Kyu-hah, cuyo gobierno fue conocido como “la Primavera de Seúl” (Sellier, 2002, p. 187). En marzo de 1980 los militares realizaron la masacre de Gwangju, lo que produjo que se adopte una nueva Constitución que daría inicio a la Quinta República (Sellier, 2002, p. 187).

Durante la Sexta República, en 1987, una nueva Constitución instaura la elección del presidente por sufragio universal y, un año después, el presidente Roh Tae-woo decide eliminar el dirigismo cultural gradualmente y los directores pudieron retomar los temas sociales y políticos.

En el 2002, la película *Oasis* (*Oasiseu*, 2002), de Lee Chang-dong, ganó el León de Plata a la mejor dirección y el premio Marcello Mastroianni al mejor actor emergente a Moon So-ri. Por otro lado, *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003), de Park Chan-wook, obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes del 2004 y el galardón a la Mejor Película del Festival de Cine de Sitges. Ese mismo año, Kim Ki-duk ganó el premio al mejor director del 54.º Festival de Cine de Berlín, por la película *Samaria* (2004), y ganó el premio León de Plata por su película *El espíritu de la pasión* (*Bin-jip*, 2004). También se creó el EBS International Documentary Festival y en el 2005 se creó el Festival Internacional de Música y Cine de Jecheon. ◻

Referencias

Bianco, L. (1982). *Asia contemporánea*. Siglo XXI.

Cine de Corea (s. f.). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_Corea

Langer, W. (1988). *Enciclopedia de historia universal* (tomo 1). Alianza Editorial.

Nahm, A. (1988). *Korea, Tradition and Transformation. A History of the Korean People*. Hollym.

Paquet, D. (Marzo del 2007). *A Short History of Korean Film*. Korean film. <https://www.korean-film.org/history.html>

Sellier, J. (2002). *Atlas de los pueblos del Asia meridional y oriental*. Paidós.

Wade, J. (1983). *The Cinema in Korea: A Robust Invalid*. Korean Dance, Theater & Cinema. Si-sa-yong-o-sa Publishers.

Whitney Hall, J. (1982). *El imperio japonés*. Siglo XXI.



★ 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 alucinar me 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. ◻



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).

POSTMODERNO?

**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 auestas. 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



Las edades del cine de Kim Ki-duk

Mediante una revisión de algunas películas aparecidas en distintas etapas del prolífico realizador surcoreano, se reconocen los rasgos de su estilo: personajes marginados y obsesivos, la búsqueda de redención, la violenta representación de la sexualidad, entre otros temas que siempre le han preocupado y que supo mantener, aunque con ciertas variaciones, hasta el final.



El cine de Kim Ki-duk, quien falleció el año pasado por el COVID-19, fue considerado como uno de los más estimulantes del panorama cinematográfico a principios y mediados de la primera década de los 2000: el director era visto como quizá el gran autor de un cine coreano en el que el carácter masivo de las películas permitía jugar con los géneros y la narración de manera muy original. Kim, lejos de esa espectacularidad del cine coreano más popular, aparecía como un autor transgresor. El carácter sexual, violento y marginal de su propuesta se vinculaba de manera intensa y original.

Una revisión de la obra del cineasta permite encontrar que, si bien hay una serie de elementos ligados a la sexualidad y a la violencia que están a flor de piel en sus películas, el trabajo del director es mucho más variado de lo que uno podría imaginar *a priori*: el cine de Kim Ki-duk fue cambiando con el tiempo, desarrollando intereses y temáticas que no aparecían necesariamente en la primera parte de su prolífica filmografía. También —hay que decirlo— nos encontramos ante un director irregular, que quizá concentró lo mejor de su trabajo en la primera década del siglo XXI.

Las películas que serán comentadas aquí permiten ver las distintas etapas de la carrera del director. Dejamos de lado, en el análisis, dos películas importantes de su carrera: *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera* (*Bom yeo areum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) y *El espíritu de la pasión* (*Bin-jip*, 2004), para concentrarnos en algunas otras que quizá son menos conocidas, pero que permiten establecer un análisis más fino de las preocupaciones del cineasta. Revisemos, pues, algunas de las películas que definieron su carrera.

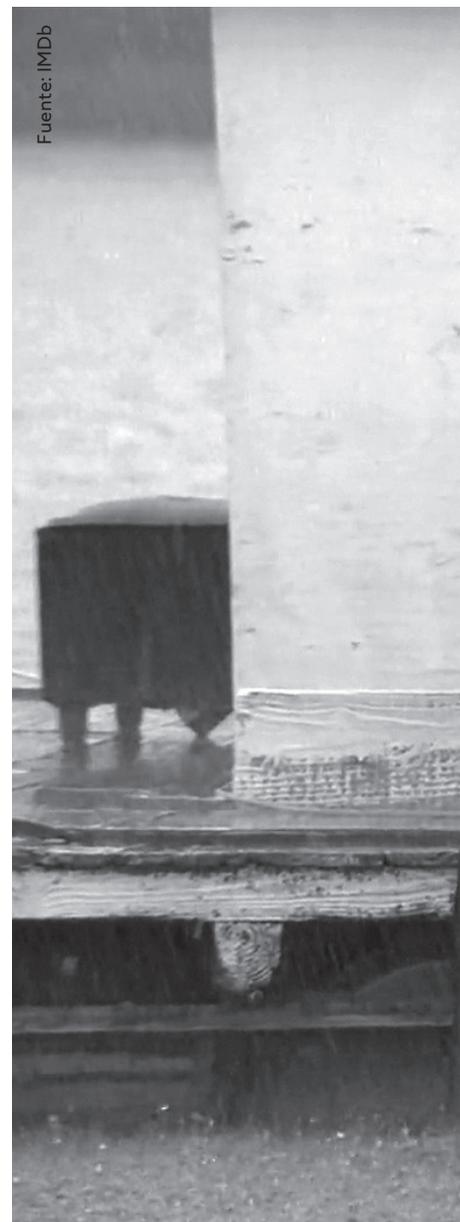
Los inicios: *Cocodrilo* y *La puerta azul*

Desde un inicio, a Kim Ki-duk le interesaron los personajes marginales, aquellos que de cierta manera son los olvidados y despreciados de la sociedad, y que son mirados por el resto con cierto temor. En *Cocodrilo* (*Ag-o*, 1996), su primera película, eso lo notamos desde el saque: la historia se centra alrededor del personaje que le da el nombre a la película, un tipo sin techo que salva de morir a una mujer suicida y con la cual entabla una extraña relación.

Diversos hechos ocurrirán en la película que poco a poco irán complejizando la historia, pero lo importante es ver la evolución de *Cocodrilo*, acaso un personaje típico de Kim Ki-duk: irascible, tenso, con conductas antisociales que van de la violencia irracional hasta el desenfreno sexual. Hay algo salvaje en el personaje, una incapacidad para contenerse en toda situación, lo que le va haciendo la vida cada vez más difícil. Los impulsos más primarios son los que guían las conductas del personaje.

Lo que resulta interesante es que la puesta en escena nos va mostrando esas actitudes como algo normal, como el día a día común y corriente del personaje, que no tiene ningún problema en esclavizar sexualmente a la mujer que rescató. Esos impulsos, irremediables, son la normalidad en la película, son la manera en la que *Cocodrilo* organiza su vida. Y el desarrollo de la película sirve, justamente, para ver cómo el personaje va ganando cierto nivel de humanidad: la construcción de una familia con otros *homeless* y con la mujer que salvó nos va mostrando un costado más humano del protagonista. *Cocodrilo* va adquiriendo humanidad, haciendo convivir sus pulsiones más primarias con un costado tierno y empático.

Fuente: IMDb



Es interesante cómo la película decide centrarse justamente en un personaje como el descrito: Corea del Sur es uno de los grandes referentes sociales y económicos de los últimos años, un país que ha proyectado una imagen de progreso como pocos en el mundo. Y, sin embargo, lo que le interesa a Kim es mostrarnos la vida de aquellos que no se han podido (o no han querido) subirse a ese coche del desarrollo: aquellos que viven en los márgenes, durmiendo en las orillas de los ríos, a la intemperie, y actuando como si no tuvieran ningún filtro, con la violencia



y la impulsividad como formas de vida.

La puerta azul (*Paran daemun*, 1998) es otra mirada a la marginalidad, pero desde un punto de vista distinto: lo que vemos ahora es la historia de una joven que llega a un hotel, en un pueblo pesquero, regentado por unos tíos para trabajar como prostituta. Lo que vemos desde el inicio del filme es cómo la joven va sufriendo una serie de humillaciones no solo de los clientes que tienen sexo con ella, sino también de su familia: su prima la ve como todo aquello que ella no desea ser y los maltratos están a la orden del día.

Foto:
La isla

Pero si el centro de la película tiene que ver con cómo la hija de la pareja que regenta el hotel encuentra formas cotidianas de humillar a la trabajadora sexual, lo interesante es ver la forma en que esas conductas impulsivas y violentas, en el universo de Kim Ki-duk, se siguen dando como si fueran la cosa más normal del mundo. El sexo, lejos de significar goce, se convierte en una forma de humillación y de control para la protagonista: humillación y control que no solo sufre por parte de sus clientes, sino también de su tío y de su prima. Kim filma esos momentos sin hacerlos patéticos o

exageradamente dramáticos, asumiendo que esas conductas forman parte de la normalidad de los personajes.

Pero justamente lo que volvemos a ver en la película es un camino hacia la humanidad de los personajes: la humanidad que va adquiriendo la protagonista, pero también sus familiares. Así como en *Coco-drilo*, los personajes comienzan un recorrido hacia una redención que quizá nunca llegue del todo, pero que se va expresando a través de pequeños gestos: una sonrisa, una muestra de cordialidad, una defensa frente a una situación agresiva o



Fuente: Hancinema

peligrosa. Y, por supuesto, el sexo ya no como una forma de sometimiento o de castigo, sino de placer.

La consagración: *La isla* y *Bad Guy*

Al momento de su estreno, *La isla* (*Seom*, 2000) fue considerada una revelación. Sin duda, se trata de uno de los puntos altos de la filmografía de Kim Ki-duk, sobre todo porque se trata de una película que consigue muy bien mostrar una sensualidad desbordada con ese costado pulsional que ya se observaba en las anteriores películas del director, pero esta vez con un toque que, por momentos, raya lo fantástico.

La historia se centra en una mujer muda que trabaja en un lago, atendiendo un centro turístico pesquero. Ella a veces se prostituye como una forma de ganar algo más de dinero con los clientes, que la suelen humillar. Pero, muy consciente del maltrato que sufre, ella nada entre las cabañas, encontrando formas de vengarse de sus victimarios. El personaje, desde un principio, tiene un costado animal, marcado en su forma de nadar, de desplazarse sigilosamente por las aguas, como si fuera una fuerza de la naturaleza, una sirena dispuesta a

vengarse de la crueldad con la que la tratan.

La llegada de un cliente, con un pasado bastante oscuro, despertará una curiosidad intensa en la joven; y ambos comenzarán a desarrollar una particular relación. Una relación basada en la consciencia de ser dos *outsiders*, dos personas con un pasado que la película nunca explica y que solo pueden conectarse a través de sus pulsiones a su costado más primitivo. El agua y la naturaleza que rodean a los personajes se hacen sentir en toda su dimensión (el trabajo con el sonido es notable en la película) y crean el marco perfecto para la relación de dos personajes que se entienden en base al silencio, al sexo y al dolor.

Lo que propone *La isla* es una relación donde dos personajes buscan vínculos más intensos que la vida; una vida que para ellos es más bien apagada y monótona. Ellos saben que la única manera de entenderse es a través de lo tanático y brutal: intentos de suicidio, crímenes y ablaciones bucales y vaginales forman parte de la dinámica de los personajes. La animalidad y la humanidad se combinan y se reivindican en las actitudes de los personajes.

Bad Guy (*Nabbeun namja*, 2001) hace pensar en *Cocodrilo* en particular por los rasgos de su protagonista, un tipo duro y mudo que reacciona, de nuevo, de las maneras más impulsivas y antisociales posibles. Entre ellas está el manipular a una chica (a la que besa a la fuerza al principio de la película) para que entre al mundo de la prostitución y así poder observarla en el burdel donde trabaja a través de un espejo semiplateado. Esos tensos momentos de observación, donde vamos contemplando el drama de la joven desde el punto de vista de aquel que la puso ahí, ponen al espectador en una situación incómoda, donde se van combinando el voyerismo, el deseo y la impotencia. Esos momentos, justamente por esa combinación perturbadora de emociones, son lo mejor de la película.

Foto:
La puerta azul

Lo anteriormente señalado demuestra que la película puede ser leída, claramente, como una fantasía de sometimiento masculina: no solo estamos ante un hombre que manipula a una mujer a la prostitución, sino que la película nos muestra a un personaje femenino victimizado, que va variando la repulsión que siente hacia su victimario por cierto nivel de curiosidad, compasión y, finalmente, complicidad y cariño. Las emociones extremas son parte de la fuerza del cine de Kim y aquí nos pone en un lugar particularmente sensible e incómodo, donde las fantasías más perversas son tratadas desde cierto guiño cómplice.

Lástima que la película deja ese costado sugerente y comienza a acumular una serie de situaciones que complican la trama con la intención de mostrar que el *bad guy* del título se puede redimir. Esos momentos se sienten muy forzados, dictados por un guion que comienza a ilustrar ese proceso de humanización del personaje, pero sin la tensión del resto de la película.

La madurez: *El tiempo* y *Aliento*

El tiempo (*Shi gan*, 2006) es una película de madurez dentro de la filmografía de Kim Ki-duk. La historia parte desde un lugar arriesgado: una mujer, preocupada por el hecho de no sentirse demasiado bella para su pareja, decide hacerse una cirugía plástica que le reconstruye totalmente el rostro. Antes de la cirugía ella abandona a su pareja sin decirle nada con una intención: conquistarlo como si fuera la primera vez. Pero el plan, evidentemente, no sale como ella esperaba y genera una serie de dudas e incomodidades que el cambio cosmético, en vez de facilitar, termina complicando.

Lejos de la sexualidad directa de las películas analizadas anteriormente, *El tiempo* es una cinta que explora de manera mucho más clara el erotismo; uno basado en el fetichismo de los primeros encuentros, de las primeras seducciones, de esos lugares en

donde uno encontró a alguien que lo sedujo. La mujer y su pareja vuelven a esos lugares una y otra vez, como jugando a verse por primera vez. Un café, un barco, una playa se van convirtiendo en los espacios de la reconquista, en donde los personajes van, se vuelven a encontrar y después se pierden, acaso para sentirse seducidos como la primera vez.

Kim filma los encuentros entre los personajes con intensidad: los diálogos, las miradas y los silencios van recreando las tensiones de ese encuentro con una persona nueva, de ese coqueteo que marca a fuego. Ecos de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock se sienten en una película que hace de la seducción su mejor arma, y donde los lugares y los rostros van adquiriendo una dimensión melancólica y erótica: todo tiene la carga del entusiasmo del encuentro fugaz, pero también del dolor del rompimiento y el adiós. Ese sabor agrídulce y profundo es el que

LO QUE PLANTEAN TANTO *EL TIEMPO* COMO *ALIENTO* SON UNIVERSOS DONDE LO QUE IMPORTA SON LAS FANTASÍAS: LOS DESEOS, LEJOS DE MOSTRARSE INCONTROLABLES COMO EN LAS PRIMERAS PELÍCULAS DEL DIRECTOR, ENCUENTRAN OTRAS VÍAS DE ESCAPE QUE YA NO SON LA VIOLENCIA Y EL SEXO.

deja *El tiempo*, acaso la mejor película de las revisadas.

Aliento (*Soom*, 2007) es una historia de redescubrimiento: una mujer, harta de un matrimonio infeliz y sin la menor energía, decide hacerse pasar

Foto:
Aliento





Fuente: KOFIC

Foto: por la amante de un condenado a muerte, con dos intentos de suicidio encima. El criminal, desconcertado, accede a los encuentros, donde la mujer le canta, le baila y le hace un *show* donde lo que importa es la fantasía de una libertad inalcanzable para ambos.

La red

Por eso, en esos momentos que pasan los dos la intimidad se centra justamente en la fantasía, en el deseo de vivir una vida distinta. El erotismo se hace presente en la película, pero a partir de la energía, del canto y del baile de la mujer; del silencio y la mirada del hombre, que ve entre sorprendido y enternecido las situaciones. Ambos saben que no tienen nada que perder y viven, en esa cárcel y en ese tiempo limitado, su libertad.

Lo que plantean tanto *El tiempo* como *Aliento* son universos donde lo que importa son las fantasías: los deseos, lejos de mostrarse incontrolables como en las primeras películas del director, encuentran otras vías de escape que ya no son la violencia y el sexo: un gesto, una palabra o un espacio son los materiales con los que Kim va construyendo mundos más melancólicos y sugerentes, donde lo esquivo e irrealizable

se convierte en el fetiche a seguir, en el impulso vital de los personajes.

La última etapa: *Piedad y La red*

Piedad (Pietà, 2012) fue la película que, de cierta manera, volvió a poner a Kim en el centro de los reflectores: la película ganó el León de Oro en el Festival de Venecia el 2012. El filme cuenta la historia de un matón, cobrador de las deudas de un prestamista mafioso y agresor de los deudores que, de pronto, recibe la visita de una mujer que dice ser la madre que lo abandonó de niño. El hombre, absolutamente irascible, no lo cree hasta que el grado de abnegación de la mujer hace que finalmente sienta que es así. Y ese encuentro hará que el personaje busque alguna forma de redención frente a sus actos.

Al principio, la relación entre el matón y la mujer se basa en humillaciones: la madre está dispuesta a todo para pedirle perdón a su hijo y el hijo está dispuesto a acercarse a su madre de la única manera de la que es capaz: vejándola y maltratándola. Pero, como suele ocurrir en otras películas del director, el recorrido del filme se basa justamente en el descubrimiento de la humanidad

por parte del personaje, lo que lleva consigo una intención de limpiarse de la culpa y de todo lo malo que hizo antes.

El gran problema de la película es que los giros que va dando para conseguir esa redención se sienten extremadamente forzados, como trucos de guion que Kim va sacando de la galera, pero que nunca se sienten funcionales al tono y estilo de la película. Pareciera que el cineasta está más interesado en reforzar el patetismo y sorprender al espectador a cualquier costo, lo que termina debilitando el filme.

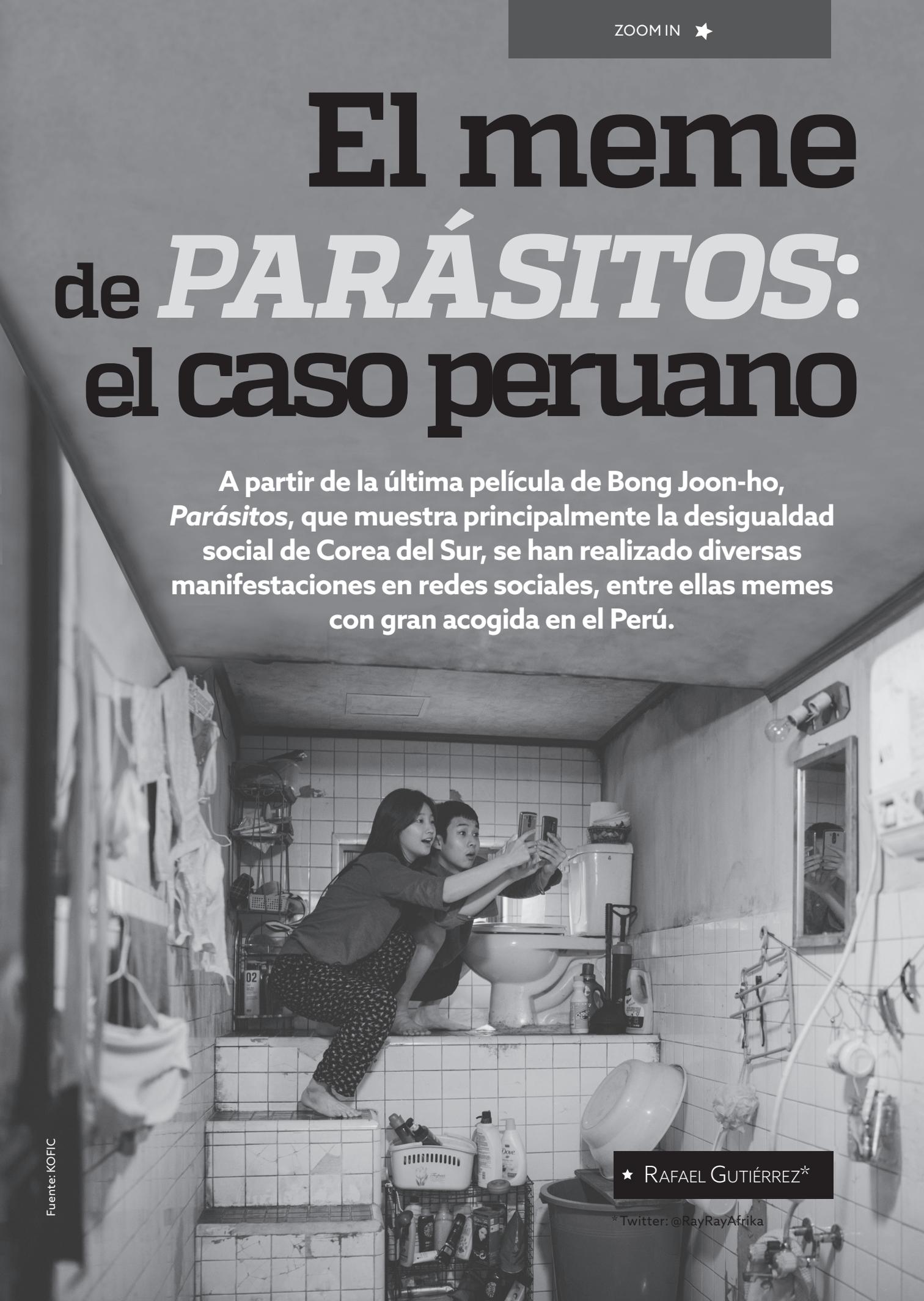
La red (Geumul, 2016), por otro lado, es una cinta que se centra en un tema actual: la tensa relación entre las dos Coreas, encarnadas en la historia de un pescador de Corea del Norte que, por un desperfecto de su barco, termina en Corea del Sur, donde es interrogado para saber si no es un espía. La situación lo pone en un vacío legal, ya que no puede regresar a su país, lo que tendrá toda una serie de consecuencias.

Sorprende un poco que Kim haga una película que se siente tan de tesis: la idea es demostrar que en Corea del Sur los tratos pueden ser hasta más autoritarios que en el vecino del norte. Pero para hacerlos tenemos personajes (la mayoría de ellos funcionarios surcoreanos) que representan o lo más vil de la naturaleza humana, casi villanos de caricatura; o, por el contrario, seres que muestran una racionalidad y humanidad que se siente extremadamente calculada, como para demostrar que las buenas intenciones se chocan con las barreras burocráticas y los odios ciegos entre uno y otro bando.

Kim hace en *La red* una cinta de buenos y malos, que están puestos ahí para ilustrar un concepto y dejar muy clara una idea, eludiendo cualquier atisbo de ambigüedad y sugerencia que tienen las mejores películas del cineasta. □

El meme de *PARÁSITOS*: el caso peruano

A partir de la última película de Bong Joon-ho, *Parásitos*, que muestra principalmente la desigualdad social de Corea del Sur, se han realizado diversas manifestaciones en redes sociales, entre ellas memes con gran acogida en el Perú.



No es algo inusual ver memes basados en escenas de películas, pero quizá el caso de *Parásitos* (*Gisaengchung*, 2019) sea el primero en que un meme, cuyo origen es una película artística extranjera ganadora de premios festivales, se vuelva tan significativo. Específicamente en el Perú y Latinoamérica, la escena del auto ha sido tomada como referencia para retratar irónicamente cualquier situación de desigualdad.

La escena en cuestión muestra cómo la madre y esposa de la familia adinerada, Choi Yeon-gyo, conversa por teléfono mientras su chofer, el pobre y astuto Kim Ki-taek, la oye amargamente mientras conduce el auto. La señora conversa deprimida y decepcionada acerca de cómo la lluvia de la noche anterior le había estropeado los planes a su familia para salir de campamento. El señor Kim frunce el rostro con una indignación silenciosa. La lluvia de la noche anterior había causado una inundación en su hogar semisubterráneo que había destruido la mayor parte de sus posesiones y perjudicado significativamente a su familia.

Unas vacaciones truncadas versus la destrucción de un hogar. Que la mujer rica tenga un espacio para desfogar sus angustias (y lo haga de una manera tan emocional y bulliciosa), mientras el hombre trabajador tiene que tragarse las suyas e igual salir a trabajar pese a las circunstancias de su hogar destruido.

Parásitos es, en su totalidad, una película acerca de las desigualdades en una sociedad, y sobre los problemas que esto trae consigo. Esto queda claro en la trama de la película, en la que una familia pobre busca infiltrarse como sirvientes de una familia adinerada para sacar provecho de ellos, económica y socialmente, como un intento de subir en la escalera de clases sociales. Este tema recibe apoyo significativo de la cinematografía de la película, en la que vemos un contraste perenne: los pobres viven en la oscuridad claustrofóbica del

subsuelo y deben subir escaleras y colinas para alcanzar las lujosas mansiones de los ricos. Mansiones rodeadas de pasto y vistas hermosas, mientras la familia pobre apenas tiene ventanas desde las cuales se logran distinguir los pies de los transeúntes.

Con estas imágenes es imposible no formar un paralelo con la ciudad de Lima, específicamente con el distrito de La Molina y la urbanización Las Casuarinas, cuyas mansiones en el cerro elevado que sobrepasan la ciudad guardan un símil inaudito con la ubicación de la mansión donde se desarrolla la mayor parte de la película.

La desigualdad en Latinoamérica es una de las más visibles en el mundo, y aquí en el Perú es evidente en casi todo aspecto de nuestra sociedad: la servidumbre en su forma más descarada, el constante abuso estructural, así como el favorecimiento desde un aspecto político y legal que incrementa los privilegios a las clases que de por sí ya son privilegiadas. La escena del auto encaja como anillo al dedo para retratar la desigualdad peruana y ha servido para ilustrar incontables situaciones en las que una clase alta inconsciente se queja de problemas que son insignificantes en comparación a los de una clase trabajadora cuyas incomodidades y sufrimientos son ignorados.

Foto:
La imagen de la película que fue objeto de numerosos memes en el Perú

Como se sugirió al inicio de este texto, no es común que una película de prestigio festivalero se vuelva una referencia significativa para la cultura popular. Otro ejemplo bastante extraño es el



videojuego para el Commodore 64 basado en la película *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979, de Werner Herzog). También, como se mencionó, este particular meme basado en la escena del auto no tiene la misma popularidad en otros países como la ha tenido en el Perú. De hecho, haciendo una búsqueda rápida en internet, los memes populares basados en *Parásitos* ni siquiera suelen considerar esta escena como parte del repertorio. De hecho, internacionalmente, el meme más usado de *Parásitos* ni siquiera corresponde a una escena de la película, sino se basa en una foto del director, Bong Joon-ho, después de ganar sus premios Óscar, haciendo que dos de sus estatuillas doradas se besen entre sí.

Según fuentes como Knowyourmeme.com, la escena del auto es un submeme de *Parásitos*, y ni siquiera es el más popular. Además, en general, los memes relacionados con la película tuvieron un pico que duró poco después de la ceremonia de los Premios Óscar y luego se desvaneció casi por completo. Entonces, ¿por qué aquí pegó tanto este meme? ¿Por qué lo seguimos viendo aparecer casi un año después de que el resto del mundo lo ha olvidado?

Es que la desigualdad en el Perú es una de las peores a nivel mundial. Posicionados en el lugar 120 de 159 en la categoría de países con igualdad de ingreso, el desbalance de privilegios es notorio. Y no solo es un problema económico: el racismo, el clasismo e incluso los aspectos urbanísticos de nuestra capital (que contiene un tercio de la población peruana) hacen que la división de clases sea un aspecto con el que lidiamos a diario.

Mientras que en esa tabla Corea del Sur, país donde se realizó *Parásitos* y donde fue producida la película, mantiene la posición 35 de 159, la nación asiática no viene sin sus propios problemas de desigualdad. La alta competencia hace que el acceso al trabajo sea un tema complicado y las jerarquías sociales se hagan evidentes día a día. Por otro lado, aunque su población sea mucho más homogénea que un país tan diverso como el Perú, ciertas distinciones de estatus se manifiestan físicamente a través de la cirugía estética. Según algunas cuentas, una de cada tres mujeres jóvenes coreanas ha tenido algún tipo de procedimiento quirúrgico. Principalmente operaciones para aumentar el tamaño de los ojos, rinoplastias y procedimientos para desacelerar la pigmentación de la piel. En el Perú podemos hacer el paralelo con la “blanquitud” y la propagación de esta a través del consumo de maquillaje estético y el constante bombardeo publicitario en el que ser caucásico es básicamente percibido como una *virtud*.

EL MEME DE *PARÁSITOS* SE HA CONVERTIDO POR AHORA EN UN SÍMBOLO DE NUESTRA SOCIEDAD. CREADOR DE RISAS FRUSTRADAS PORQUE, TOMANDO TODO LO DICHO EN CUENTA, SOLO ES TAN GRACIOSO POR LO REAL QUE SE SIENTE.

Culturalmente, la crítica a la distinción de clases ha sido retratada principalmente a través de la literatura, por autores reconocidos como Arguedas y Ribeyro. Contemporáneamente, los temas de desigualdad se tratan casi exclusivamente a través de la comedia. Programas como *Alfondo hay sitio* (2009) juegan alrededor del tema, mientras en las redes sociales cuentas como “Blankitos Out of Context” sirven para exponer una sátira mucho más cruda y agresiva hacia la distinción racial que va de la mano con la discriminación de clases.

En *Parásitos* vemos cómo la señora adinerada en el auto comenta acerca de cómo sus vacaciones se vieron truncadas por la lluvia mientras ignora por completo la radicalmente peor circunstancia que esa lluvia trajo sobre la vida del chofer. En nuestra propia sociedad vemos cómo este tipo de comportamiento se resalta cada vez más a través de la crítica. *Influencers* hacen comentarios inoportunos acerca de cómo el COVID-19 no ha permitido salir a hacer ejercicios tranquilamente a gente de clases acomodadas, mientras gente menos afortunada muere haciendo colas en las clínicas. También apreciamos el recurrente comentario acerca de cómo las marchas afectan el tráfico mientras hay gente en las calles luchando por defender valores democráticos o sus propias vidas.

Más allá de la ironía del meme de *Parásitos*, la idea de criticar las burbujas en las que se encuentran las clases sociales altas parece ser el fuego que ha alimentado este meme por alrededor de un año. Así como la familia adinerada en la película crea una fortaleza en la cima de una colina para protegerse de las inconveniencias del mundo exterior, en nuestra sociedad también podemos presenciar esta ficción cómoda en la que se escuda gran parte de la clase social alta.

El meme de *Parásitos* se ha convertido por ahora en un símbolo de nuestra sociedad. Creador de risas frustradas porque, tomando todo lo dicho en cuenta, solo es tan gracioso por lo real que se siente. Mientras en otros países se puede ver *Parásitos* bordeando el límite del realismo mágico, en Perú podemos ver esa película como casi un retrato literal de nuestra sociedad. Quizá, siendo optimistas, empezar a comentarlo sea un punto de partida para tomar consciencia de nuestra situación y hacer algo por cambiarla. ◻

LA TRISTEZA habitual: el cine de la directora BYUN YOUNG-JOO

A partir de que *El murmullo*, obra de la cineasta Byun Young-joo, ganara el Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata, en Japón, se conoció la realidad que vivieron miles de mujeres esclavizadas durante la ocupación de Corea por Japón. He aquí la historia.

★ BRANDY MOSCOL, TALÍA VIDAL Y JIMENA MORA*

* Miembros de Futari Proyectos



uando *El murmullo* (*Najeun moksori*, 1995) de la cineasta Byun Young-joo ganó en 1995 el premio Ogawa Shinsuke del Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata, en Japón, marcó un hito dentro del cine coreano. Era la primera vez en la historia que un documental del llamado País de la Calma Matutina lograba tanto un estreno como un reconocimiento internacional. En él se retrata la vida pasada y presente de las coreanas que fueron forzadas a trabajar como mujeres de confort o esclavas sexuales por las tropas japonesas durante la ocupación de Corea.

Por su formación profesional como abogada y cineasta, Byun Young-joo parece estar buscando armar un documento que sirva legalmente como testimonio, dado que hasta el día de hoy las mujeres de confort buscan unas disculpas por parte del gobierno japonés. Es así como *El murmullo* se convierte en una pieza clave dentro del cine de Corea al desplegar la potencialidad del cine como documento, junto con las otras dos entregas de la trilogía que continúan con la misma temática: *Tristeza habitual* (*Najeun moksori 2*, 1997) y *Mi propio aliento* (*Sumgyeol-Najeun moksori 3*, 1999).

Las inquietudes que la documentalista refleja en la denominada “trilogía de la tristeza habitual”, así como la preocupación de rescatar voces de mujeres y los derechos de este género, marcarán toda su filmografía. El presente artículo se centrará en analizar su cinta más reconocida, *El murmullo*, así como su vida y obra. Se expondrán datos de su biografía y filmografía que enriquecerán la visión tan interesante, necesaria y congruente de Young-joo.

Filmografía y vida de Byun Young-joo

Feminista, abogada y cineasta: esa es Byun Young-joo. Nació el 20 de diciembre de 1966 en Corea del Sur, estudió leyes en la Universidad de Mujeres Ewha y luego cine en la Universidad de Chang-Ang. Ambas profesiones logran fusionarse a través de su propuesta documental y las utiliza al servicio de las luchas por los derechos humanos. Su filmografía no es extensa, pero sí muy significativa; consta de nueve películas que giran en torno a su mayor preocupación: los derechos de la mujer.

Su camino como directora empieza en 1993 y hasta la fecha ha dirigido seis documentales y tres largometrajes de ficción. Pero su incursión en el cine no se ha limitado a la dirección: ha participado como productora y también como directora de fotografía entre 1989 y 1990. Es importante resaltar que este puesto suele ser ocupado mayoritariamente por el género masculino, lo cual denota que le interesa no solo recuperar voces femeninas, sino también espacios. En esta época funda el colectivo de cineastas feministas Bariteo, del cual lamentablemente no se ha encontrado información digitalizada.

Si bien en Corea se realizaban documentales desde 1919, es recién en la tardía década de los ochenta cuando los jóvenes coreanos pudieron comenzar a hacer un cine que no fuera propaganda política, y es en este contexto donde emerge Byun Young-joo. Según el investigador Pok Hwan-mo, ella pertenece a la tercera etapa del cine documental coreano, que él denominó como de “intervención social”. La primera etapa va desde 1919 hasta 1945 con el fin de la ocupación japonesa en Corea, donde se retrataban paisajes y calles como ejercicio. Luego, la segunda etapa está marcada por la dictadura y regímenes militares hasta la década de los ochenta. Aquí el documental estuvo al servicio del Estado como arma política y si bien la democracia no llegó hasta la década de los noventa, ya en los ochenta los jóvenes comenzaron a descubrir el papel social que podía tomar un medio como el documental, por ello llama a esta tercera etapa “intervención social”. Es un espíritu

similar a los documentales japoneses producidos en los sesenta y setenta de corte militante y activista, y que buscaban reivindicar las luchas de ciertos grupos sociales; quizás una joven Byun Young-joo bebió de esta tradición cinematográfica.

Es en este contexto donde se entiende que tanto la trilogía que realizó la documentalista en los noventa como toda su filmografía es clave históricamente, pues es parte del inicio de esta nueva etapa y camino del documental coreano. Pero *El murmullo* no es su primer filme: ese título lo tiene *Una mujer estando en Asia* (*Women Being in Asia*, 1993), que contaba con un equipo de producción enteramente femenino, una decisión atrevida para la época. Con esta película, irrumpe como directora al retratar el tráfico sexual de mujeres en la isla de Jeju, conocida por su turismo sexual. La idea principal del filme es cuestionar el concepto de prostitución. Durante el rodaje, conoce a una mujer que se prostituía para ayudar económicamente a su madre, quien era una sobreviviente de las mujeres esclavizadas sexualmente por los militares japoneses. Así nace la trilogía de la tristeza habitual.

Con sus tres películas de ficción también va armando una radiografía de las voces de las mujeres de Asia. Por ejemplo, dos de ellas son guiones adaptados de novelas escritas por mujeres que tienen, además, protagonistas femeninas. En el 2002 realizó *Ardor* (*Milae*), un drama erótico sobre los efectos del engaño matrimonial basado en la novela coreana *A Special Day That Comes Only Once in My Life* de la autora Jeon Gyeong-rin, conocida por abarcar el tema de la sexualidad femenina. Pero no solo se limita a Corea, también recoge voces femeninas de otras latitudes asiáticas, como es el caso de su último filme llamado *Helpless* (*Hoa-cha*, 2012) cuyo guion es una adaptación de la novela *All She Was Worth* de la escritora japonesa contemporánea Miyuki Miyabe. Es una novela de misterio inscrita en el contexto de la burbuja económica de los ochenta que vivió Japón. Con esta película ganó el premio a mejor directora del año en el Women in Film Korea Awards. Desde ese entonces no ha vuelto a incursionar en el cine, pero ha anunciado en el 1.º Festival Internacional de Cine por la Paz de PyeongChang, que pronto romperá el silencio de estos nueve años con un nuevo largometraje de ficción.

Una mirada histórica sobre las mujeres de confort o *halmoni*

La colonización japonesa en Corea comienza en el año 1910 y dura hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, luego de la rendición de Japón. Durante estos años, alrededor de setecientas mil coreanas y coreanos fueron forzados a trabajar en bases militares, en las fronteras de las colonias japonesas y en las minas de carbón, pero quizás uno de los episodios más violentos y aún

vigentes es el caso de las denominadas “mujeres de confort” o “mujeres de solaz”. Alrededor de doscientas mil mujeres fueron engañadas con ofertas de trabajo fraudulentas para laborar en fábricas extranjeras; sin embargo, la idea de un futuro mejor nunca llegó. Estas mujeres fueron transportadas a las colonias japonesas establecidas en Taiwán, Hong Kong, China, Malasia e Indonesia para servir como esclavas sexuales en las famosas casas de confort, que servían como lugares de placer para los soldados japoneses. Es relevante mencionar que la gran mayoría eran menores de edad, tenían entre 14 a 17 años, niñas que por su condición de pobreza y clase social fueron esclavizadas y torturadas. Claramente se trataron de casos de pedofilia. Las mujeres de solaz o *halmoni*, como se les conoce en coreano, no solo fueron producto de la trata y prostitución forzosa, sino que fueron obligadas a permanecer en estas casas de tortura y fueron violadas sistemáticamente. La historia de la ocupación japonesa en Corea es una historia de dominación y violencia que tiene como ícono a estas mujeres que aún hoy buscan una justa reparación por parte del gobierno japonés.

En agosto de 1991, la surcoreana Kim Hak-soon fue la primera mujer en dar su testimonio, y su valentía les permitió a muchas otras sobrevivientes contar sus propias historias; de esta forma se organizaron exigiendo reparación y, sobre todo, perdón. Al fin de la guerra quedaron

EN *EL MURMULLO* LAS ENTREVISTADAS NO RELATAN CON MORBOSO DETALLE LO QUE LES TOCÓ VIVIR, MÁS BIEN, REPITEN EN DIFERENTES MOMENTOS DE LA CINTA LOS TERRIBLES ESTRAGOS DEL ABUSO Y DE LO DIFÍCIL QUE LES RESULTA PODER ENCONTRAR UNA MOTIVACIÓN PARA VIVIR.

con serias secuelas y cuadros fuertes de depresión, muchas decidieron acabar con sus vidas por no poder soportar el dolor de tantos años de abuso. Las que quedaron con vida y tuvieron el valor de dar su testimonio fueron y siguen siendo revictimizadas por el Estado japonés, pues no fue hasta el año 2015 que Japón asumió su responsabilidad firmando un tratado bilateral

Foto:
Helpless



Fuente: KOFIC

ERA IMPORTANTE MOSTRAR
CUÁLES ERAN LAS CONSECUENCIAS
CON LAS QUE CONVIVÍAN LAS
MUJERES DE CONFORT, PARA QUE
EL LARGOMETRAJE NO SOLO SIRVA
COMO UN MEDIO DE PROTESTA,
SINO COMO UN PROCESO
DE SANACIÓN.

con Corea. El ejército japonés intentó por todos los medios ocultar que existieron las mujeres de confort. Es interesante que en *El murmullo* las entrevistadas no relatan con morbosos detalles lo que les tocó vivir, más bien repiten, en diferentes momentos de la cinta, los terribles estragos del abuso, de la desolación y de lo difícil que les resulta poder encontrar una motivación para vivir. Es como si lo único que las mantuviera con

Foto:
*Tristeza
habitual*

vida fuera el deseo de escuchar las disculpas oficiales del gobierno japonés, disculpas que tardaron cerca de setenta años en llegar. Sin embargo, las *halmoni* siguen buscando que se reconozca que su situación de esclavitud fue una política de Estado y exigen que se abran procesos judiciales para que estas violaciones a los derechos humanos no queden impunes. El caso de las mujeres de solaz es una herida abierta para las que aún quedan con vida. Este tema sigue siendo tabú en ambas sociedades y la develación de los testimonios de las mujeres o las muestras artísticas que hablan de este período son fuertemente censuradas en Japón.

**Trilogía de la tristeza habitual:
el caso de *El murmullo***

El murmullo es el documental que da inicio a una trilogía que busca defender y hacer visibles las voces de protesta de mujeres coreanas que han sido violentadas y heridas, tanto física como psicológicamente, por un acto irrevocable que quedó impregnado en la historia de Corea del Sur. Asimismo, muestra las protestas constantes que realizan las víctimas ante la embajada japonesa reclamando justicia. Este es uno de los proyectos más importantes para Byun; sin embargo, este



Fuente: TMDDB



Fuente: Binged

camino no ha sido sencillo. Al comienzo, a estas mujeres se les dificultaba dar sus testimonios y hablar, pues sentían que irían en contra de su dignidad, ya que revelar estos hechos ante personas que demostraban indiferencia era muy doloroso. Al inicio del proyecto las mujeres se negaban a dar su testimonio, pero la propia directora decidió convivir con ellas durante un año para poder obtener su confianza. El inicio del documental tiene un corte más testimonial, donde la directora, a modo de conversación, recoge las sensaciones y pensamientos de las *halmoni* sobre las secuelas que la trata les dejó. Sin embargo, hacia la mitad de la película, se logra presenciar un quiebre de lo testimonial introduciendo el plano de una *performance* de música tradicional que transporta al espectador fuera de Corea. Luego, mientras la melodía permanece, la directora muestra material de archivo visceral de la guerra sino-japonesa, que da la sensación de estar viviendo la guerra misma. El siguiente plano regresa al presente y muestra un camino de árboles con un intenso verde, evocando la futura llegada del equipo de realización a Wuhan en China. Aquí el documental gira hacia una nueva dirección. La cámara nos lleva en un recorrido por espacios vacíos en donde alguna vez abundó el miedo y el dolor, ya que en Wuhan se había establecido una de las casas de confort donde se mantenía cautivas a mujeres coreanas menores de edad. Años más tarde, en 1997, surge una segunda película con la misma temática llamada *Tristeza habitual*, filme que le da el nombre a la

Foto:
El murmullo

famosa trilogía de Byun Young-joo. Esta película surgió a petición de las propias mujeres que solían vivir en la casa de confort de Namun, en Corea, debido a que una de las víctimas, Kang Duk Kyug, sufría de un cáncer terminal, solicitando que su nombre e historia perduren en el documental. Duk Kyug logra, poco a poco, vencer su miedo y vergüenza ante la cámara al contar su historia en medio de su último aliento, pero esta vez a través de profundas reflexiones. Ahora, era importante mostrar cuáles eran las consecuencias, secuelas, traumas con los que convivían las mujeres de confort, para que así el largometraje no solo sirva como un medio de protesta, sino como un proceso de sanación. La película con la que esta trilogía culmina, llamada *Mi propio aliento*, muestra la cotidianidad de las mujeres que siguen luchando por conservar su amor propio y sentido del humor, lo que genera en el público una cercanía con los personajes y por ello una nueva perspectiva de estos crímenes.

Esta trilogía es considerada un importante documento histórico por dos motivos. Por un lado, como se expuso líneas más arriba, está inscrito en el inicio de la tercera etapa del documental coreano que implica un involucramiento de los realizadores con su sociedad. Por otro lado, ha permitido que las voces de las mujeres de avanzada edad —de las cuales un número considerable ya falleció— no se extingan y su último aliento quede impreso por siempre en el cine de Byun Young-joo como memoria viva. ◻

Minimalismo, y escapes en de HONG

★ ALEJANDRO NÚÑEZ ALBERCA



afectos el CINE SANG-SOO



Un repaso por las películas más representativas del prolífico director surcoreano, que nos acercan a su particular estilo audiovisual. Entre situaciones sencillas y entornos cotidianos, con una trama aparentemente monótona y diálogos improvisados, muchas veces bajo los efectos del alcohol, se examinan las relaciones humanas de personajes que parecen repetirse, pero que son, finalmente, una proyección de su autor.

an pasado veinticinco años desde que Hong Sang-soo apareciera como director en el panorama del cine surcoreano. Su ópera prima llevaba el nombre de *El día que un cerdo cayó por el pozo* (*Daijiga umule pajinnal*, 1996), película que ha sido descrita como “un fresco desolador de una sociedad autodestructiva atormentada por la soledad y una alienación incurable e implacable” (Scaruffi, 2012, párr. 1). Su siguiente filme, *El poder de la provincia de Kangwon* (*Kangwon-do ui him*, 1998), marca su primer paso por el Festival de Cannes, donde su nombre se volvería un elemento recurrente a lo largo de las siguientes dos décadas. Lo mismo se puede decir de certámenes análogos en Locarno, Berlín y Venecia, donde ha cosechado méritos a un ritmo estremecedor. En este tiempo, Hong se ha posicionado como un realizador de una sensibilidad única, amante de las conversaciones entre desconocidos, los cigarrillos, los desencuentros amorosos y los espacios liminales en donde con frecuencia ubica a sus personajes, ya sea que hablemos de algún país europeo o una calle perdida en Corea del Sur.

“Siempre la misma película”

Desde el *giro autoral* (por llamarlo de alguna manera) suscitado por la nueva ola francesa hace varias décadas, parece que hay razones de sobra para centralizar la figura del director en la crítica de cine. Era posible, según se dice, reconocer un tipo de montaje, de diálogos o música; se podía dar cuenta de un estilo asociado a la mano de un individuo y a ningún otro, premisa curiosa si recordamos el carácter colectivo del séptimo arte y que, en la misma década, Barthes (1994) sepultó al autor desde la semiología. Sea como fuere, existen casos en que dicha palabra es más que pertinente.

Como todo artista, Hong se encarga de hacernos saber que estamos ante algo de su creación. Es imposible no reconocer su puesta en escena, su uso de la música o sus movimientos de cámara. La expresividad es inherente a su cine, existen ineludibles marcas de una sensibilidad y presencia. En breve: sabemos que se trata de él sin necesidad de evocar un *yo* autorreferencial, como suele hacer un ala del cine documental contemporáneo¹.

Un estilo quizá demasiado específico, pues la reputación de “hacer siempre la misma película” no es gratuita. Lo cierto es que el cine de Hong nunca se aleja mucho de escenarios naturales y conocidos por él y por su audiencia: bares, restaurantes, parques, calles sin gente, calles con gente, hoteles, casas de amigos, casas de extraños o el estudio de algún artista. Por la misma razón, el mundo que tejen sus imágenes es más que realista: es palpable, si es que seguimos la sugerencia orteguiana de que ver es, en efecto, una forma de tocar (Ortega, 2017). Casi siempre tenemos que sopesar la distancia justa del personaje y la cámara, la cual no duda en aproximarse con un sorpresivo y rápido *zoom*. El montaje aquí tiene el mismo efecto de sorpresa que los encuentros que componen la historia: por todos lados los personajes salen a beber con extraños, se reencuentran con amigos, amantes y hasta rivales. En *El día que llegué* (*Book chon bang hyang*, 2011), el protagonista abraza estos azares y se refiere a ellos como “las maravillas de la vida”. La misma improbabilidad resulta un elemento clave en la trama de *Nuestra Sunhi* (*Woori Sunhee*, 2013), donde la protagonista, una joven recién egresada de una escuela de cine, recibe más de un encuentro inesperado en lo que parecía ser una misión muy simple.

¹ Tampoco debemos olvidar la aventura extramarital que tuvo con la actriz Kim Min-hee, la presencia de esta última en el cine de Hong y las temáticas que ha abordado desde entonces. Bajo esta luz, *El día después* se experimenta como un eco amargo en la vida del director. No digo que se deba conocer al autor para entender la obra, pero es evidente que, a veces, es posible reconstruir al primero a partir de la segunda.

¿Por qué maravillarse por el azar? La respuesta está quizá en la frase de Scaruffi del inicio: en el cine de Hong abunda la alienación, una que se ve reforzada por los espacios y la profundidad afectiva de los personajes, los cuales, ante la dificultad de conseguir su objetivo, lo jalonean y dirigen por caminos inusitados, en ocasiones dejando en suspenso el porqué de dicha aventura.

Piénsese en el protagonista de *Colina de libertad* (*Jayuui eondeok*, 2014), en mi opinión uno de sus mejores trabajos. Un hombre japonés viaja a Corea del Sur en busca de Kwon, la mujer que amó tiempo atrás. Al no encontrarla, se amista con la dueña de su hostel, hace nuevos amigos, rescata a un perro de la calle, se agarra a puños con desconocidos (supuestamente) y hasta se vuelve a enamorar. Todo esto narrado desde la perspectiva de unas cartas escritas a su amada, quien desde otro tiempo ha despilfarrado la correspondencia sin fechar y tiene que leerlo todo en desorden.

Igual que en otras películas de Hong, la atmósfera general es efímera y espontánea: autenticidad y efusividad no son siempre sinónimos. Todos sus personajes parecen estar de paso, se sienten cómodos en barrios tradicionales y pequeños, lejos de la Seúl moderna e hiperconsumista que suele publicitarse en otros cines. Algunos esperan sin más, otros avanzan a tientas deambulando por ciudades, campos, hostales, playas, fortalezas y templos, con la paciencia suficiente, producto del amor por lo que se tiene delante de la cámara. Esta estética se impone en *La mujer que corrió* (*Domangchin yeoja*, 2020), su más reciente trabajo.

Muy pocas veces se planean estas pequeñas aventuras, incluso cuando el tiempo para ello sobra. Aun así, nadie (o casi nadie) tiene prisa, lo cual no equivale a decir que nadie se mueve. Los personajes de Hong no son estáticos o desganados: con frecuencia aguardan y buscan cosas muy puntuales. Sus recorridos, eso sí, son bastante atípicos. Son sujetos pacientes, abiertos y sensibles, dependientes de lo que encuentran a su paso y lo que sobreviene en su camino (etimológicamente, eso significa ser un “sujeto”). De cierto modo, esa es la única forma de vida compatible con el estilo visual del director, algo que es especialmente notorio en *Ahora sí, antes no* (*Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da*, 2015), otra joya en donde ensaya dos versiones muy distintas de un encuentro fortuito²; en *Noche y día* (*Bam gua nat*, 2005), cuyo protagonista se aleja de su esposa para reencontrarse en otro país; y en *A propósito de la puerta giratoria* (*Saenghwalui balgyeon*, 2002), donde la visita de

² Por esta razón el filme ha sido descrito como una historia más su *remake*, todo dentro de la misma película (Koza, 2015).

un joven actor a un amigo termina en más de un encuentro amoroso.

Pese al éxito comprobado de esta fórmula, no se trata de algo infalible. Pienso en la actriz Young-hee de *En la playa sola de noche* (*Bamui haebyun-oseo honja*, 2017), quien, luego de visitar a una amiga en el extranjero, deambula libre por escenarios reiterativos sin saber bien qué es lo que busca, principalmente porque no sabe de qué están huyendo, qué espera dejar atrás. En principio, parece que da lo mismo decir que alguien que huye del pasado busca con entusiasmo el futuro, así como quien pide más luz en el fondo quiere menos oscuridad. Parece, en efecto, un mismo y único movimiento, pero el cine de Hong muestra la importancia de saber cuál de los dos merece guiar al otro: establecer el acento, la fuerza rectora que distingue entre una búsqueda y una huida, la diferencia sutil entre ser más feliz y ser menos triste, algo que no siempre se logra. Si sus personajes no saben, no pueden o no quieren responder a esto, el precio a pagar es quedarse a merced de los azares, de los encuentros, de los caprichos de otros. En mi opinión, el estilo de Hong está en su punto más débil cuando se enfrenta a este tipo de dramas, arriesgándose a caer en el cliché de “hacer siempre la misma película”.

LO MISMO QUE PUEDE
DECIRSE DE LA FILMOGRAFÍA
DE HONG SANG-SOO VALE
PARA LA FILMOGRAFÍA DE
CUALQUIER OTRO: MIENTRAS
EXISTAN CARENCIAS, HABRÁ UN
RECORRIDO QUE SE ESFUERCE
POR NEUTRALIZARLAS. EN
BREVE: MIENTRAS HAYA DESEO,
HABRÁ NARRATIVIDAD.

Salvo estas excepciones, habría que pensar su filmografía desde un ángulo muy distinto de como usualmente se le menciona: Hong trabaja con personajes más activos de lo que parece, con un mundo interior rico en matices y

Foto:
Haewon,
la hija de nadie



HAY UNA SINCERIDAD QUE
SOLO APARECE LUEGO DE
UNAS CUANTAS COPAS, TAL
VEZ PORQUE LO QUE LOS
PROTAGONISTAS TIENEN PARA
DECIR NO LO PUEDEN EXPRESAR
DE OTRO MODO, Y VUELVE A
ELLOS SOLO EN EL SUEÑO, EN UN
DIARIO ÍNTIMO O EN DELIRIOS.

fulguraciones que los movilizan. Si no recuérdese la trama de *Hotel cerca del río* (*Gangbyeon Hotel*, 2018), que sigue a un poeta ansioso por acercarse a sus hijos al presentir que le queda poco tiempo de vida. Todo lo que ocurre en la película se remite a este simple y concreto objetivo, así como a las decisiones y carencias del protagonista por alcanzarlo. Mientras sea

Foto:
*En la playa
sola de noche*

este el caso, no hay forma de catalogarlo de “no narrativo”. Quien califique al surcoreano de esta forma posiblemente tenga una idea bastante limitada de qué es la narratividad, sin *poder ver* (o sin *querer ver*, da lo mismo) que el estado en el que se encuentran muchos de los personajes cambia constantemente, a veces por voluntad propia y a veces por la intromisión súbita de un encuentro o una pasión. Lo mismo que puede decirse de la filmografía de Hong vale para la filmografía de cualquier otro: mientras existan carencias, habrá un recorrido que se esfuerce por neutralizarlas. En breve: mientras haya deseo, habrá narratividad.

Continuidades y escapatorias

Dudo mucho que alguien haya visto una película de Hong de principio a fin sin preguntarse un segundo cuánto alcohol se ha consumido delante de la cámara. Si bien es un tema central en *Lo tuyo y tú* (*Dangsinjasingwa dangsinui geot*, 2016), es un elemento que recorre de un extremo a otro toda su filmografía. A veces de forma central, a veces periféricamente. Nadie entra a una película de Hong esperando que no haya al menos una secuencia de personajes alcoholizándose; y en ocasiones incluso los actores lo están. Igual que el café en *Café y cigarrillos*



Fuente: KOFIC



Fuente: KOFIC

(*Coffee and Cigarettes*, 2003) de Jim Jarmusch, lo que importa no es el objeto en sí, sino la situación que este provoca.

Como dije, en *Lo tuyo y tú* es eje de las tensiones de los protagonistas. El artista Yeong-soo escucha rumores de que su pareja, Min-jeong, ha estado bebiendo y hablando con otros hombres en el barrio. La discusión entre ellos hace que Min-jeong se aleje de él y se vaya de casa. Luego, Min-jeong, o al menos una mujer idéntica a ella, se pasa el resto de la película confirmando los rumores: se encuentra y toma con otros hombres, quienes la confunden con alguien más. Mientras, un melancólico y lisiado Yeong-soo busca volver con su pareja, divagando sobre la naturaleza del amor y por qué no puede vivir sin ella.

Muchas cosas terminan alrededor de botellas de soju y latas de cerveza, pero también muchas otras comienzan y algunas se truncan. En *Ahora sí, antes no*, los protagonistas que se acaban de conocer, Cheon-soo y Hee-jeong, artistas los dos, parecen acercarse mucho y disfrutar de la compañía del otro, hasta que Cheon-soo deja ver sus sentimientos. Sorprendida, Hee-jeong parece retraerse de él y más tarde, esa misma noche, le pide que la deje sola. Es necesario que el día vuelva a comenzar para que todo esto pueda jugar a su favor.

Hay, claro está, una sinceridad que solo aparece luego de unas cuantas copas, tal vez porque lo

Foto:
El día después

que los protagonistas tienen para decir no lo pueden expresar de otro modo, y vuelve a ellos solo en el sueño, en un diario íntimo o en delirios. Pienso en *Haewon, la hija de nadie* (*Nugu-ui ttal-do anin Haewon*, 2013) y los múltiples sueños que el personaje del título tiene a lo largo de la narración y el significado detrás de cada uno de ellos. En esta misma categoría está el esposo de *El día después* (*Geu-hu*, 2017), otro de los puntos álgidos de su filmografía cuyos recuerdos y deseos se intercalan en el metraje al punto de confundirse, pues, como es sabido, es habitual que Hong no señale dónde empieza y termina un recuerdo o una fantasía, cuándo abandonamos la mente de un personaje y regresamos a la diégesis compartida por todos.

Será esta la verdad secreta del alcohol: suscitar un cambio, dar pie a situaciones distintas, incluso si no son anticipados por nadie. Y cuando el soju fracasa como catalisis, la ensoñación parece tomar su lugar, lo que permite la abertura fugaz a otros escenarios donde la vida es más dinámica o, al menos, menos estática. Todo esto con la esperanza de introducir un desgarramiento, convertir una línea de fuga (momentánea e inofensiva) en un verdadero quiebre existencial. Escapar o, al menos, creer que se escapa, si bien otras fuerzas obligan a regresar a la continuidad del presente, a la linealidad asfixiante de lo que la vida (y el montaje) ha puesto ante sí. Varios de los personajes de Hong (y muchos de nosotros, sus espectadores) caen bajo este rótulo. Son, vale la

pena decirlo, *activamente pacientes, entusiastas de la espera.*

Además de ser un cineasta de la lentitud, Hong es en realidad un artista de lo *virtual*. Esta palabra, algo ambigua o polisémica, tiene mucho que ver con el estilo que lo caracteriza. Lo virtual no es solamente lo que existe en potencia: se asoma a nosotros como una ruta no iniciada, pide ser invocado, insiste en que lo traigamos a la existencia más plena posible. Para ciertos filósofos³, existir es existir de algún modo, ya sea en sueños (*Haewon, la hija de nadie*), en los recuerdos de alguien más (*El día después*) o de manera representada en un trozo de papel (*Colina de libertad*). Tal vez haya una razón por la que Hong no se molesta en diferenciar visualmente las escenas reales de las fantasiosas: ambas secuencias tienen la misma validez, el mismo peso, y nada es accesorio. Lo real es lo que *ya es*, lo virtual es lo que *pide ser*; en la filmografía de Hong hay espacio (y tiempo) suficiente para que estos se amisten y comulguen. Desde esta perspectiva todo “mundo” es en realidad un *intermundo*. Los sueños y los futuros posibles, esas *existencias menores*⁴, dialogan constantemente con las realidades más evidentes.

En una entrevista de hace unos cinco años, Hong se explayó sobre la idea de lo posible: “Resulta que no es fácil darle a [cada mundo posible] un

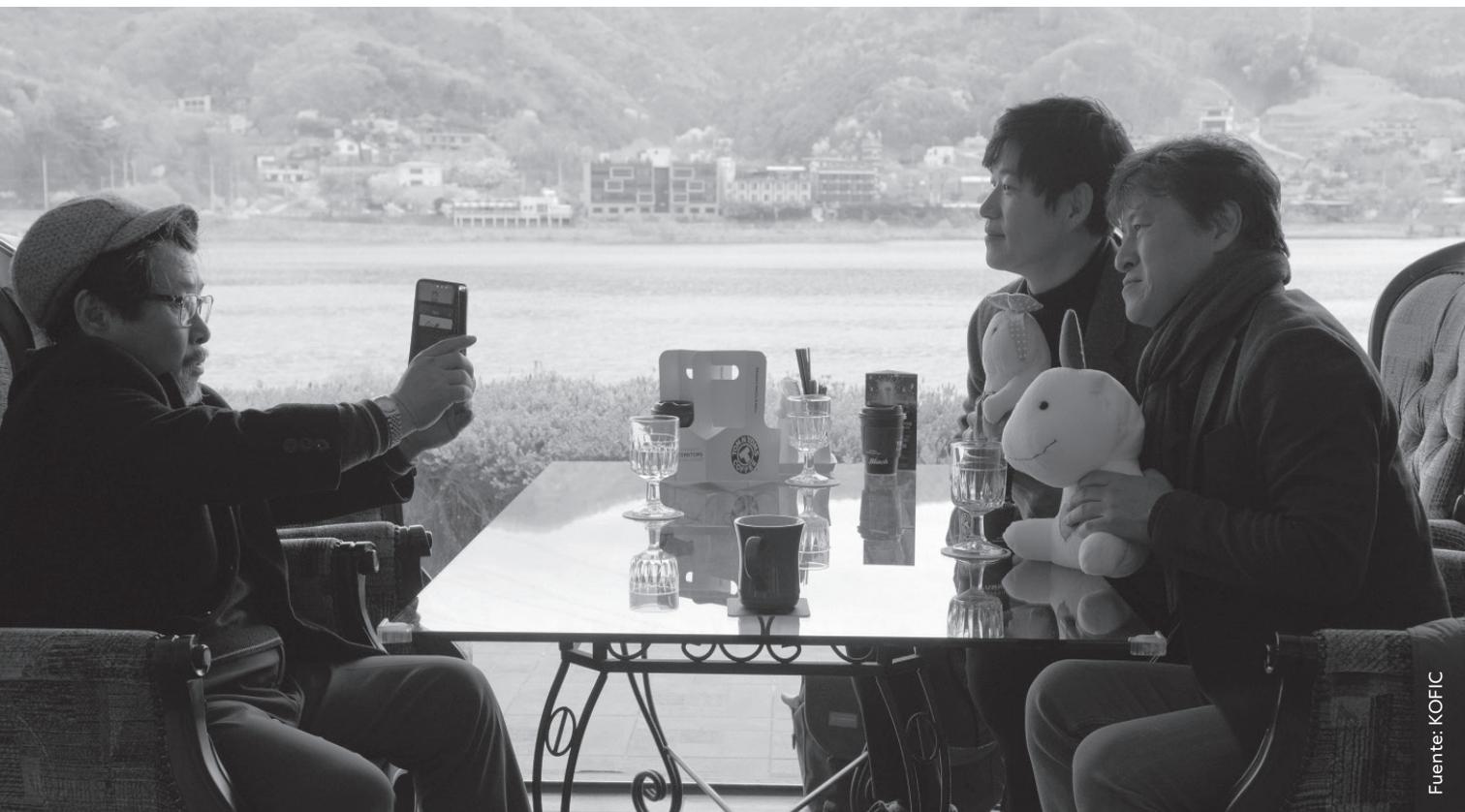
Foto:
Hotel cerca
del río

3 Entre ellos Étienne Souriau (2017), a quien entre otras cosas le debemos la reformulación de la palabra *diégesis*.
4 El término es de Lapoujade (2018), no mío.

ENTRE LO REAL Y LO VIRTUAL,
LAS PELÍCULAS DE HONG
LOGRAN UN CURIOSO EQUILIBRIO
ENTRE LO QUE SE TRANSFORMA
DE GOLPE Y LO QUE AMERITA
VARIOS ENSAYOS, SEGUNDAS
OPORTUNIDADES PARA QUE LO
POSIBLE SE REALICE POR FIN.

sentido claro. Entonces, todas las preguntas se mantienen vivas sobre si hay una posibilidad infinita de mundos. Es como una reverberación permanente” (Koza, Ferreira y Gester, 2015, párr. 12). Si conservamos este último término, quizá entendamos mejor esta temática no siempre obvia de su filmografía. Lo virtual hace eco en lo real, nos reclama constantemente y lo seguirá haciendo en tanto los personajes (y el cineasta) puedan oír el rebote de lo que ansía saltar a la existencia.

Esta pulsión al cambio demuestra que lo virtual no existe, sino que *insiste*. Cuando el encuentro fortuito fracasa en su función de catálisis, la narración parece dar segundas oportunidades:



Fuente: KOFIC

los mismos personajes se reencuentran, se dicen casi lo mismo y se vuelven a alejar como si supieran que habrá una tercera vez (casi siempre la hay); un director de cine que ha puesto en pausa su carrera va por la misma calle dos veces con resultados casi antagónicos; en el caso más extremo, el día de los personajes reinicia desde cero y les ofrece una segunda chance.

De la mano con este juego entre lo real y lo virtual, las películas de Hong logran un curioso equilibrio entre lo que se transforma de golpe y lo que amerita varios ensayos, segundas oportunidades para que lo posible se realice por fin. Porque, si bien el azar tiene una fuerza innegable, la repetición carga consigo un significado no menos revelador. Pues “no es posible advertir la repetición sin pensar que posee un cierto sentido, incluso si este sentido queda en suspenso [...] institucionaliza fatalmente una interrogación” (Barthes, 2003, p. 268). Del mismo modo, lo que se repite puede eventualmente dar con situaciones novedosas, manifestando, de una vez y por todas, un sentido que había permanecido oculto. Es por ello que Koza (2015) considera que la repetición es uno de los dispositivos más delicados y difíciles de tratar, pues “algo que parece ser siempre lo mismo tarde o temprano termina desviándose hacia algo inesperado, una transformación inestable que solo puede ser capturada y controlada por un realizador paciente” (párr. 6).

Nostalgias repentinas

Hay, dice Ortega (2014), profundidades que están condenadas a quedarse como tales, siempre un paso detrás de las superficies, y que demandan una cierta atención de nuestra parte para captarlas. Aunque ignoro si Hong ha leído alguna vez algo de Ortega, creo que comprende a la perfección esta premisa. En apariencia, sus películas abundan en ambientes ordinarios, aprovechándose de la normalidad que asfixia y distrae a sus personajes en igual medida. Tras esta fachada es que duermen las pasiones, el lugar donde se asoman las existencias menores (virtuales), los encuentros y afectos que transforman el devenir de los personajes y los sujetan al mundo. Todo esto, insisto, contenido dentro de un minimalismo apacible y mundano.

Aun así, mientras escribo este texto no puedo evitar sentir algo de extrañeza al ver sus películas, como si lo más normal fuese ahora lo más extraño. Mientras los personajes se emborrachan, se ríen y se gritan, no puedo evitar pensar en el hecho de que ninguno esté usando mascarilla, o en la poca distancia social que mantienen entre sí. El minimalismo de la puesta en escena es, me duele decirlo, una cápsula del tiempo: de neutral ha devenido nostálgica, muestra una normalidad a la cual parece muy difícil regresar.

El COVID-19 le ha dado una connotación particular e insospechada al cine de Hong. Lo próximo



Fuente: KOFIC

Foto:
Ahora sí,
antes no

se siente ahora distante, como otro de sus mundos posibles, pero ciertamente no el que tenemos ahora. ◻

Referencias

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Koza, R., Ferreira, F., y Gester, F. (2015). Infinite Worlds Possible: Hong Sangsoo's Right Now, Wrong Then. *Cinemascope*, 64. <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/infinite-worlds-possible-hong-sangsoos-right-now-wrong-then/>
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus.
- Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote y otros ensayos*. Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (2016). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral.
- Scaruffi, P. (2012). *Hong Sang-soo*. <https://www.scaruffi.com/director/hong.html>
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.

VIDEOGRAFÍA DE BTS: universos narrativos de género

VIDEOCLIP ★



contenido integrado, y agnosticismo



Con una propuesta en la que intervienen manifestaciones culturales de distintos ámbitos, un tratamiento audiovisual arriesgado y la construcción de su propio universo, BTS ha logrado establecerse no solo como uno de los más grandes referentes del *k-pop*, sino también como una de las expresiones artísticas más interesantes que hayamos visto crecer en los últimos años. Todo ello le otorga identidad a la banda y justifica de alguna manera su éxito comercial y su impacto en la sociedad.

n la alfombra roja de la 77.^a edición de los Globos de Oro le preguntaron al cineasta Bong Joon-ho cómo se sentía respecto del actual reconocimiento del arte surcoreano, usándolo a él y a la banda de *k-pop* BTS como representantes del país. El director del filme ganador del Óscar, *Parásitos* (*Gisaengchung*, 2019), contestó lo siguiente: “Aunque yo estoy aquí, en los Globos de Oro, el poder e influencia que tiene BTS es tres mil veces más fuerte que el mío. Creo que Corea produce muchos grandes artistas porque somos gente emocionalmente dinámica e intensa” (2020). El grupo del cual habla Bong Joon-ho es BTS (방탄소년단), un grupo *k-pop* formado en el 2013 y conformado por siete miembros: RM, Suga, J-Hope, quienes se encargan del rap; Jin, Jimin, V y Jung Kook, quienes son los vocalistas. Los siete miembros están involucrados en la producción musical de la banda y en escribir las letras. Además, su música y videografía hacen referencia a conceptos de literatura y psicología, e incluyen un *storyline* narrativo transmediático. En Corea del Sur BTS pasó de ser un pequeño grupo de una disquera desconocida —Big Hit Entertainment— a generar cuatro billones de dólares del PBI del país, a la par de marcas como Samsung y Hyundai. En el 2020, el Reporte Musical Global de IFPI nombró a BTS el acto musical más exitoso del mundo.

Una forma de comprobar el crecimiento de BTS es observando la recepción de sus videos musicales en YouTube. En el 2014, su primer video musical, *No More Dream*, alcanzó veinticinco mil vistas en un día. Sin embargo, en el 2016, *Blood Sweat & Tears* rompió el récord del video de

un grupo *k-pop* más visto en su primer día con 6,34 millones de vistas. Su popularidad se siguió incrementando tanto que, en el 2019, con *Boy with Luv*, rompieron el récord de video musical más visto en un primer día con 74,6 millones de vistas. Recientemente, rompieron el récord una vez más cuando *Dynamite* (2020) superó los 100 millones de vistas en un día, volviéndose el primer video musical en lograr esto. Este crecimiento configura a su contenido audiovisual como una de las maneras centrales para entender al fenómeno musical y cultural que es BTS.

Antes de adentrarnos en el contenido audiovisual del grupo, habría que entender qué es el *k-pop*. Las siglas hacen referencia a Korean Popular Music; sin embargo, no toda la música popular coreana es *k-pop*. Para el sociólogo John Lie, el *k-pop* es obra de una industria cultural que valoriza la música pop a través de lo visual, sus estrellas —los *idols*— y sus videos musicales (2013, p. 41). Su definición coloca lo visual como base de la industria *k-pop*. Sin embargo, Eana Kim, compositora responsable de una serie de éxitos *k-pop*, describe esta industria desde un punto de vista musical: canciones con formas no convencionales,

Foto:
Representantes
del *k-pop*



Fuente: HDQ



yuxtaposición de géneros musicales con flexibilidad, armonías imaginativas y un espectro expansivo de influencias musicales internacionales (2019). Para ella, la música siempre ha sido el centro del *k-pop*. Ambas definiciones pueden contrastarse con la que propone Suga, miembro de BTS, quien considera que el *k-pop* no es un género musical, sino contenido integrado. Con esto, él se refiere a un paquete audiovisual que combina la música, moda, maquillaje, coreografías y otros elementos (2018). La videografía de BTS no solo trabaja con los cuatro géneros del video musical¹ (pseudodocumental, videoarte, narrativo y el videoperformance), sino que, apoyando la idea de contenido integrado, presenta un exitoso formato híbrido que integra a los cuatro.

En su base, la videografía de BTS se conforma por videos de coreografía y *performance*, principalmente producidos por la casa productora coreana GDW; y por una serie de videos narrativos, producidos

Foto: En la producción de su álbum BE

en su mayoría por la casa productora coreana Lumpens. Los videos musicales narrativos forman parte de lo que la disquera de BTS llama el Bangtan Universe (BU). El BU empezó en el 2015 y es la historia de siete personajes ficticios vagamente inspirados en los miembros de BTS e interpretados por ellos mismos. En este universo narrativo, siete adolescentes utilizan su amistad para refugiarse de sus problemas personales. No obstante, al separarse deben enfrentarse a eventos terribles. Por ello, el protagonista del BU, interpretado por el miembro Jin, retrocede el tiempo para intentar salvarlos. De esta manera, todos los cambios en el tiempo crean líneas narrativas nuevas con consecuencias negativas y así se forma un efecto mariposa. El universo ficcional se construye a partir de los videos musicales, algunas canciones, fotos promocionales, tráileres y cortometrajes, coreografías, libros, cómics, blogs; y en el futuro se plantea un programa de televisión. Por lo que el contenido audiovisual de BTS existe en un plano transmediático.

El *storyline* se puede dividir en tres segmentos concluidos hasta el momento. El primero se titula "The Most Beautiful Moment in Life"; el segundo, "Wings"; y el tercero, "Love Yourself". Los primeros videos musicales del BU son *I NEED U* y *RUN*. A diferencia de la mayoría de videos *k-pop*, ninguno incluye coreografía. En contraste, son videos totalmente narrativos que sirven como introducción al *storyline* del BU. Otro elemento que se aleja de las convenciones del video musical *k-pop* es la duración de estos. Por

¹ Clasificación de géneros presentada por Railton y Watson en *Music Video and the Politics of Representation* (2011).



Foto:
Foto
promocional
de su sencillo
"Butter"

ejemplo, *RUN* cuenta con una duración relativamente larga de siete minutos debido a que incluye un epílogo totalmente narrativo. Aunque estas decisiones pueden considerarse arriesgadas, fueron cruciales en el establecimiento de la videografía del grupo. Aun en la actualidad, los videos musicales con duración larga continúan siendo recurrentes en la videografía de BTS. Este es el caso de *Spring Day*, que tiene un tempo meditativo de introspección; y *Epiphany*, canción del miembro Jin que lo muestra en un plano continuo de un minuto y cuarenta que hace referencia al cortometraje *Rabbits* (2002) de David Lynch.

Sin embargo, no todos los videos musicales de BTS pertenecen al *storyline* del BU. Los videoperformances también son claves en el éxito del grupo, como es el caso de *DOPE* (2015). Este comienza con un diálogo del miembro RM, quien se dirige directamente a la cámara en una forma de bienvenida y le pregunta al espectador si es la primera vez que está viendo a BTS. Luego, lleva al espectador a un almacén, donde uno por uno aparece cada miembro —representando cada uno una profesión distinta— para que finalmente aparezcan todos como colectivo para participar en el acto central del video musical, una dinámica coreográfica que simula suceder en un plano secuencia. *DOPE* tuvo gran

popularidad y se convirtió en el primer video de BTS en alcanzar 100 millones de vistas. Es interesante mencionar que, aparte de la intensa coreografía, *DOPE* utiliza elementos pseudodocumentales que representan la vida laboral de la banda y simulan cercanía entre el espectador y los miembros (Doré y Pugsley, 2019). La convivencia entre la *performance* —coreografía— con elementos de otros géneros de videos musicales lleva a formular el modelo híbrido que terminará siendo el formato más efectivo para los videos musicales de BTS.

Este modelo será ampliamente utilizado en "Wings", el segundo segmento del BU que comparte el nombre con el segundo LP del grupo, el cual está basado en la novela *Demian* de Hermann Hesse. La era se inició con siete cortometrajes titulados *WINGS Short Films*, siendo cada miembro protagonista de un cortometraje. Estos son una representación del concepto del álbum, en donde cada miembro tiene una canción como solista; y continúan con el *storyline* del BU a través de simbología e imaginarios de *Demian*. Después de la campaña promocional de los cortometrajes, se lanzó el álbum acompañado del video musical de la canción principal, *Blood Sweat & Tears*. Gracias al impulso que generó *DOPE* y la anticipación causada por los cortometrajes, *Blood Sweat & Tears* rompió en su momento el récord del video de un grupo *k-pop* más visto en su primer día. Eng (2019) describe el video como una cacofonía de caprichosa grandeza, compuesto por tomas generales de cuartos espaciosos llenos de candelabros, pinturas renacentistas e imágenes religiosas. La larga duración del video se debe a una introducción y a un interludio de un minuto y medio. En el interludio, se detiene la música a favor de una narración de una cita del libro *Demian* y una dramatización que

se centra en los miembros Jin y V, quienes interpretan los roles de Sinclair y Demian —del libro *Demian*—, además de los suyos dentro del BU. A pesar de presentar elementos ajenos al consumo veloz de un video musical, *Blood Sweat & Tears* cuenta con más de 700 millones de vistas actualmente.

Blood Sweat & Tears también tiene una versión japonesa titulada *Chi, Ase, Namida*. Por lo tanto, se presentan dos videos musicales para una sola canción, pero con una nueva interpretación visual debido a que se dirige a mercados distintos. Pueden verse individualmente; sin embargo, el video japonés recrea tomas de la versión coreana con arquitectura y moda más moderna, en contraste al renacimiento anacrónico de la primera versión. Además, en el montaje se reúsan y recrean planos de la versión original y de videos más antiguos de BTS para plantear los saltos de tiempo que hace el protagonista interpretado por Jin. Debido a esto, los seguidores de BTS que están interesados en el *storyline* tienen que consumir productos dirigidos a distintos mercados.

Este nivel de referencialidad y múltiple interpretación será común en la discografía y videografía de BTS. Un ejemplo interesante es la canción *MAMA*: el solo del miembro J-hope. La letra —escrita por él mismo— es un agradecimiento a su madre por su apoyo. Por otro lado, el cortometraje que acompaña a *MAMA* se presta como una interpretación de uno de los hilos narrativos importantes del libro *Demian* de Hermann Hesse: la fijación del protagonista con la figura materna. El cortometraje

EN EL CASO DE BTS,
LA CONVIVENCIA ENTRE
ROLES MUSICALES,
DE *PERFORMANCE* Y
AUDIOVISUALES DEMUESTRA
EL DINAMISMO Y LA
INTENSIDAD EMOCIONAL QUE
EXPLICA EL ÉXITO DEL ARTE
SURCOREANO.

también explora los temas de abandono materno en el BU. Por lo tanto, tenemos un caso donde una canción tiene una lectura inicial personal del artista, la cual es luego interpretada visualmente a partir de una obra literaria y, además, funciona como pieza narrativa del *storyline* de BTS. Entonces, es una sola canción entendida de tres maneras distintas.

Foto:
BTS
presente en
premiaciones

Por último, el tercer segmento del *storyline* del BU empezó en el 2017 con un corto-



Fuente: Marca

metraje titulado *LOVE YOURSELF Highlight Reel*. Además, durante esta era se publicaron varios de los videos musicales más exitosos del grupo. Entre ellos están *DNA* (2017) e *IDOL* (2018), dos coloridos videos de *performance* que al momento tienen un billón de vistas y 900 millones de vistas en YouTube respectivamente. También está *FAKE LOVE* (2018), un video musical híbrido que funciona como una secuela espiritual a *Blood Sweat & Tears*; presenta un interludio, y entrecorta escenas narrativas con coreografía. Al momento tiene más de 900 millones de vistas en YouTube.

Otro caso interesante en el segmento *LOVE YOURSELF* es *Euphoria*. Este es un cortometraje narrativo acompañado musicalmente por fracciones de la canción del mismo nombre, el solo del miembro Jung Kook en el álbum *Answer*. En el corto se revelaron partes de la canción *Euphoria* meses antes de su lanzamiento oficial, generando anticipación entre los admiradores. Por lo tanto, la videografía se retroalimenta con la música, creando una experiencia audiovisual que incluye la participación activa de los seguidores en una especie de búsqueda del tesoro, ya sea al crear teorías para entender las conexiones narrativas entre los videos musicales del BU o al tratar de averiguar la estructura de la canción a partir de los fragmentos escuchados en el cortometraje.

Esta flexibilidad en cómo se presenta el contenido audiovisual también se encuentra en el género musical del grupo. Muchos críticos consideran que la cualidad musical de BTS es su agnosticismo de género (Kim y Chang, 2019). En palabras de los miembros del grupo, “El género es BTS. Ese es el género que queremos realizar y la música que queremos” (2018). Consecuentemente, esta actitud hacia el género musical afecta la interpretación visual de sus canciones y, por lo tanto, sus videos musicales. Esta yuxtaposición de elementos narrativos con *performance*, y de elementos visuales con musicales en la videografía de BTS contesta a la identidad del grupo.

La identidad de BTS es representada en videos musicales como *IDOL* y *Boy with Luv*. *IDOL* es una canción que integra al género *dance* sudamericano con ritmos tradicionales coreanos. En su video, BTS canta sobre su identidad dual como artistas e ídolos *k-pop*; mientras bailan usando *hanboks*, trajes tradicionales coreanos. Sobre *IDOL*, el miembro V dijo: “Es, sin importar lo que nadie diga, quiénes somos y vamos a continuar haciendo nuestra música a nuestra manera” (2018). Por otro lado, *Boy with Luv* toma una ruta distinta en su representación de identidad. El video musical recrea escenas de la icónica película *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), incluyendo los números musicales



Fuente: wattpad

con los postes de luz, el sofá y el piano. Además, el clímax del video es una recreación de la secuencia “Broadway Melody”, en donde vemos carteles con luces iluminando los títulos de todos los álbumes del grupo desde su debut en el 2013; y el miembro RM toma el lugar de Gene Kelly. *Boy with Luv* se configura como una celebración de todo lo que el grupo es, proponiendo que el *idol* coreano y el musical clásico compartan la intensa experiencia de artistas que cantan, bailan y entretienen.

La identidad artística de BTS se manifiesta en el aspecto musical y de *performance*, así como la participación en la creación de su contenido audiovisual. Esto se debe a que la propuesta audiovisual que acompaña a los videos musicales no se limita solo a este formato, sino que se traslada a otros medios, como pueden ser las presentaciones en vivo. En el caso de *IDOL*, el grupo ha presentado la canción usando como escenario al Palacio Gyeongbokgung, una construcción coreana del siglo XIV, y agregando una introducción musical en donde J-hope, Jimin y Jungkook presentaron tres danzas coreanas tradicionales: Samgomu, Buchaechum y Talchum, respectivamente. En el caso del Buchaechum, que es una danza de abanicos, la sociedad Kim Baek Bong² reconoció a Jimin por haber contribuido con su *performance* a alzar el estatus y valor estético global

² Kim Baek Bong Korean Fan Dance Conservation Society.



Foto:
La banda está integrada por V, Suga, Jin, Jung Kook, RM, Jimin y J-Hope

habla Bong Joon-ho al explicar el éxito del arte surcoreano. Es evidente, entonces, la importancia del alcance de lo audiovisual para expandir la cultura, y cómo esta expansión puede ocurrir gracias al cine, pero también a través de un acto musical como BTS. □

de esta danza tradicional. Por otro lado, desde el 2017, el miembro Jung Kook sube una serie de vlogs a YouTube —grabados y editados por él— bajo el nombre Golden Closet. En ellos se observa su vida como miembro de BTS centrándose en coreografías, viajes personales y crónicas de conciertos. La producción de sus vlogs ha permitido que Jung Kook desarrolle un estilo de dirección propio y que para el 2020 sea el director de *Life Goes On*, el video musical central del más reciente álbum de BTS. En él, Jung Kook muestra a los miembros durante los días de pandemia con una mirada más introspectiva y calmada sin recurrir a coreografía o efectos especiales. Sin embargo, como es característico de la flexible videografía de BTS, también es un video musical híbrido, al integrar elementos pseudodocumentales y de *performance*. En este sentido, todos los miembros de BTS toman diversos roles creativos, ya sean musicales, de *performance* o de creación audiovisual.

En la actualidad nueve de cada diez coreanos consideran que el estatus de sus contenidos domésticos culturales se ha incrementado gracias a la popularidad global de BTS y a películas como *Parásitos* y *Minari* (2020) (Newsis, 2021). En el caso de BTS, la convivencia entre roles musicales, de *performance* y audiovisuales demuestra el dinamismo y la intensidad emocional de la cual

Referencias

- Doré, P., y Pugsley, P. C. (2019). Genre Conventions in K-pop: BTS's "Dope" Music Video. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 33(5), 580.
- Eng, M. (5 de noviembre del 2019). Music Video Break down: "Blood, Sweat & Tears" by BTS. *The Harvard Crimson*. <https://www.thecrimson.com/article/2019/11/5/bts-mvb-blog/>
- International Federation of the Phonographic Industry. (2021). *Global Music Report*. <https://www.ifpi.org/bts-announced-as-the-winners-of-2020s-ifpi-global-recording-artist-of-the-year-award/>
- Kim, E. (2019). *K-Factor: An Orchestral Exploration of K-pop*. <http://kfactor.org/>
- Kim, N., Kim, S., Min, Y. Jung, H., Park, J., Kim, T., y Jeon, J. (30 de octubre del 2018). *Entrevista con BTS en el Grammy Museum*. <https://www.grammy.com/grammys/news/bts-talk-new-album-map-soul-7-genre-bts>
- Kim, C., y Chang, J. (Junio del 2019). K-Factor: An Orchestral Exploration of K-pop. Concierto llevado a cabo en el Lincoln Center, Broadway, New York.
- Lie, J. (2013). The Globalization of K-pop: Local and Transnational Articulations of South Korean Popular Music. *Cross Currents: East Asian History and Culture Review*, 3(1), 1-5.
- Newsis. (9 de abril del 2021). *El estatus de los contenidos culturales coreanos*. https://newsis.com/view/?id=NISX20210409_0001401181&cID=10601&pID=10600

Por la senda del monstruo: la “**TRILOGÍA** de la **VENGANZA**” de **PARK CHAN-WOOK**

Motivados por un sentimiento vengativo, que fomenta un círculo continuo de ira y resentimiento, los personajes de la “trilogía de la venganza” de Park Chan-wook, conformada por *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* y *Lady Vengeance*, van dejando de ser ellos mismos conforme van logrando sus objetivos. Una vez que cruzan la línea de víctima a victimario, no hay vuelta atrás. Caminan hasta convertirse en algo irreconocible, dejándonos una gran incertidumbre: una vez consumada la venganza, ¿qué es lo que sigue?



El deseo de infligir daño a una persona debido al comportamiento considerado injusto que atenta contra la integridad física o moral del afectado, es una práctica milenaria en la historia de la humanidad. A causa de la irracionalidad del acto, la venganza muchas veces trae consecuencias destructivas tanto para quien la busca como para quien la recibe. De igual modo, exige restaurar la autoestima mancillada y se da un eventual cierre una vez concretada, a menos que reciba nuevamente respuesta de la otra parte y el círculo se reanude. Uno de los directores que mejor ha trabajado esta temática es el surcoreano Park Chan-wook, internacionalmente conocido por su llamada “trilogía de la venganza”, que se compone por *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksuneun naui geot*, 2002), *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) y *Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005). Cada una independiente de la otra, con historias autoconclusivas, pero motivadas por el mismo sentimiento revanchista, con temas tabú de por medio, y el exhibicionismo de violencia sádica sobre el cuerpo humano.

Ojo por ojo, riñón por riñón

El éxito logrado con *Área común de seguridad* (*Gong-dong gyeongbi guyeok*, 2000), donde ya aparece el tema de la venganza como móvil para el desarrollo de los actos, le permitió a Park Chan-wook retomar el guion de una película que fue rechazada años atrás por varias productoras surcoreanas. Se trata de *Sympathy for Mr. Vengeance* donde tenemos a un personaje sordomudo, Ryu (Shin Ha-kyun), que busca urgentemente un riñón para su hermana (Lim Ji-eun). Luego de ser rechazado como donante, acude a una organización ilegal de órganos que le dicen que le darán un riñón compatible a cambio del suyo, pero lo estafan y también se llevan su dinero. Ante el

debilitamiento constante de su hermana, escucha la sugerencia de su novia, Cha Yeong-mi (Bae Doo-na), una activista de izquierda que planea secuestrar a Yu-sun, la hija del dueño del trabajo del cual Ryu fue despedido. Aunque una vez consumado el siniestro, un accidente termina con la niña ahogándose.

En busca de tomar justicia por mano propia, Park Dong-ji (Song Kang-ho), el padre de Yu-sun, va al encuentro de los asaltantes. Motivado por la frustración de no haber podido salvar a su hermana, Ryu va en busca de los que robaron su riñón. Tras una estela de muertos en el camino, entre los traficantes de órganos y Cha Yeong-mi, la confrontación final hace que estos “señores venganza” colisionen. Sin embargo, en todo este transcurso han dejado de ser quienes eran. Consumidos por la ira, se han ido despojando de su humanidad y han desatado su instinto animal.

Al encontrar los cadáveres de la organización de traficantes de órganos, el detective de la policía se pregunta si Ryu “¿será realmente humano?” luego de haberlos matado y observar que los cuerpos tienen los flancos abiertos en señal de haberles extirpado los riñones. Mientras Dong-ji se entera de este hecho, la cámara desciende hasta mostrar en un primer plano un recipiente destapado que contenía los riñones que permanece sobre una mesa con un cuchillo ensangrentado. A través de este acto caníbal, Ryu recupera en cierto modo lo que le habían quitado, pero manifestando una venganza primitiva y monstruosa.

Dong-ji no se queda atrás. Una vez capturado Ryu, lo lleva hacia el lago donde se ahogó su hija con el fin de reproducir la misma escena con el cuerpo de su víctima. Como bien indica Steve Choe (2009): “Sobre la base de esta ética



Fuente: IMDb

primitiva, el castigo violento infligido al transgresor se justifica a través de la ley de la compensación” (p. 37). Mientras Ryu busca clemencia con las manos atadas, Dong-ji se sumerge para cortar le los tendones y se hunda poco a poco mientras se desangra. El padre logra vengar a su hija, pero eso solo le trae su propia muerte cuando los secuaces de la novia de Ryu lo encuentran y terminan con su vida en un nuevo ajuste de cuentas.

Bestia desatada

Es *Oldboy* la película de la trilogía que generalmente se lleva todos los reflectores. Obtuvo un mayor reconocimiento internacional al ganar el Grand Prix Award en el Festival de Cine de Cannes en el 2004 (con un jurado integrado por Quentin Tarantino), eclipsando incluso al manga japonés en el que se basó libremente. Es la razón por la que muchos conocimos la saga, e incluso a



Park Chan-wook. En la película vemos a Oh Dae-su (Choi Min-sik), un oficinista de mediana edad que se emborracha para escapar de la rutina. Todo cambia, de pronto, cuando lo secuestran luego de llamar por teléfono a su hija y despierta en un lugar sin escapatoria. En este encierro, físico y psicológico, permanece quince años sin conocer la razón subyacente de tan peculiar e inhumano castigo. Su única compañía es un televisor que le sirve para conservar algo de cordura y medir el tiempo a partir de los hechos de relevancia histórica que van aconteciendo; pero también donde verá la noticia del asesinato de su esposa, en la cual es el principal sospechoso por encontrarse muestras de su sangre. Luego de un período de asimilación, empieza a planear su salida, mientras se ejercita con el fin de cobrar venganza.

Cuando es liberado, tiene claro su objetivo, pero también

Foto:
*Sympathy for
Mr. Vengeance*

busca desenredar los motivos que lo condujeron a la privación de su libertad por tanto tiempo. En su regreso a las calles, conoce a la joven Mi-do (Gang Hye-jung), que se une a él en su búsqueda de respuestas, pero con quien también no tarda en establecer una relación íntima, tanto física como emocional. Las pistas lo conducen a un empoderado hombre de negocios, Lee Woo-jin (Yoo Ji-tae), motivado por hacer que Dae-su recuerde lo que había hecho en el pasado.

En el juego de revelaciones, Woo-jin lo culpa por el suicidio de su hermana, Soo-ah (Yun Jin-seo), ya que décadas antes, durante sus años de colegio, el protagonista descubrió accidentalmente la relación incestuosa entre los hermanos y se lo contó a su amigo. Ante el rumor de que está embarazada, el secreto se difunde y Soo-ah se suicida debido a la

humillación. Desde entonces, Woo-jin solo vive pensando en vengar a su amada y con los años lo consigue: logra que Dae-su se comprometiera en una relación con Mi-do, sin saber que era su hija. La desesperación del protagonista se subraya al final cuando se corta la lengua en un intento desesperado por salvar a la joven amante de la verdad. Las últimas palabras de Woo-jin grafican un problema existencial luego de cumplida su venganza: “¿Por qué tengo que vivir ahora?”. Sin tener otra razón por qué hacerlo, se dispara en la cabeza.

La raíz de todo nace de un rumor aparentemente insignificante, sin sospechar las magnitudes que tendría en el futuro y en el cambio que produciría en los personajes. En un determinado momento, Dae-su reconoce: “Me he convertido en un monstruo”. Ciertamente ha dejado de ser el charlatán rebelde que vimos



al inicio en la comisaría. Ahora su apariencia es distinta, de rictus severo y discurso sucinto, seguro de sí mismo e implacable en su accionar. Todo ello le otorga un estatus elevado, como si hubiera alcanzado el nivel de una deidad vengativa. Además, los años de entrenamiento en artes marciales le permiten tener mayor destreza y agilidad casi sobrehumana, como enfrentarse él solo contra un numeroso grupo de rivales y salir victorioso. Hacia el final, gracias a una sesión de hipnosis, tiene la posibilidad de dividirse en dos personas. En una de ellas encierra en sí mismo al monstruo incestuoso con la promesa de que cuando llegue a los 70 años, ese otro ser desdoblado donde habita la bestia morirá.

Hacia el final, una luz blanca

Después de dos episodios previos de brutalidad excesiva, Park Chan-wook asoma un

lado de expiación y salvación con *Lady Vengeance*, aunque sin negar del todo el primer condimento mencionado. Cuenta la historia de Geum-ja (Lee Young-ae), una delincuente juvenil que acude con el señor Baek (Choi Min-sik), su antiguo profesor, en busca de ayuda cuando se encuentra embarazada. Mientras vive con ella, él secuestra a un niño de seis años para pedir rescate y lo mata. Luego secuestra a la hija de Geum-ja y la chantajea para que asumiera falsamente la culpa del crimen. Liberada de la prisión después de haber cumplido una condena de quince años y transformada en una persona que busca venganza, se propone castigar al profesor Baek, quien a lo largo de los años ha seguido secuestrando y matando a más niños.

Geum-ja encuentra a las amistades que cultivó en la

Foto:
Lady Vengeance

prisión y a un policía, que nunca estuvo convencido de que ella fuera la culpable del crimen por el que fue encarcelada, para que la ayuden. También se reencuentra con su hija que había sido adoptada por una pareja extranjera. Después de capturar a Baek, lo lleva a una escuela abandonada y reúne a los padres de los niños asesinados. Luego de muchas deliberaciones, y como si se tratara de un banquete sanguinario, los padres deciden entrar al salón, uno a uno, con cuchillos, hachas o hasta tijeras, donde espera el asesino atado a una silla, para que puedan castigarlo. Después de que todos cobraran venganza con sus propias manos, aparentemente absueltos de rencor, retiran el cuerpo sin vida, limpian la sangre y se reúnen para una foto grupal. En las afueras del lugar de tortura, cavan colectivamente un hoyo donde no solamente



Fuente: IMDb

entierran el cuerpo mutilado del señor Baek, sino también los recuerdos de la traumática pérdida de sus hijos.

En la escena final, Geum-ja sale de la panadería donde había compartido la merienda con los padres. Del cielo cae nieve que contrasta con el expresivo blanco y negro que se venía tornando de a pocos. Se escucha una voz en *off* que nos recuerda el error de la protagonista en el pasado; y aunque no pudo alcanzar la redención que tanto anhelaba, condenando que haya usado a otras personas para sus propios fines, todo culmina con el encuentro entre la madre y su hija, quienes se funden en un abrazo.

Señor monstruo

Kelly Jeong (2012) señala que “para los protagonistas en la trilogía, la alienación, la desconexión y la transgresión de la norma establecida

se convierten en el modo de vida a medida que persiguen la venganza” (p. 173). En ese sentido, los personajes se metamorfosean conforme van logrando sus objetivos. Luego de una de las escenas de acción más famosas por el encarnizado enfrentamiento entre Oh Dae-su contra una veintena de malhechores en un lugar subterráneo, emerge a la calle. Una vez ahí, la luz del día enfatiza su estado físico, entre andrajos, empapado de sudor y sangre. Hay una suciedad simbólica que lo distancia del resto. Camina entre los ciudadanos que lo observan con horror y se alejan sin intenciones de ayudarlo. Ha dejado de ser la persona que secuestraron hace quince años. Consumido por la venganza, se convierte en un justiciero urbano, pero también en un monstruo.

Al mismo estilo del doctor Frankenstein con su criatura,

Lee Woo-jin construye a Oh Dae-su, pieza por pieza, hasta convertirlo en un monstruo en el tramo de quince años para hacer que se enamore de su propia hija y tenga relaciones sexuales con ella. La meticulosidad y extremada paciencia con la que va elaborando este plan, también convierte a Woo-jin en una figura monstruosa. Gobernado por la emoción y el sentimiento de venganza, no puede ver el grado de culpa que tuvo en la muerte de su hermana, con quien también sostuvo una relación incestuosa.

Por otro lado, tenemos al señor Baek en *Lady Vengeance* como una de las personificaciones más notorias de la vileza humana. El aspecto monstruoso lo lleva interiorizado, revestido por una suerte de disfraz de flautista de Hamelín que aprovecha su condición de profesor de inglés para engatusar a los niños con rimas infantiles y luego asesinarlos. En él no hay transiciones entre la víctima que cruza la línea y se transforma al cobrar venganza. Su violencia y maldad es natural en el personaje, que es visto como un ser que “literaliza su cualidad animal en la fantasía de Geum-ja que lo muestra como un perro con cara de hombre” (Jeong, 2012, p. 175). Siempre propenso a la lujuria, puede estar almorzando tranquilamente con Geum-ja y en un movimiento someterla sexualmente entre los platos de comida a medio terminar.

La mercantilización del cuerpo

Los cuerpos de los personajes de la trilogía de Park Chan-wook sufren de frecuentes agresiones y mutilaciones, pero también se hacen tratos con las partes desmembradas para negociaciones exitosas. Lo vemos cuando Dae-su encuentra a Park Cheol-woong (Oh Dal-su), la persona que administra el lugar de encarcelamientos privados donde estuvo recluido, y empieza



Fuente: IMDb

a extirparle los dientes con un martillo. Con seis de ellos menos, accede a dar la información que necesita el protagonista. Más adelante, la situación se invierte y ahora es Dae-su el que va a perder los dientes, pero un maletín lleno de dinero llega en el momento preciso como pago de su integridad física. No conforme con la transacción, en otro momento, vemos a Cheol-woong negociar su mano a cambio de un edificio que le otorga Woo-jin. Hacia el final, Dae-su cercena su lengua para que no obliguen a Mi-do a abrir la caja que revela que es su hija luego de la relación incestuosa entre ambos. Las partes del cuerpo son como monedas de intercambio en busca de favores o como contraentrega por algún bien preciado.

Ya antes, en *Sympathy for Mr. Vengeance*, el cuerpo también se presentaba como mercancía. La venganza de Ryu se originó porque vendió su riñón a unos traficantes de órganos sin recibir nada a cambio en donde se “hacen explícitas las condiciones extremas del capitalismo tardío al poner etiquetas de precio a las partes del cuerpo” (Kim, 2006). El comercio de los cuerpos también está presente en *Lady Vengeance*. Geum-ja

visita a los padres del niño al que supuestamente quitó la vida para pagar su deuda al cortarse un dedo de la mano. Después vemos cómo dona su riñón a una amiga, pero luego esta salda su deuda al fabricarle un arma. Como bien señala Kim al ubicar estas escenas en el contexto de una sociedad capitalista:

El cuerpo está muy lejos de ser sagrado en una sociedad capitalista posmoderna, donde su función está configurada de manera bastante diferente a la de las precapitalistas [...] En las sociedades nómadas, se consideraba que el cuerpo pertenecía a la tierra; en las sociedades imperiales, pertenecía al déspota; en las sociedades capitalistas, que describe Park Chan-wook, pertenece al capital. (Kim, 2006, p. 190)

La posibilidad redentora

Se vislumbra desde la primera película de la trilogía. Antes de matar a Ryu, Park Dong-ji le reconoce cierto grado de humanidad cuando le quita la sogá que ata sus manos: “Sé que eres un buen hombre”. El padre sabe que todo lo que hizo su adversario fue por salvar a su hermana, y que mientras la enterraba, la hija tuvo el accidente que le

causó la muerte. Sin embargo, la reflexión duró poco y justifica lo que hará con él: “Entonces, entiendes que tengo que matarte, ¿verdad?”. Sin embargo, la expiación se ve más evidenciada en *Oldboy*. A partir de la terapia de hipnosis, Oh Dae-su tiene la oportunidad de olvidarlo todo y empezar de cero con Mi-do. Gracias al sacrificio que hizo, ella nunca se enteró de que en realidad es su hija y terminan abrazados, con una mueca satisfactoria del protagonista en un primer plano.

El contexto de nieve al final es similar al que veremos luego con *Lady Vengeance*, donde se delata un gesto purificador también al culminar la cinta. Luego de su encuentro, madre e hija “miran al cielo para abrir la boca y saborear la nieve que cae. La escena parece hacer referencia visual al ritual católico de la toma de la hostia al concluir el servicio de la iglesia” (Jeong, 2012, p. 181). La ceremonia también incluye un pastel de tofu donde Geum-ja entierra la cabeza para enfatizar la limpieza espiritual que no pudo hacer al comienzo de la película cuando lo rechazó y tiró al piso. Esta representación visual de redención no es casualidad al cierre de la trilogía. Es la idea de una promesa de perdón en el futuro, que incluso podría incumbir a las dos Coreas en aras de pensar, o idealizar, algún día, una reconciliación. ◻

Foto: Oldboy

Referencias

- Choe, S. (2009). Love your Enemies: Revenge and Forgiveness in Films by Park Chan-wook. *Korean Studies*, 33(1), 29-51.
- Jeong, K. (2012). Towards Humanity and Redemption: The World of Park Chan-wook's Revenge Film Trilogy. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 4(2), 169-183.
- Kim, K. (2006). “Tell the Kitchen That There's Too Much Buchu in the Dumpling”: Reading Park Chan-wook's “Unknowable” *Oldboy*. En M. Wada-Marciano y J. Choi (Eds.), *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong University.



Boudu salvado de las aguas: apuntes sobre la mirada de lo **cotidiano y motivos** en el **cine** de **JEAN RENOIR**

En esta punzante sátira social de 1932 vemos cómo se desprenden varias de las características estilísticas del autor francés que encontramos a lo largo de su filmografía, así como las temáticas recurrentes en su obra. A través de dos personajes que representan y contrastan mundos completamente opuestos, se construye un relato en el que se examina la naturaleza humana a partir de los impulsos que contiene o deja salir.

★ ALLISON BELLIDO



“Si el cine francés no existiera, tendríamos que inventar a Renoir” (Marcabru, 1966) es la frase con la que el crítico Pierre Marcabru describe lo que representa la herencia de Jean Renoir y su vida como una encarnación del cine. No sería en vano que luego el mismo François Truffaut lo considerara como el cineasta más grande del mundo.

De una familia de artistas, fue el segundo hijo del famoso pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir. Contemporáneo al surgimiento del séptimo arte, Jean Renoir nació en 1894. Transcurrió su infancia en el barrio de Montmartre, lugar conocido por ser el centro frecuentado por varios artistas y donde tuvo de vecinos a personajes como Toulouse-Lautrec. Además, fue testigo de las diferentes etapas de la historia del cine, así como de la sociedad francesa del siglo xx. Esta última será representada a través de todas sus películas en una vida cotidiana que contiene una impronta personal, pero también sociocultural y humanista.

Así, dentro de estos períodos que marcaron la historia de Francia, se pueden mencionar: la invención del cine, el desarrollo del movimiento impresionista en la pintura, las dos guerras mundiales, la eclosión del Frente Popular (el partido de izquierda francés) y su respectiva

Foto:
*Boudu
salvado de las
aguas*

llegada al poder en 1936, entre otros. Se resalta este último dato, ya que el ascenso del Frente Popular reivindica los derechos de los trabajadores y, cinematográficamente, Renoir se compromete con las temáticas y la estilística de algunos de sus primeros filmes.

En otro aspecto, no es por azar que lleva consigo el legado impresionista. Renoir se interesa por hacer cine en exteriores, en espacios abiertos y bucólicos. También, en cuanto a los personajes, brindará el mismo atributo de valor a un obrero, a un vagabundo o al mismísimo rey de Francia; y es que para Renoir “cada quien tiene sus motivos”, cada quien tiene algo interesante que aportar como universo y como historia.

En este artículo se abordan brevemente dos horizontes temáticos y estilísticos del trabajo de este director, a partir de una película que él realizó en 1932, describiendo diversos recursos que el cineasta emplea recurrentemente y que generan un hilo común de lenguaje audiovisual a través de su filmografía.

Del teatro al cine

Basado en la pieza teatral homónima del autor René Fauchois, Renoir agregará su estilo personal en la que se podría considerar como una



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

de las películas pioneras del cine documental o incluso influencia del neorrealismo italiano, aunque sin el dramatismo explícito que caracteriza esta última corriente¹.

He aquí una somera introducción: Boudu es un vagabundo que deambula por las calles y bosques parisinos de los años treinta. La acción se suscita cuando, por la pérdida de su perro, él decide quitarse la vida lanzándose desde el Puente de las Artes (Pont des Arts). El librero Lestingois advierte el hecho con un telescopio desde su ventana y va inmediatamente al auxilio. Lo salva y lo alberga en su casa, pero Boudu va a zarrandear y trastornar todo el orden del recinto burgués en donde viven Édouard Lestingois, su esposa Emma y Anne-Marie, el ama de llaves.

¹ Si bien Jean Renoir ha dejado en claro que, en varios casos, su finalidad no era ser dramático. Sobre todo en *Toni*: "A menudo se ha considerado a *Toni* el propulsor de los filmes neorrealistas italianos. No creo que sea exacto. Los filmes italianos constituyen magníficas realizaciones dramáticas. En *Toni* me esforcé en no resultar dramático" (Renoir, 1975, p. 118).

Un pequeño paréntesis para explicar detalles sobre el personaje: podríamos decir que Boudu es la continuidad del personaje que aparece en una película anterior del realizador: *La Golfa* (*La Chienne*, 1931). Encarnado por el célebre actor Michel Simon, el mismo actor que interpretará *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*). Este personaje es Maurice Legrand que acaba en la calle, sin trabajo, sin casa, sin esposa, después de haber tenido una vida cotidiana "ordinaria", pero infeliz, lo único que lo hizo feliz fue dedicarse a la pintura. Sin embargo, en el momento en que lo pierde todo parece que, a partir de ese instante, comienza a ser feliz, o a ser absorbido por asuntos existenciales impuestos por la sociedad. Un postulado o hipótesis es que a partir de ese momento nacería Boudu, personaje que, si bien está adaptado de la obra de Fauchois, simboliza a mansalva el alma renoiriana y la complicidad entre el actor y el director.

Las pulsiones de vida en el cotidiano de Renoir y el juego de gravedad

Boudu salvado de las aguas empieza con dos secuencias que representan pinceladas temá-

Foto:
Boudu salvado de las aguas



Fuente: IMDb

Foto:
*Boudu
salvado de las
aguas*

ticas y estilísticas recurrentes en la filmografía del cineasta: en primer lugar, el plano de apertura nos introduce en un universo onírico y faunescos del señor Lestingois, quien fantasea despierto con su ama de llaves, a la vez su amante, Anne-Marie. En su fantasía, él encarna a un ser Silvano y ella, a una ninfa. Esta apertura es destacada, pues es un distintivo del estilo renoiriano de filmar y de su manera de pensar el cine. Esta puesta es una escena que no delimita fijamente las fronteras entre lo onírico y la realidad, entre el arte, sobre todo el cine o el teatro, y la vida misma. De igual modo, el hecho de que el librero que representa lo ortodoxo sueña con ser un personaje mitológico entregado a sus pulsiones carnales señala una suerte de liberación que se construirá durante todo el filme. Cabe agregar la mención del sonido de un *syrinx*, instrumento griego, análogo a lo que

sería una zampoña. El sonido es diegético en el sueño y luego también diegético en la realidad, solo que cambia de fuente: en el primero es el ser Silvano o un sátiro (*Lestingois*) y en el segundo un vecino que practica una flauta travesa. Diversos instrumentos de viento como el *syrinx* o el flautín aparecerán en otros filmes como *Una partida de campo* (*Une partie de champagne*, 1936) acompañando los momentos de liberación de pulsiones.

Posteriormente, pasamos al universo de Boudu, a quien lo encontramos rodeado de naturaleza en el Bosque de Bolonia, en París, y que va a desplazarse hacia la parte urbana buscando a su perro. De esta manera, se presentan las primeras características de dos universos contrapuestos: Boudu es presentado con la cámara en movimiento a través de *travellings* con un objetivo de focal larga. Lo vemos a través del telescopio de Lestingois en un *plano iris* casi como una “presa salvaje” que va a ser cazada: un recurso *voyeur* que Renoir emplea también en *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939). Todo esto acompañado del sonido diegético documental con “ruido” de la calle, esto es, como el sonido de la vida, imperfecto. Lo vemos caminando a lo largo del Sena, desplazándose desde el Bosque de Bolonia hasta las cercanías del Louvre. Este desplazamiento no es gratuito, es pasar de lo “salvaje” a lo “civilizado”, desde los planos con un empleo mayor de profundidad de campo en el bosque hasta la casa de Lestingois, un ambiente donde su cuerpo no podrá esparcirse de la misma manera que en los espacios abiertos a los que está habituado.

Enseguida, hablemos del ambiente de Lestingois. Mientras Boudu es *aquel que es visto*, Lestingois es *aquel que ve*. Lestingois encarna al espectador, un ser apolíneo que contiene sus impulsos. Un encuadre fijo con un silencio reina en la casa, mientras que en el universo de Boudu resuenan los pájaros y la naturaleza. Además, el señor Lestingois emerge de la ciudad, es un cuerpo estático y sedentario, es racional y juicioso, apegado a las normas sociales, preocupado por las apariencias. Aquel que tiene que reprimir sus impulsos para no desmoronar el mundo que creó, con orden: un pez en su pecera. En contraparte, Boudu representa lo dionisíaco, aquel ser libre que es un *outsider* que la sociedad no acoge, pero que, de cierta manera, envidia. La dinámica de lo apolíneo y lo dionisíaco se desprende de la relación entre ambos. Estas estructuras pueden ser consideradas como dos universos que remiten a la idea de la dualidad de los dioses griegos de lo apolíneo y lo dionisíaco, que fue descrita por Nietzsche en su libro *El nacimiento de la tragedia*. Lo apolíneo se relaciona con lo racional y la armonía, mientras que lo dionisíaco se distingue por su carácter salvaje y se relaciona con las pulsiones y la liberación de los deseos.

De igual modo, esta forma de trazar las diferencias sociales en la vida diaria de las películas renoirianas, representadas, por ejemplo, en la atracción o convivencia de clases, como si fueran planetas diferentes, es llamada por el autor Jean Douchet como *el juego de la gravedad*. A Renoir le encanta poner este despliegue de gravedad en sus películas: "Hay que atraerse para poder luchar" (Douchet, 1989, p. 20). Renoir muestra, a menudo en la vida cotidiana de sus personajes, estos contrastes y contradicciones; ciertamente, en muchos casos, con una ironía fina y de manera sarcástica. Además, le gusta evidenciar cómo los impulsos humanos pueden sobresalir y estallar. A Renoir le gusta invertir el orden, moverlo, agitarlo. El filósofo Michel de Certeau llamaba a estos encuentros "bricolajes poéticos". En este sentido, Renoir no solo hace un *collage*, sino que no le importa dejar el rastro de la pincelada social que concretiza mediante sus personajes y su estilo cinematográfico.

En la película, este rasgo apolíneo personificado por Lestingois se manifiesta en su personalidad, los diálogos y el entorno que lo rodea:

Minuto 14: mientras Anne-Marie limpia, se dirige a Lestingois con un ceño refunfuñón:

Anne-Marie: ¿Por qué hay un piano en la casa si nadie lo toca?

Lestingois: Tenemos un piano en la casa porque toda familia respetable tiene uno.

El piano y los libros de su biblioteca son objetos que han sido desprovistos de su carácter ontológico y circunscritos a ser solo ornamentos, valen por su apariencia, pero no por la utilidad consustancial que portan. Es la artificialidad pura. Incluso en los planos iniciales de la casa burguesa que nos muestra Renoir, observamos pájaros artificiales y plantas decorativas, todo es estático y va cobrando movimiento a lo largo del filme, gracias al contacto con Boudu.

Continuando con la trama, quizás como una cuestión de orgullo personal y como burgués, Lestingois emprende la misión de civilizar y domesticar a Boudu. Empieza por lo que es un símbolo de hegemonía cultural: el primer paso

Foto:
Boudu
salvado de las
aguas



es vestir a Boudu como él, con traje y corbata. El traje se contrapone al universo social y el entorno de donde viene Boudu, al ritmo que su cuerpo vagabundo emana, es más decorativo que utilitario. Luego lo envía al peluquero, es inadmisiblemente en una *casa decente* que Boudu continúe con la barba. Posteriormente, siguen escenas que despliegan una elegante ironía y humor, donde la interpretación de cada personaje es pulimentada. Renoir ejerce una dirección de actores en donde perfila a cada uno sin forzar su accionar o caer en la caricatura. De esta manera, vemos a Boudu confrontarse a las costumbres y “buenas maneras” de comportarse en la casa en una escena hilarante a más no poder. Boudu tiene que lustrar sus zapatos, pero deja toda la casa sucia y, por otro lado, debe aprender las buenas costumbres de cómo comer y de aparecer en sociedad. Inicialmente, la señora Lestingois lo encuentra vulgar e indeseable, pero esta condición se revertirá.

Foto:
Boudu
salvado de las
aguas

Todo va a tomar un giro desde que Boudu llega a la casa; con su anarquismo y humor, él se convierte en amo y señor de la casa: es como “una ráfaga de viento que atraviesa la casa” (Siclier, 1962) causando estragos y reflejando los impulsos más salvajes o naturales, especialmente los instintos sexuales: tiene relaciones incluso con *madame* Lestingois y con el ama de llaves, Anne-Marie. Como si fuese una lucha en la naturaleza. Lo que no tiene M. Lestingois, Boudu lo logra espontáneamente.

Además, en la película a menudo nos encontramos en un punto de vista que también nos coloca como espectadores en lugar de Lestingois. Renoir, a través de esta técnica, también nos muestra el cine como metalenguaje, en una especie de *efecto matryoshka*, ya que nos hace ver, como el efecto de esta muñeca rusa, un plano que alberga otro plano, desde donde se desprenden diversos mundos. Renoir es



Fuente: IMDb

LA ATRACCIÓN ENTRE LA
DIVERSIDAD DE SERES HUMANOS,
COMO SI DE PLANETAS
DISCREPANTES SE TRATASE,
ES UN TEMA QUE APASIONA
AL CINEASTA. LA IRONÍA Y
SAGACIDAD EN CÓMO PINCELEA
ESTAS SITUACIONES ES SU SELLO
CARACTERÍSTICO.

moderno en el tipo de dirección, en su forma de filmar casi como un documental. Él se sirve de efectos audiovisuales para dar esta vista en diversos términos. Usualmente emplea ventanas, puertas abiertas, pasadizos desde los que la profundidad de campo se construye. Aparecen en casi todas sus películas. Renoir enfatiza la idea del cine como una ventana al mundo.

El encuadre en Renoir no encarcela, sino que da una libertad de movimiento a los personajes. El espectador es consciente de que hay cosas que están pasando “al costado”. Lo que no vemos también cobra sentido. Asimismo, hay tomas con amplios planos generales como aquel que muestra a Boudu buscando a su perro en el Bosque de Bolonia o aquel que muestra a la gente que ve el rescate de Boudu en el Sena. Estas son algunas de las características que los directores de la nueva ola francesa admirarán, ya que estaban interesados en la *libertad de mirada* que hallaban en la película de Boudu. Al respecto, el crítico Jacques Siclier (1962) subraya esta idea:

Con *Boudu* se derrumba la idea fija que reconoce que Orson Welles había “descubierto” la profundidad de campo con *Citizen Kane*. En varias de sus películas de antes de la guerra, y particularmente en *Boudu salvado de las aguas*, Renoir empleaba la profundidad de campo. Aquí, le permitió romper el encuadre teatral para mostrar el interior de la casa del librero, las hileras de puertas y ventanas, y seguir a sus actores, especialmente a Michel Simon. Es curioso observar que este aspecto importante de la obra (en plena boga del cine) parece haber escapado a los críticos de la época.

Epílogo

Boudu emana del agua y a ella debe volver. Por causas y azares de la vida, gana la lotería y, dado que ha conmovido todo el ambiente de los Lestingois, el librero lo persuade de casarse con

Anne-Marie aludiendo que “la moral del siglo exige un desenlace que regularice la situación”, luego de todos los encuentros y desencuentros amorosos que se han dado entre los cuatro.

Llegamos al final de la película, en una interpolación de planos medios y planos generales, acompañados con el sonido diegético del *Danubio azul*. Vemos una escena pintoresca en la que los personajes pasean en un lago en una barca luego de la boda. Una acción hilarante hace que Boudu pueda escapar de las imposiciones sociales y es justamente el agua que va a ayudarlo. Mientras que los demás lo consideran perdido o fallecido, Boudu regresa a su esencia, errante por el mundo como un sátiro. Lo apolíneo, representado por Lestingois, recupera su lugar para asegurar la permanencia del orden, aquel que permite y garantiza la existencia del universo de donde viene.

Todo este contexto traduce dos aspectos socioculturales. En primer lugar, el entorno que reinaba en Francia en aquella época. Jean Renoir se permitió tener una mirada crítica de la sociedad burguesa de la época, aun cuando creció en un ambiente acomodado debido a que su padre ya era un pintor célebre. En segundo lugar, si bien el arte de Renoir es considerado con características dentro del movimiento del realismo poético francés, que aunque con vastos aportes se consideró negativo por una sobreactuación y exceso de melodrama, él se diferencia, pues simboliza la vanguardia con su dirección de actores, la elección de locaciones y la originalidad de su técnica. Estas, entre otras particularidades, harán que los cineastas de la nueva ola francesa lo “salven” de las críticas contra el *cine de papá* y lo consideren como modelo, llamándolo el Patrón.

Además, aunque Renoir a menudo muestra estos universos opuestos que se atraen entre sí, del cineasta no se desprende un juicio ético: “Todos tienen sus razones” (*La regla del juego*) o “Se necesita de todo para hacer un mundo” (*Chotard y compañía*). Este tipo de diálogos o máximas aparecen en la filmografía renoiriana. La atracción entre la diversidad de seres humanos, como si de planetas discrepantes se tratase, es un tema que apasiona al cineasta. Igualmente, la ironía y sagacidad en cómo dibuja estas situaciones es un sello característico de él en tanto que autor. En este sentido, un aspecto no mencionado, pero que es remarcable en el filme son los grandes planos generales que convocaban a una gran cantidad de gente, por ejemplo, aquellos quienes veían cuando Boudu era salvado. La colectividad representa un personaje más.

La cotidianidad en Renoir es desprendimiento de picardía (diríamos de destellos de felicidad)



Foto:
*Boudu
salvado de las
aguas*

y, sobre todo, una serie de paradojas que se atraen: burguesía-proletariado, clasicismo-vanguardia, naturaleza-ciudad, verbo florido-habla “culto”, pasión-rutina, entre otros. Varias de estas contradicciones se hallan presentes en esta obra magistral, así como en otros filmes del autor.

En el cine renoiriano hay una especie de liberación de la culpa. Boudu desintegra este orden establecido y las hipocresías. Pero no necesariamente hay un fin moral, simplemente Boudu no puede ir contra la naturaleza y contra su naturaleza.

Por antonomasia, “Jean Renoir nos muestra felicidad sin tratar de vendérsola. No es un optimista incurable, es un incurable ser viviente” (Marcabru, 1966). Y he aquí Boudu, uno de sus *alter ego*, figura emblemática y mítica del séptimo arte, para encarnar esta frase. ◻

Referencias

- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien* (tomo 1). Essais Folio Gallimard.
- Douchet, J. (1989). Le bonheur selon Renoir. *Rétrospective: Jean Renoir, hommage au patron. Cahiers du cinéma*, (418), 18-20.
- Faulkner, C. (Agosto del 2005). *Boudu, Saved from Drowning: Tramping in the city*. The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/current/posts/380-boudu-saved-from-drowning-tramping-in-the-city>
- Marcabru, P. (1966). Toute sa vie est une incarnation du cinéma. *Arts*, 38.
- Renoir, J. (1975). *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor.
- Serceau, D. (1981). *Jean Renoir. L'insurgé*. Le Sycomore.
- Siclier, J. (Junio de 1962). Boudu sauvé des eaux de Jean Renoir. *Télérama*.

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



Rondas, fanfarrias y melancolía. Aproximaciones a la obra de Federico Fellini
Ricardo Bedoya (editor)
2020, 246 pp.

La revolución de Netflix en el cine y la televisión. Pantallas, series y streaming
Isaac León Frías
2020, 210 pp.

No pasarán. Las invasiones alienígenas: de H. G. Wells a Steven Spielberg (y más allá)
Carlos A. Scolari
2020, 276 pp.

El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos
Ricardo Bedoya Wilson
2020, 520 pp.

Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar
Jorge Eslava
2020, 514 pp.

La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963
Armando Robles Godoy / Selección e introducción:
Emilio Bustamante
2020, 406 pp.

Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico
Jean-Paul Lafrance
2020, 332 pp.

La publicidad que nunca has visto (e-book gratuito)
Luis Velezmoro Morales
2020, 250 pp.

INFORMES

Tel: 497 6767 Anexo: 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



UNIVERSIDAD
DE LIMA



PRÓXIMO NÚMERO: CINE FANTÁSTICO