

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA
EN EL CINE DE BONG JOON-HO LA
VIOLENCIA EN LA NUEVA OLA
COREANA”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

José Steven Mosquera Ramos

Tutor/a:

Francisco Javier Moral Martín

GANDIA, 2019

RESUMEN

Este proyecto se centra en analizar las películas del director de cine surcoreano Bong Joon-ho, con la intención de profundizar en los métodos de representación de la violencia que aparecen en su filmografía. Para ello, se realiza un estudio por áreas temáticas, en relación con el tema de la violencia, de algunas escenas violentas de sus películas para conocer las características que definen el singular estilo del director.

En primer lugar, se pone en conocimiento de los lectores, los sucesos sociopolíticos y culturales más destacables ocurridos en los años previos al nacimiento de la Nueva Ola Coreana, y la importancia que tuvieron en el origen y progreso de este nuevo periodo.

En segundo lugar, utilizamos películas de directores coreanos contemporáneos con el fin de ser comparados con nuestro director y con la representación de la violencia durante el periodo de la Nueva Ola Coreana (*Hallyu*, 1998-actualidad aprox.). De ese modo se ponen de relieve las similitudes y diferencias entre los directores de cine coreanos y las formas en que es usado este recurso estético durante la etapa *Hallyu*.

PALABRAS CLAVE

Cine, Nueva Ola Coreana, Violencia, Película, Escena

ABSTRACT

This project focuses on analyzing the films of South Korean film director Bong Joon-ho, with the intention of deepening the methods of representation of violence that appear in part of his filmography. To this end, a study is carried out by thematic areas, in relation to the theme of violence, of some scenes taken from his films in order to discover the characteristics that define the singular style of the director.

First of all, the readers are made aware of the most outstanding socio-political and cultural events that took place in the years prior to the birth of the New Korean Wave, and the importance they had in the origin and progress of this new period.

Secondly, we use films by contemporary Korean directors in order to be compared with our director and with the representation of violence during the period of the New Korean Wave (*Hallyu*, 1998-present approx.). This highlights the similarities and differences between Korean filmmakers and the ways in which this aesthetic resource is used during the *Hallyu* stage.

KEY WORDS

Cinema, New Korean Wave, *Hallyu*, Violence, Scene.

ÍNDICE

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. PRESENTACIÓN	1
1.2. OBJETIVOS	2
1.3. METODOLOGÍA	3
1.4. PROBLEMAS	5
2. LA OLA COREANA Y LA NUEVA OLA COREANA	5
3. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CINE: LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA	6
4. CONTEXTO HISTORICO SOCIOCULTURAL PREVIO AL INICIO DEL <i>HALLYU</i>	8
4.1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO ANTERIOR A LA FORMACIÓN DE LA NUEVA OLA COREANA	9
4.2. LA RENOVACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATROGRÁFICA EN COREA	11
5. SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS QUE CONFIGURAN EL CORPUS DE ESTUDIO	14
5.1. <i>BARKING DOGS NEVER BITE</i> (2000)	14
5.2. <i>MEMORIES OF MURDER</i> (2003)	15
5.3. <i>THE HOST</i> (2006)	15
5.4. <i>MOTHER</i> (2009)	16
5.5. <i>THE SNOWPIERCER</i> (2013)	17
5.6. <i>OKJA</i> (2017)	18
6. LA VIOLENCIA EN LA NUEVA OLA COREANA A TRAVÉS DE LA MIRADA DE BONG JOON-HO	
6.1. VENGANZA Y/O RABIA	19
6.2. PROTECCIÓN DEL SER QUERIDO	27
6.3. COMEDIA NEGRA Y/O SLAPSTICK	32
6.4. ABUSO DE PODER/LUCHA CONTRA EL PODER ESTABLECIDO	37
6.5. DOLOR (Emocional y/o Psicológico)	42
7. CONCLUSIONES	47
8. BIBLIOGRAFÍA	48

INDICE DE ILUSTRACIONES

Fotograma 1. Yun-ju arroja al perro.....	19
Fotograma 2. Hyeon-nam en shock.....	19
Fotograma 3. Caída prismáticos-perro.....	20
Fotograma 4. Caída prismáticos-perro.....	20
Fotograma 5. Caída prismáticos-perro.....	20
Fotograma 6. Caída prismáticos-perro.....	20
Fotograma 7. La mujer de Yun-ju le arroja el martillo.	20
Fotograma 8. Trasfoco a través del agujero del cristal hecho por el martillo.	20
Fotograma 9. Trasfoco a través del agujero del cristal hecho por el martillo.....	20
Fotograma 10. Cho agrede a los jóvenes del bar.....	21
Fotograma 11. Cho es agredido por uno de los jóvenes del bar.....	21
Fotograma 12. Cho pateo a uno de los jóvenes.....	21
Fotograma 13. Kwang-ho agrede a Cho.....	21
Fotograma 14. Kwang-ho agrede a Cho.....	21
Fotograma 15. Seo pateo a Hyeon-gyu en el rostro.....	21
Fotograma 16. Caída de Hyeon-gyu rodando por el suelo en las vías del tren.....	21
Fotograma 17. Seo dispara a Hyeon-gyu.....	22
Fotograma 18. Seo dispara a Hyeon-gyu.....	22
Fotograma 19. Seo dispara a Hyeon-gyu.....	22
Fotograma 20. Hie-bong dispara al monstruo.....	23
Fotograma 21. Hie-bong pide a sus hijos que se vayan.....	23
Fotograma 22. El monstruo ataca a Hie-bong.....	23
Fotograma 23. El monstruo agarra a Hie-bong.....	23
Fotograma 24. El monstruo lanza a Hie-bong.....	23
Fotograma 25. El cuerpo sin vida de Hie-bong.....	23
Fotograma 26. Nam-il lanza cocteles al monstruo.....	23
Fotograma 27. Nam-joo dispara al monstruo.....	23
Fotograma 28. Kang-doo detiene al monstruo.....	23
Fotograma 29. Jin-tae pateo al joven.....	24
Fotograma 30. Sangra y pierde un diente.....	24
Fotograma 31. Joven dolorido y sin diente.....	24
Fotograma 32. Do-joon lanza la piedra a Ah-jong.....	24
Fotograma 33. Do-joon lanza la piedra a Ah-jong.....	24
Fotograma 34. Franco ejecuta a Gilliam.....	25
Fotograma 35. Mirada furiosa de Franco.....	25

Fotograma 36. Curtis ejecuta a Mason.....	25
Fotograma 37. Curtis ejecuta a Mason.....	25
Fotograma 38. Curtis ejecuta a Mason.....	25
Fotograma 39. Franco mata a Tanya.....	26
Fotograma 40. Franco mata a Gray.....	26
Fotograma 41. Franco mata a Gray.....	26
Fotograma 42. Curtis apuñala a Franco.....	26
Fotograma 43. Minsu estrangula a Franco.....	26
Fotograma 44. Okja violada por el cerdo macho.....	26
Fotograma 45. Jay agrede a K.....	26
Fotograma 46. Jay agrede a K.....	26
Fotograma 47. Jung.mi ataca al vagabundo.....	27
Fotograma 48. Jung-mi ataca al vagabundo.....	27
Fotograma 49. Jung-mi ataca al vagabundo.....	27
Fotograma 50. Kang-doo reacciona.....	28
Fotograma 51. Kang-doo usa a la mujer como rehén.....	28
Fotograma 52. Kang-doo usa a la mujer como escudo.....	28
Fotograma 53. Kang-doo arremete contra el policía.....	28
Fotograma 54. Kang-doo pateo al policía.....	28
Fotograma 55. Primer golpe al chatarrero.....	29
Fotograma 56. La madre le golpea en el suelo.....	29
Fotograma 57. Silver se lanza contra el mercenario.....	30
Fotograma 58. Blond defiende a Silver.....	30
Fotograma 59. Blond defiende a Silver.....	30
Fotograma 60. Jung-mi se desvía por los prismáticos.....	32
Fotograma 61. Comentario de Jung-mi.....	32
Fotograma 62. Pelea imaginaria de Hyeon-nam contra el asesino de perros.....	32
Fotograma 63. Pelea imaginaria de Hyeon-nam contra el asesino de perros.....	32
Fotograma 64. Park pateo a Seo.....	33
Fotograma 65. Park golpea en la cara a Seo.....	33
Fotograma 66. Park golpea a Seo en las costillas.....	33
Fotograma 67. Park discute con Seo.....	33
Fotograma 68. El jefe despierta y vomita.....	33
Fotograma 69. El jefe golpea a Park y Seo.....	33
Fotograma 70. La familia llora la pérdida de Hyeon-seo.....	34
Fotograma 71. Nam-il golpea a su hermano.....	34
Fotograma 72. Nam-il golpea a su hermano.....	34
Fotograma 73. Los médicos detienen a Kang-doo.....	34

Fotograma 74. Le extraen muestras sin anestesia total.....	34
Fotograma 75. Intervienen el cerebro de Kang-doo.....	34
Fotograma 76. Jin-tae da una patada al retrovisor.....	35
Fotograma 77. Do-joon cae de culo.....	35
Fotograma 78. Enfrentamiento contra los dueños del coche.....	35
Fotograma 79. Jin-tae pateo a los jóvenes.....	35
Fotograma 80. Jin-tae pateo a los jóvenes.....	35
Fotograma 81. Jin-tae pateo a los jóvenes.....	35
Fotograma 82. Enmascarados celebran Año Nuevo.....	35
Fotograma 83. Enmascarado celebra Año Nuevo.....	35
Fotograma 84. Aviso antes de asalto.....	36
Fotograma 85. Asalto al camión.....	36
Fotograma 86. Indiferencia de Kim.....	36
Fotograma 87. Paraguas como escudo.....	36
Fotograma 88. Paraguazo al rifle.....	36
Fotograma 89. Agarrón.....	36
Fotograma 90. Tráfoco de Jay a Okja.....	36
Fotograma 91. Tráfoco de Jay a Okja.....	36
Fotograma 92. Botellazo al Dr. Willcox.....	36
Fotograma 93. Caída del Dr. Willcox.....	36
Fotograma 94. Cho pateo a Kwang-ho.....	37
Fotograma 95. Cho pateo a Kwang-ho.....	37
Fotograma 96. Cho pateo a Kwang-ho.....	37
Fotograma 97. Cho agarra a la joven del pelo.....	37
Fotograma 98. Cho tira a la joven al suelo.....	37
Fotograma 99. Cho pateo a la joven en el suelo.....	37
Fotograma 100. Se libera el agente químico.....	38
Fotograma 101. Efectos del agente amarillo.....	38
Fotograma 102. Efectos del agente amarillo.....	38
Fotograma 103. Agente americano graba lo que ocurre.....	38
Fotograma 104. Brazo de Andrew congelado.....	39
Fotograma 105. Amputación del brazo de Andrew.....	39
Fotograma 106. Andrew agradece al guardia.....	39
Fotograma 107. Agresión a Claude.....	39
Fotograma 108. Asesinato de sublevados.....	39
Fotograma 109. Asesinato de sublevados.....	39
Fotograma 110. Agresión contra guardias.....	39
Fotograma 111. Agresión contra guardias.....	39

Fotograma 112. Gray mata al guardia.....	39
Fotograma 113. Agresión contra Jay.....	40
Fotograma 114. Agresión contra Jay.....	40
Fotograma 115. Agresión contra Jay.....	40
Fotograma 116. Yun-ju ahorca al perro y se arrepiente.....	42
Fotograma 117. Yun-ju ahorca al perro y se arrepiente.....	42
Fotograma 118. Yun-ju ahorca al perro y se arrepiente.....	42
Fotograma 119. Kwang-ho recuerda su trauma.....	43
Fotograma 120. Kwang-ho huye al ver a su padre.....	43
Fotograma 121. Kwang-ho atropellado por el tren.....	43
Fotograma 122. La familia llora la muerte de Hyeon-seo.....	44
Fotograma 123. La madre es expulsada del funeral.....	44
Fotograma 124. La madre es abofeteada por un familiar de Moon.....	44
Fotograma 125. Do-joon de niño, recibe el pesticida.....	44
Fotograma 126. Curtis agrade a Wilford.....	45
Fotograma 127. Curtis agrade a Wilford.....	45

CONSIDERACIONES PREVIAS

Cuando se haga referencia al “cine coreano”, nos referiremos siempre al cine de la República de Corea (Corea del Sur) excepto en casos donde se haga referencia al país vecino, la República Popular Democrática de Corea (Corea del Norte). En estos casos, se usará el término Corea del Norte para diferenciar claramente a que nación hacemos referencia.

Los nombres coreanos romanizados se escriben con el apellido primero, seguido del nombre compuesto. Por ejemplo, el nombre del director de cine Bong Joon-ho, el apellido corresponde a “Bong” y el nombre compuesto a “Joon-ho”. Se pueden hallar varias fórmulas en la romanización de los nombres (con casos donde no se usa el guion en el nombre compuesto) lo que, a veces, provoca modificaciones entre diferentes textos. Así, por ejemplo: el nombre del director de cine “Kim Jee-woon” puede encontrarse en algunas transcripciones como “Kim Ji-woon”. No supone un cambio importante, pero ha de tenerse en cuenta.

El método utilizado para citar las películas en el documento es el siguiente: título de comercialización en español -o en su defecto en inglés- (romanización del título original en coreano, año de estreno, nombre del director), por ejemplo: *El extraño (Goksung, 2016, Na Hong-jin)*. Esta cita solo se hará la primera vez que se nombre en el texto cada película, posteriormente, se usará el nombre en español (o en inglés) y el año, para agilizar la lectura.

1. INTRODUCCIÓN

Con el paso de los años, la cultura surcoreana ha experimentado un gran desarrollo en varias de sus ramas artísticas. Entre ellas, destaca especialmente el cine, el cual ha ido logrando mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional. La expansión del cine surcoreano en las tres últimas décadas nos ha servido para poder conocer parte de la cultura de esta nación, así como parte de su intenso imaginario a la hora de crear cine. Gracias a los sucesos históricos a nivel político, económico, social y de la industria cinematográfica previos al nacimiento de la Nueva Ola Coreana (1996 – actualidad), el cine surcoreano pudo experimentar libremente con la forma de crear y producir películas que han gozado de un enorme reconocimiento más allá de sus fronteras.

La renovada libertad a la hora de generar mundos verosímiles en la gran pantalla permitió usar a placer el recurso de la violencia, de manera, que se estableció un nuevo estilo, estético y técnico, en la representación de la violencia en el cine surcoreano. Los nuevos avances en el cine coreano, sumado a la renovada libertad de expresión y la aparición de nuevos talentos (actores, guionistas, directores, productores, etc.), permitieron al cine del país generar una industria fuerte y talentosa. La industria cinematográfica logró tal apogeo que sus películas superaron en la taquilla nacional al cine extranjero. Por ejemplo, *Shiri (Swiri, 1999, Kang Je-kyu)*, alcanzó la cifra de 5.8 millones de espectadores en las salas de cine de todo el país superando el récord establecido por *Titanic* (1997, James Cameron) (Shim, 2015: 22).

Para ello, seleccionaremos un conjunto de escenas de las diferentes películas escogidas para el análisis, separadas por áreas temáticas, que ilustran de manera privilegiada la singularidad del cineasta en su utilización de la violencia. Posteriormente, se realizará un estudio de carácter semiótico sobre el discurso cinematográfico por medio de instrumentos descriptivos e interpretativos como son:¹

¹ Los instrumentos han sido seleccionados tras la lectura de libros especializados en el análisis y comentario de películas. AUMONT, J. Y MARIE, M. (1990), CARMONA, R. (2005) 6ª edición, CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) y ZUNZUNEGUI, J. (1996).

- Los elementos narrativos:
 - o puesta en escena: psicología de los personajes, montaje, movimientos de cámara, aspectos técnicos/artísticos relevantes y composición y escala de planos destacables.
 - o marcas de enunciación como la focalización, la ocularización y la auricularización.² La temporalidad narrativa -orden temporal-, y la espacialidad.
- Interpretación y análisis del sonido fílmico (Amount y Marie, 1990: 206), prestando atención únicamente a las melodías y ruidos de las escenas y/o secuencias analizadas.

Conjuntamente, se usarán instrumentos documentales posteriores a la difusión de las películas seleccionadas (Aumont y Marie, 1990: 89), es decir, tomaremos fuentes externas que estudien en profundidad las películas analizadas, la representación de la violencia y los diferentes sucesos relacionados con la etapa *hallyu*. Para comprender más adecuadamente el mensaje y la intencionalidad de la obra -obteniendo una interpretación lo más certera de las escenas analizadas-; los modos de representación de la violencia y su funcionalidad -la justificación de cada situación violenta-; y, el proceso de creación y desarrollo de la Nueva Ola Coreana.

Se reforzará el estudio con la ayuda de películas de directores contemporáneos usados como elementos comparativos de la estética/estilo de Bong Joon-ho, así como, de ejemplo por su aportación al desarrollo de la representación de la violencia en la etapa *hallyu*. Algunos de estos directores son: Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Kim Jee-woon y Na Hong-jin. En nuestro estudio optamos por películas que se ciñen a los parámetros establecidos tanto en contenido - uso del recurso de la violencia en la trama- como en duración. Por ello, *Tokyo!* (2008) y los cortometrajes *White Man* (*Baeksekin*, 1994), *Incoherence* (*Ji-ri-myeol-lyeol*, 1994), *Sink & Rise* (2003) e *Influenza* (2004) quedan fuera del objeto de este estudio.

Como cuestión previa, consideramos pertinente realizar una investigación sobre el contexto sociopolítico y cultural del país para exponer qué cambios sociales, políticos y de la industria cinematográfica tuvieron relevancia en el inicio de la Nueva Ola Coreana y la liberación del renovado imaginario fílmico. Focalizando nuestra atención en los acontecimientos que tuvieron efecto directo en la industria cinematográfica en la década previa al surgimiento de la Nueva Ola Coreana, nos ayudará a comprender mejor el rol de la violencia en la cinematografía del periodo en general, y de Bong Joon-ho en concreto.

1.1. OBJETIVOS

Para nuestro proyecto se ha tomado como **objetivo principal** profundizar en las características de la representación de la violencia del cine de Bong Joon-ho, así como analizar la evolución del recurso de la violencia durante la etapa *hallyu*.

Como **objetivos secundarios** se han establecido los siguientes:

- Exponer las medidas tomadas durante los años previos a la Nueva Ola Coreana, a nivel político, social, cultural y de la industria cinematográfica para conocer los motivos que propiciaron el surgimiento de este periodo y de un cine más transgresor.
- Estudiar las características estilísticas y formales del estilo personal empleado por Bong Joon-ho en la representación de la violencia en su filmografía. Mediante la observación y el análisis a través de un conjunto de áreas temáticas que, vinculadas con el campo de la violencia, singularizan el cine de Bong.

² El término focalización hace referencia a la postura de R. GENETTE (1972; 1983) sobre el problema relacionado con la información narrativa (¿quién ve?, ¿quién percibe?). En cuanto a la ocularización y auricularización, nos referimos a la propuesta de F. JOST (1983; 1984 a; 1984 b; 1985) que sigue la línea iniciada por Genette añadiendo estos dos nuevos términos.

- Analizar comparativamente los modos de representación de la violencia y su simbología, en directores contemporáneos a Bong, en el tiempo y uso del recurso de la violencia. Para conocer el desarrollo de este recurso durante la Nueva Ola Coreana.

1.2. METODOLOGÍA

“La metodología nos muestra si es posible conocer la realidad, cuánta realidad es posible conocer y por qué caminos es posible conocerla” (Cantón y Ruiz Román, 2005: 24). Siguiendo lo descrito por estos autores, para la elaboración de este proyecto se ha tenido en cuenta la siguiente metodología:

En primer lugar, destacamos que es una investigación de tipo cualitativo. Se trata de un proceso inductivo, en donde partimos de lo particular a lo general. La elección de este tipo de estudio se debe a la complejidad que supone tratar el tema de la representación de la violencia desde un enfoque cuantitativo, principalmente por los factores sociales, culturales, históricos, cinematográficos, estéticos y artísticos que suelen influir en el uso del recurso de la violencia en el cine (Rodríguez *et al*, 1996).

Por otro lado, es importante destacar que nuestra investigación de carácter cualitativo presenta rastros de algunas de las corrientes teóricas interpretativas en la que se fundamenta la investigación cualitativa (Fenomenología, Hermenéutica e Interaccionismo simbólico) (Mesias, 2012: 3). Por este motivo, es necesario profundizar en nuestro estudio a través de diversos métodos de análisis cualitativos como son:

- la *investigación etnográfica* de la sociedad que rodea el periodo de la creación del film.
- la *teoría fundamentada*, tanto a nivel de interaccionismo simbólico del autor o fuentes externas al film, como el empleo de análisis comparativo constante (de la película y sus diferentes partes), así como con otras películas contemporáneas en tiempo y temática.
- la *etnometodología o análisis del discurso*, que se centra en la observación e interacción con el objeto de estudio con el fin de extraer información con respecto a la ideología que presenta en los diálogos, la estructura narrativa, la intensidad de las ideas expresadas y la importancia del tema de estudio dentro de dicha estructura (Rodríguez *et al*, 1996).

De manera más específica, nuestro trabajo seguirá los siguientes procesos/procedimientos:

Investigación y exposición de los antecedentes del país a nivel político, social, económico y de la industria cinematográfica a través de la lectura de libros, artículos y blogs especializados para comprender los sucesos que facilitaron el inicio del periodo *hallyu*. Trataremos de entender la importancia de las decisiones tomadas en estos sectores, en lo referido al nuevo estilo de producción cinematográfica de la Nueva Ola Coreana.

Siguiendo la línea principal de nuestra hipótesis, realizaremos un análisis de la representación de la violencia en la filmografía del director de cine Bong Joon-ho. A través de un conjunto de temas vinculados con la violencia y en estrecha relación con la temática usada por Bong. Estas áreas de análisis han sido escogidas en función de los temas que caracterizan la representación de la violencia en sus películas. Las películas nos servirán de medio cronológico para movernos durante el periodo *hallyu*, prestando especial atención a la evolución sufrida por la representación de la violencia durante esta etapa, tanto en Bong como en la filmografía de sus contemporáneos. Las películas de nuestro director a estudiar son:

Perro ladrador poco mordedor (Flandersui *gae*, 2000), ***Crónica de un asesino en serie*** (***Salinui Chueok***, 2003), ***The Host*** (***Gwoemul***, 2006), ***Mother*** (***Madeo***, 2009), ***The Snowpiercer***

(2013) y *Okja* (2017). Se analizarán a través del conjunto de temas que aparecen reiteradamente en la representación de la violencia en el cine de Bong: **venganza y/o rabia**, situaciones donde la violencia se comete con el objetivo de redención o liberación de la ira contenida; violencia como **protección del ser querido**, actos violentos para salvaguardar a un ser cercano; **comedia negra y/o slapstick**, dos géneros convertidos en recursos habituales para representar acciones violentas de manera distendida y cómica; **abuso de poder y/o lucha contra el poder establecido**, situaciones donde el poder ejerce violencia contra el pueblo y donde el pueblo se enfrenta a los abusos recibidos; y, **dolor** (emocional y/o psicológico) violencia motivada por dolor emocional y/o psicológico, que lleva a una persona a cometer actos dañinos contra otro ser.

Las películas que usaremos de directores contemporáneos a modo de comparación del recurso de la violencia y el simbolismo que representa, serán las siguientes:

La trilogía de la venganza: *Oldboy* (2003) y *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, 2005) de **Park Chan-wook**; *Encontré al diablo* (Angmareul boatda, 2010) de **Kim Jee-woon**; *The chaser* (Chungyeogja, 2008) y *El extraño* (Goksung, 2016) de **Na Hong-jin**; *La isla* (Seom, 2000) y *Moebius* (2012) de **Kim Ki-duk**.

Se analizarán secuencias concretas de las películas, a través del proceso semiológico de *segmentación, estratificación y recomposición* expuesta por J. Aumont y M. Marie (1990), F. Casetti y F. di Chio (1991)³ y el grupo de autores bajo el seudónimo de Ramón Carmona (2005). El proceso analítico se centrará en las tomas donde aparezca la representación de la violencia.

Para el estudio analítico, recurriremos a los elementos narrativos expresivos -técnicos y artísticos- propios de cada película para reconocer la estructura interna que presentan las diferentes escenas a analizar. Para este cometido, usaremos fotogramas tomados de dichas escenas, que nos servirán para ilustrar visualmente nuestros comentarios y/o descripciones de la película. Nos fijaremos en aspectos expresivos concernientes a los tipos de plano y su tamaño, los espacios en donde transcurre la acción, las funciones y la psicología de los personajes, la temporalidad y la espacialidad de la narración, los movimientos de cámara y los sonidos, melodías y ruidos que configuran el cuerpo de nuestros objetos de análisis.⁴

Para la consecución de un documento lo más acertado posible en su tarea de análisis, se recurrirá a material académico externo: artículos, blogs, tesis, libros, revistas, páginas web, etc. en relación con el cine coreano y la representación de la violencia durante el periodo *hallyu*, que nos servirán para reforzar o contradecir los argumentos expuestos. Mediante material impreso o electrónico sobre análisis de películas coreanas y/o sobre la temática violenta que caracteriza parte de la filmografía del país en las últimas casi dos décadas.

Por otro lado, se hará uso también de artículos, trabajos académicos, libros, revistas, etc. especializados en la representación de la violencia en la historia del cine y los usos que se le pueden dar en cada situación y nación. De igual modo, se consultará material bibliográfico relacionado con la Ola Coreana, sus principales movimientos artísticos, sus impulsores y los motivos principales que hicieron que este nuevo movimiento sea hoy en día una realidad.

³ En el libro de CASETTI Y DI CHIO (1991), podemos observar que dividen el proceso de *recomposición* en cuatro niveles (enumeración, ordenamiento, reagrupamiento y modelización). En nuestro caso, no haremos un seguimiento estricto de estos cuatro puntos.

⁴ En este apartado nos referimos a los componentes internos (encuadre, puesta en escena, marcas de enunciación, etc.) que conforman cada película. Nuestra labor es describir técnicamente todos estos recursos cinematográficos, así como, la función que cumplen en la transmisión de un determinado mensaje o significado. En nuestro caso, siempre articulado desde el punto de vista del papel que juega la representación de la violencia en el contexto en que es mostrada.

1.3. PROBLEMAS

En cuanto a las dificultades en el desarrollo del trabajo, la principal cuestión a solventar ha sido la selección de información relevante y trascendente entre la gran multitud de datos recolectados durante la fase previa de investigación. Por otro lado, hemos tenido que descartar una película importante de Bong Joon-ho, *Parasite* (2019) -Ganadora de la Palma de Oro en Cannes 2019-, debido a que su estreno no ha llegado todavía a España (hasta octubre de este año) y ha sido imposible encontrarla en ningún medio o soporte.

2. LA OLA COREANA (*HALLYU*) Y LA NUEVA OLA COREANA (*HALLYU*)

El término *hallyu* (hangul: 한류, hanja: 韓流) es un neologismo que se traduce como **Ola Coreana**, y define al conjunto de exportaciones surcoreanas de música (*k-pop*), películas (*Korean Wave*) y dramas televisivos (*K-dramas*) iniciada a finales de la década de los noventa y prolongada hasta la actualidad (Kim, 2011). La popularidad del movimiento *hallyu* se debió en sus comienzos, a las exportaciones de música y series de televisión de producción local y totalmente en idioma coreano, dirigidas a países del Este y Sudeste asiático. El término se originó en China, a partir de periodistas que usaron el término para designar el incremento de la fama de la cultura popular y el sector del entretenimiento coreano en China y Japón⁵.

El periodo *Hallyu* experimentó un gran auge en sus orígenes gracias a series como: *Sonata de invierno* (*Winter Sonata*, 2002, Oh Su-yeon), *La joya del palacio* (*Dae Jang Geum*, 2003, Kim Young-hyun) y los grupos de música kpop. Las series de televisión fueron importantes para dar a conocer la cultura coreana en el resto del continente asiático, facilitando que poco a poco los países demandaran otro tipo de productos culturales coreanos como la gastronomía. Los nuevos grupos y cantantes de kpop, facilitaron al público el interés por un nuevo estilo de moda y estética homogénea, al igual que por un estilo musical vistoso acompañado de bailes, performances, vestuarios modernos y/o extravagantes, etc. (Kim, Unger y Wagner, 2016: 1-2).

A medida que el interés por la cultura coreana aumentaba en diversos países de todos los continentes, la demanda de productos del país se hacía mayor. El término se amplió para hacer referencia al conjunto de productos y producciones culturales coreanas exportadas, entre las que se encuentran las siguientes categorías: kdramas o series de televisión coreanas, kpop, moda y estética, lenguaje, gastronomía, literatura y cine. (Simón Eiras, 2015: 6).

El cine, al igual que el resto de producciones culturales coreanas, fue exportado a otros países del continente asiático, propiciando su visualización y reconocimiento por un nuevo grupo de espectadores entusiasmados con el nuevo producto audiovisual. Tras alcanzar grandes cuotas de taquilla en la nación *-Joint Security Area* (*Gondong gyeongbi guyeok*, JSA. 2000, Park Chan-wook) batió el récord de *Shiri*, con 2,5 millones de espectadores solo en Seúl. Y más tarde, *Friend* (*Chingoo*, 2001, Kwak Kyung-taek) con 8.2 millones de entradas a nivel nacional-. Las películas coreanas empezaron a ser retransmitidas en cines de toda Asia, lo que permitió que la filmografía coreana iniciará sus andaduras hacia los cines de todo el mundo.

⁵ EMBAJADA DE LA REPÚBLICA DE COREA EN HONDURAS. (2015) *¿Qué es Hallyu (La Ola Coreana)?* <http://overseas.mofa.go.kr/hn-es/brd/m_6426/view.do?seq=663072&srchFr=&srchTo=&srchWord=&srchTp=&multi itm seq=0&itm seq 1=0&itm seq 2=0&company cd=&company nm=&page=1>

KOREA.NET. *Hallyu (Korean Wave)*. <<http://spanish.korea.net/AboutKorea/Culture-and-the-Arts/Hallyu>>

Gracias a la aparición de nuevos talentos en las diversas ramas del mundo cinematográfico (directores, actores, guionistas, productores, etc.) el cine coreano llegó a países de otros continentes. Por medio de festivales de cine, principalmente, las películas coreanas comenzaron a ser reconocidas y comentadas entre el público, como es el caso de *La isla* (*Seom*, 2000, Kim Ki-duk). Expuesta en el Festival Internacional de Cine de Venecia (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica), alzándose con el Premio mención especial, tras estar entre los nominados al León de Oro a mejor película. (Vilageliu, 2004: 45-47).

A partir de aquí se inicia un nuevo periodo de esplendor del cine coreano, que con el paso de los años, ha logrado alcanzar un gran éxito a nivel nacional en recaudación de taquilla, y a nivel internacional en premios y reconocimiento artístico, técnico y cultural. El éxito nacional e internacional, ha permitido poder hablar de un nuevo periodo de prosperidad del cine coreano (el 1º periodo de auge cinematográfico tuvo lugar entre 1953 y 1963, llamado "La Edad de Oro del cine coreano"⁶), conocido como la **Nueva Ola de Cine Coreano** (Nueva Ola Coreana), la cual se encuentra circunscrita dentro del periodo *hallyu*.

Por tanto, el término "Ola Coreana" (*Hallyu*) se utiliza para referirse al nuevo periodo de apogeo cultural contemporáneo coreano, que engloba las diversas secciones culturales del país exportadas alrededor del mundo. Mientras que el término Nueva Ola Coreana hace referencia al mismo periodo de auge cultural, pero centrado en el ámbito cinematográfico.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CINE: LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Desde el nacimiento del séptimo arte, el recurso de la representación de la violencia ha sido un elemento propio del cine. Ya en las primeras películas creadas tras el nacimiento del cinematógrafo (1895), la violencia se podía observar en algunas de estas primeras producciones, como es el caso de *The great train robbery* (*Asalto y robo de un tren*, 1903, Edwin S. Porter) en donde se presencia una serie de tiroteos, peleas, ataques y muertes. (Lallana, 2016: 11-12). Bien es cierto, que la representación de la violencia durante las primeras películas se caracterizaba por la ausencia de matices: el bien se enfrentaba al mal y las oposiciones eran fácilmente reconocibles.

En estas tramas se buscaba principalmente -aparte de entretener y experimentar con un nuevo tipo de arte- ejemplificar y moralizar al público sobre lo bueno y lo malo, permitiendo al bien usar la violencia siempre que cumpliera con la función de detener o castigar al mal en ende de la paz y la tolerancia. En muchas de estas películas, las escenas de violencia no aparecían en su totalidad en pantalla y se utilizaba la *poética de la sustitución* (Prince, 2003: 9), es decir, no se representaba de manera explícita las escenas de violencia en pantalla. Para ello, se utilizaban técnicas estéticas como la elipsis espacial (realizar el acto violento fuera de cuadro), la sinécdoque o la metáfora (mostrar a un objeto que representa el acto violento), que un objeto reciba la violencia y no una persona y la elipsis temporal -recurso expresivo usado para marcar al espectador un lapso de tiempo eliminado (violento, sexual, sangriento, etc.) entre escenas de

⁶ Edad de Oro del cine coreano: se refiere al periodo comprendido aproximadamente entre 1955 y 1969. Se trata de un periodo de recuperación de la industria fílmica, al crear películas que abrazaban la moda occidental, el estilo de vida, las nuevas tecnologías y los avances modernos a nivel social e industrial. Fue tal el apogeo de este periodo que se pasó de producir solo 18 películas en 1954 a 111 en 1959. PAQUET, D. (2011) "Breve Historia del Cine Coreano" en *Screen Daily*. UK. P. 2.
PAQUET, D. (2014). *Koreanfilm.org* <<https://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html>>

manera poética, visual o dramática⁷. En otros casos, la violencia era usada con intención cómica -entretener al público a través de, la mayoría de las veces, violencia física-. A diferencia de la anterior, Esta violencia recibía el nombre de *slapstick* y se basaba en acciones, enfrentamientos, discusiones o conflictos en donde las caídas, los golpes y el ridículo servían para generar carcajadas entre el público.

Se podría decir que la representación clásica de la violencia en el cine es sugerida y no exhibida, pero a partir de la década de los 60 esta tradición se revierte. Las escenas con actos violentos comenzaron a mostrarse explícitamente en pantalla, la duración aumentó y aparecen los llamados recursos de amplitud estilística: uso de cámara lenta, acompañamiento musical, inversión o solarización del color, etc. La violencia pasa a formar parte del lenguaje cinematográfico, constituyéndose como una forma de expresión eficaz para llegar al público. Desaparece la necesidad de un sujeto que ejerce la violencia y un sujeto que la recibe, solo es necesario un motivo que la justifique, sin el requisito de otras vías de apoyo. (Zavala, 2012: 3).

Stephen Prince (2003: 4) propone en su trabajo sobre la representación de la violencia en el cine, “estudiar la correlación entre la duración del acto violento en pantalla y su grado de violencia (un simple golpe y la muerte), para establecer el grado de violencia y la forma de representar la violencia en el cine”. A esta correlación el autor lo llama el gradiente de amplitud estilística. Esta gradación estilística podemos encontrarla claramente en el cine posmoderno, especialmente en el producido después de la década de 1980. Se puede hablar de tres tendencias siguiendo las propuestas de Lauro Zavala (2012: 6-11) en este sentido:

- 1.) **Hiperviolencia como explotación:** se emplea la ironía como catalizador dramático, caracterizado por contar con violencia física en un alto grado de explicitación y uso de recursos de amplitud estilística que favorecen que la duración del acto violento en pantalla sea mayor. Se detecta una alta amplitud estilística. Ej: *A Nightmare on Elm Street* (1984 de Wes Craven); *Ichi The Killer (Koroshiya 1)*, 2001 de Takashi Miike); *Salvar el Planeta Tierra (Jigureul jikyeora!* 2003 de Jang Joon-hwan); *Hostel 1 y 2* (2005 y 2007 de Eli Roth); *All about Ann* (2005 de Jessica Nilson); etc.
- 2.) **Hiperviolencia como recurso artístico:** En este apartado encontramos una coexistencia entre la estabilidad moral con una Amplitud Estilística Variable, donde se emplean voluntariamente recursos del cine clásico y del cine moderno, siendo esto una característica estética propia del Cine Posmoderno. Ej: *Atrapado por su pasado (Carlito's Way*, 1993 de Brian de Palma); *Cara a cara (Face / off*, 1997 de John Woo); *Oldboy* (2003 de Park Chang-wook); *Kill Bill Vol. 1 Y 2* (2003-2004 de Quentin Tarantino), del mismo director: *Malditos bastardos (Inglorious Basterds*, 2009), etc.
- 3.) **Hiperviolencia como provocación:** en este último caso la intención es sensibilizar al espectador, por medio de la refuncionalización irónica de las estrategias propias del cine clásico, empleando una baja amplitud estilística. Ej: *No es país para viejos* (2007 de Ethan y Joel Coen); *Funny Games* (1997 y 2007 de Michael Haneke); *Terciopelo azul (Blue Velvet*, 1986 de David Lynch); *American Beauty* (1999 de Sam Mendes); etc.

La violencia que encontramos en el cine moderno presenta varios rasgos de estilo que se oponen a los que encontramos en el cine clásico. Se trata de una violencia en donde el fin justifica los medios y se excusa mediante el humor y la renovación de la misma gracias a las nuevas tecnologías. Una violencia más explícita, de mayor duración en pantalla y presentada, en algunos

⁷ CINEMA STUDIO: ACADEMIA DE ACTUACIÓN. *Elipsis cinematográficas*.
<<http://www.cinemastudio.com.co/assets/elipsis-cinematogr%C3%A1ficas.pdf>>

casos, con un exceso de significante que se tiende a romantizar. Con este breve resumen de la representación de la violencia en el cine, hemos podido comprobar su evolución hasta el momento actual. Se puede hablar entonces, como nos dice Lauro Zavala (2012: 12):

“la ubicuidad ideológica y la continua evolución de las estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción, que permean todas las formas canónicas e hibridizadas de las diversas tradiciones genéricas, permiten hablar de la existencia de una *estética de la violencia*.”

Resumiendo, a Zavala, la estética de la violencia se ha ido forjando y construyendo junto a la estética propia del cine. Definimos estética del cine como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores, mientras que la **estética de la violencia** (en el cine) se define como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia (Zavala, 2012: 1).

En resumidas cuentas, podemos deducir que la representación de la violencia en los comienzos del cine tenía un significado moralizante o educativo, cómico o histórico, pero siempre dejando claro el bando del bien y del mal. Posteriormente, los avances tecnológicos y estéticos del cine permitieron que la violencia cobrará mayor importancia: desaparece la necesidad de un sujeto emisor y otro receptor de la violencia, solo basta con un motivo para que sea justificada. En el cine moderno actual, nos topamos con la unión entre el cine clásico y el cine moderno, en donde la violencia puede alcanzar diferentes niveles de amplitud estilística en una misma película, dependiendo de la intención del autor.

4. CONTEXTO HISTORICO SOCIOCULTURAL PREVIO AL INICIO DEL HALLYU

Antes de empezar nuestro recorrido por la Corea de los años ochenta y noventa -periodo donde acontecen la mayoría de los sucesos que inician el *hallyu*- expondremos algunos sucesos relevantes acaecidos en la década de 1970, para situarnos adecuadamente en el contexto histórico de la nación y conocer de manera más profunda su sociedad y cultura.

Corea del Sur, tras un golpe militar en 1961, estaba bajo el mandato de Park Chung-hee. Quien logró que las políticas de exportación, proteccionistas e intervencionistas impulsaran el crecimiento económico del país. Apoyó a las grandes industrias, entre ellas la industria del cine implantando leyes encaminadas a la producción mediante un sistema de cuotas de pantalla⁸, que regulaba la cantidad de películas producidas al año en cada una de las distribuidoras del país y restringió el número de películas importadas de otros países (Chung, 2004: 1-2).

A pesar del crecimiento económico de los sesenta y setenta, en 1979 se enfrentó a la recesión económica del país, los disturbios laborales motivados por la crisis y los conflictos entre el gobierno y la oposición. Finalmente, Park Chung-hee fue asesinado el 26 de octubre de ese año por el jefe del cuerpo de inteligencia, Kim Jae-gyu. Tras la muerte de Park, se nombró presidente interino a Choi Kuy-hah, quien prometió elecciones libres y una nueva Constitución. Pero otro golpe militar del general y jefe del Comando de Seguridad de la Defensa Chun Doo-hwan - encargado de la investigación del asesinato de Park-, el 12 de diciembre de 1979 lo frenó. Tras un intenso tiroteo los hombres de Chun se hacen con el centro del Estado Mayor del Ejército de

⁸ Cuotas de pantalla: las compañías cinematográficas debían poseer sus propios estudios y equipos, tener un número mínimo de actores y directores en contrato y producir un mínimo de 15 películas al año por cada productora.

ROK, y a medida que pasan las semanas Chun aparta a Choi de los cargos importantes del gobierno hasta hacerse con el control de la nación. (Paquet, 2009: 15-16.).

El conflicto más grave, tuvo lugar del 18 al 27 de mayo, durante el levantamiento de Gwangju⁹, nueve días de represión extrema por parte de los batallones militares contra los ciudadanos que se sublevaron. La cifra de muertos dada por el gobierno fue de alrededor de 170 fallecidos, pero se calcula que pueden llegar a más de 1.000 personas muertas (Paquet, 2009: 16-17). Se creó una Comisión Militar que reemplazó a la Asamblea Nacional, tras las elecciones presidenciales y con Chun como único candidato, se firmó finalmente la nueva Constitución en octubre, estableciendo de manera definitiva el gobierno de Chun Doo-hwan.

El miedo y la crispación que alberga el país se podía palpar también en la industria cinematográfica. La década anterior se cerraba con la “Edad de Oro” del cine coreano (1955-1972 aprox.), con películas de diversos registros, interesadas en reflejar la realidad social del pueblo coreano. Entrados los años setenta, Park, estableció una limitación a las películas extranjeras exhibidas en los cines coreanos para promover el cine nacional, a la vez, que se creó una comisión destinada a la censura, al control de la industria del cine y la elección de los temas que podían ser tratados -melodramas, películas de acción situadas en entornos no locales y obras de propaganda nacional y anticomunista- (Paquet, 2009). Limitando mucho la calidad artística y cultural de las películas de los últimos años de la década.

Las recaudaciones de taquilla bajaron, el público se pasó a la televisión u otras formas de entretenimiento. No sorprende este cambio, pues en los setenta el cine contaba con presupuestos limitados, equipos anticuados o de baja calidad y apresurados programas de producción. Sumado al parón de la carrera artística de directores importantes como: Shin Sang-ok, secuestrado junto a su exmujer -la actriz Choi Eun-hee- y llevados a Corea del Norte a realizar películas para el gobierno de Kim Jong-il.¹⁰

Los directores trabajaban en un ambiente hostil de censura e interferencias del gobierno que generó que la industria de cine se sumiera en crisis y depresión de calidad artística y técnica. Junto a la pérdida de grandes talentos, la aparición de la televisión, la falta de presupuesto, escasez de beneficios y las limitaciones en importaciones provocó que el cine de los setenta fuese el periodo de mayor recesión en la industria cinematográfica coreana.

4.1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO ANTERIOR A LA FORMACIÓN DE LA NUEVA OLA COREANA

Tras el levantamiento de Gwangju (mayo de 1980), los universitarios se movilizaron a través de protestas políticas y movimientos prolaboristas. La crispación entre los ciudadanos contra el Estado aumentó tras el reconocimiento del gobierno de Chun por los Estados Unidos. El pueblo coreano ofendido y molesto mostró su descontento con la quema de una bandera americana frente a la Embajada de los Estados Unidos en Busan (Choi, 2010: 25-26). En la década de 1980, la económica del país aumentó drásticamente gracias a una economía internacional favorable y la agresiva política de exportaciones estatales. Las políticas de ayuda a los grandes

⁹ El 18 de mayo de 1980 se produjo un enfrentamiento entre los estudiantes de la Universidad Nacional de Chonnam (Gwangju) y las fuerzas armadas. El conflicto duró nueve días y las protestas y el ánimo democrático se extendió a obreros, trabajadores, la clase media, etc. Finalmente, el presidente Chun, envió a las fuerzas especiales, con tanques y armamento pesado, lo que acabó con el levantamiento de manera cruel y sangrienta. CARRASCO PINTADO, C. (2015) “La tumba de la inocencia” en *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): entre lo excesivo y lo sublime*. Líneas Paralelas. Madrid. P. 98-99.

¹⁰ PAQUET, D. (2012) “1970-1979” en *Koreanfilm.org* <<https://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html>>

conglomerados (*Chaebols*)¹¹ permitió que las exportaciones se dispararan -los ingresos percibidos entre 1986 y 1988 se doblaron-. En 1988, el gobierno liberalizó las políticas de importación y mercado en varias industrias, entre ellas la cinematográfica, eliminando la cuota de pantalla, las restricciones en importaciones de películas extranjeras, impulsó la participación de *chaebols* en la industria del cine, etc. (Choi, 2010: 27-28).

En 1987, tras finalizar la presidencia de Chun, se intentó nombrar cómo sucesor a Roh Tae-woo -responsable junto a Chun de la violenta represión de Gwangju- anulando las elecciones presidenciales. Trabajadores, estudiantes y ciudadanos de la clase media, descontentos con la situación del país, se lanzaron a las calles a protestar el 29 de junio de ese año. Roh, atendió a las reclamaciones del pueblo y declaró la implantación de medidas hacia la democratización, incluyendo unas elecciones presidenciales. Tras los Juegos Olímpicos de 1988, el gobierno coreano de Roh, rectificó y regresó al conservadurismo (Chung, 2004: 1-2).

Las molestias del pueblo coreano se intensificaron en esta década. Iniciando una de las manifestaciones culturales más importantes de esta etapa, el movimiento *minjung*¹², “encaminado a promulgar la preocupación por la situación entre las dos Coreas, rechazar la ideología y la cultura occidental ensalzando como fuente de unión nacional la cultura indígena de Corea -que incluye la música y danzas tradicionales-” (Shin, 2014: 21-22). Los estudiantes opositores al régimen de Chun fueron un elemento clave para la revalorización e impulso de este movimiento, especialmente, al recurrir a la cultura de masas como medio para elevar la conciencia social crítica. El cine contribuyó al movimiento *minjung*, pero de manera menos visible que otras formas culturales. Como nos dice Jinhee Choi, en su libro *The South Korean Film Renaissance*¹³ (2010: 27):

“Existe una brecha entre el movimiento *minjung* del 1980 y la producción cultural del 1990. Los defensores del movimiento *minjung* desafían el comercialismo, con el objetivo de revivir el arte indígena dentro de la cultura de masas, mientras que los productores y realizadores desde mediados de la década de 1990 han recurrido a las tendencias de rentabilidad, apropiándose de fórmulas y estilos de otros cines nacionales, incluyendo Hollywood”¹⁴.

A pesar de esta afirmación, encontramos en el renacimiento del cine coreano de los noventa, un reenfoque y expansión del movimiento cultural de los años ochenta, pasando -en palabras de Choi- de *minjung* a *daejung* (la masa) (2010: 27). Este cambio, se debe en gran medida a que la época de los noventa está fuertemente influenciada por el movimiento cultural de la década anterior, pero es representada de manera más suavizada y comercial.

¹¹ Chaebols: significa “riqueza de familia”. Concepto de negocio basado en grandes conglomerados empresariales que agrupan diversas empresas bajo la dirección de una empresa matriz y su presencia se extiende a varios sectores económicos. Este concepto surgió del *zaibatsu* japonés, sustento estatal durante el periodo Meiji (1868-1912). El *zaibatsu* fue organizado alrededor de un banco para tener su propia financiación. El *chaebol* en cambio, depende de inversiones foráneas y de financiación estatal. Destacan LG, Samsung y Hyundai. CARRASCO PINTADO, C. (2015). “Hallyu: proyecto de expansión internacional” en *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): entre lo excesivo y lo sublime*. Líneas Paralelas. Madrid. P. 14.

¹² Minjung significa literalmente “pueblo”, pero los historiadores de *minjung* lo definen como una confederación de clase de campesinos, trabajadores, terratenientes, capitalistas nacionales y la clase media urbana, en lugar de una clase única. CHOI, J. (2010) *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. P. 26-27.

¹³ Se citará a los autores como aparecen en la fuente (sin tener en cuenta la romanización) para facilitar la búsqueda de la obra.

¹⁴ La traducción es propia.

Entrados los noventa, el partido político del presidente Roh se fusiona con el partido político civil conservadorista -Nuevo Partido Democrático- en 1990, formando el Partido Liberal Democrático. Se elige a Kim Young-sam como su representante, y es elegido presidente, convirtiéndose en el primer presidente civil de Corea del Sur en 30 años.¹⁵ En mitad de la década, el presidente Kim y varios miembros de su partido se encuentran envueltos en acusaciones de corrupción, provocando unas elecciones del 11 de abril de 1996 tensas. Kim es reelegido un año más, pero en 1997, la crisis perjudica a los *chaebols*, qué unido a la inestabilidad interna, termina por devaluar la moneda nacional. Se producen las elecciones del 18 de diciembre de 1997, el mismo mes que comienzan las negociaciones con el Fondo Monetario Internacional (FMI). Kim Dae-jung¹⁶ es elegido presidente finalmente.

Tras superar la crisis financiera, Kim Dae-jung, implantó una política de apoyo a la cultura sin control (Support without Control) y reestructuro el comité encargado de la censura, haciéndolo más indulgente y abierto a las nuevas tendencias del cine. En 1999, se crea el KOFIC (Korean Film Council) encargado de la promoción de cine domestico en el extranjero (Carrasco Pintado, 2015: 16). A partir del año 2000, el país comenzó a experimentar un resurgir económico y una estabilidad política y social. Las medidas del presidente Kim, permitieron al país restablecer un cierto orden, el cual sirvió a las industrias para fortalecerse. Allanando el camino a la industria fílmica para continuar avanzando en la línea de representación de la realidad social combinada con las costumbres propias de la cultura popular coreana.

4.2. LA RENOVACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN COREA

La nueva generación de directores que surge en esta época continúa la línea marcada por las ideas disidentes de los estudiantes de las universidades. Sin embargo, el contenido político estaba restringido durante los primeros años de la década, y no fue hasta la llegada de los Juegos Olímpicos de 1988, cuando la censura se atenúa y deja paso a estos temas (Choi, 2010: 26). La suavización de la censura permitió crear películas con temas sociales y políticos, así como, realistas y experimentales, por ejemplo: *Mandala* (*Mandara* 1981, Im Kwon-taek) y *Chilsu and Mansu* (*Chilsuwa mansu*, 1988, Park Kwang-su) (Conde Riquelme, 2017: 25).

El gobierno eliminó el sistema de cuotas de pantalla de las películas, el límite de películas de importación extranjera, y en 1988, la Motion Picture Law (MPL)¹⁷ abrió las fronteras a los principales estudios americanos, dejando que estrenarán sus películas directamente en el mercado coreano. La permisividad del país en la distribución directa de Hollywood provocó que la producción de películas descendiera de 121 títulos en 1991 a 63 en 1994 (Shin, 2015: 19). Debido a esto y a las medidas del gobierno, Daewoo, Samsung, Hyundai, SKC y Cheil Jedang invirtieron en la industria para sustentar el mercado de cine nacional (Choi, 2010: 21).

A comienzos de la década, en la universidad de Seúl el interés por el cine aumento hasta el punto en que se crearon pequeñas producciones y clubes de cine independiente. Donde se proyectaban películas que vislumbraban la presencia del movimiento *minjung*, influenciando a

¹⁵ COREA DEL SUR. *Historia de Corea del Sur*. <http://www.ikuska.com/asia/datos/historia/corea_s.htm>

¹⁶ Kim Dae-jung: político demócrata que luchó por instaurar la democracia en su país desde la década de los setenta, pero debido a los golpes militares y las políticas dictatoriales y represivas, Kim fue encarcelado y apartado de la presidencia en varias ocasiones, finalmente, gobernó en Corea del Sur desde 1997 hasta el 2003. Durante este periodo inició las relaciones con Kim Jong-il para restaurar la paz entre las dos Corea, por lo que recibió el Premio Nobel de la Paz en el 2000. "Kim Dae-jung-Biographical" en *NobelPrize.org*. Nobel Media AB 2019. <<https://www.nobelprize.org/prizes/peaces/2000/dae-jung/biographical/>>

¹⁷ Motion Picture Law (MPL): Ley Cinematográfica Coreana.

la nueva generación de directores y realizadores del país. El *minjung* presenta dos tendencias que vemos en gran parte de las obras de esta década: cómo encarnar o mostrar solidaridad con los oprimidos o sin privilegios, y cómo recobrar las tradiciones culturales populares propias y subversivas del pueblo coreano, que han sido desacreditadas o sometidas por el colonialismo, el imperialismo cultural o el despotismo político (Shin, 2014: 21). Estas cuestiones aparecen reflejadas en las películas cómo: *People in the Slum (Kkobangdongne salamdeul*, 1982, Bae Chang-ho) y *Madre alquilada (Sibaji*, 1987, Im Kwon-taek).

El movimiento *minjung* terminó por culminar a finales de la década de 1980, y como dice Seung-hwan Shin en su libro *New Korean Cinema: Mourning to Regeneration* (2014: 21-22):

“el cine también comenzó a mostrar algunos signos notables de cambio. Quizás lo más notable fue el ascenso de nuevos directores [...] que habían desarrollado sus visiones de un nuevo cine bajo la constelación del movimiento estudiantil (una de las principales fuerzas del movimiento *minjung*).¹⁸

La aparición de nuevos talentos favoreció la creación de películas críticas, influenciadas por el pasado autoritario, las revoluciones estudiantiles, el movimiento *minjung*, así como, la preocupación por la rivalidad entre Norte y Sur, la lucha por la libertad, la venganza, etc. En palabras de Darcy Paquet (2010: 21-22): “a pesar de todas sus diferencias estilísticas, los directores de la Nueva Ola adoptaron el realismo como principio estético central. Compartían “un compromiso de utilizar el medio cinematográfico para impulsar el cambio social”, un impulso reprimido hacia un cine realista y políticamente informado”.¹⁹ Como afirma Paquet, el *hallyu*, es el heredero del movimiento *minjung*, o más generalmente, la continuación de la tradición de representación realista iniciada en la “Edad de Oro” del cine coreano, frenada durante los regímenes militares.

En la década de 1990, se comienza a discernir un cambio en el estilo estético, técnico y creativo en la producción de películas. Las medidas implementadas por el gobierno de Kim Young-sam a nivel social e industrial favoreció la inversión de los grandes *chaebols* en la industria del cine. Desaparece la habitual división entre producción, distribución y exhibición dando paso a la financiación vertical de los cinco grandes conglomerados (Samsung, Daewoo, Hyundai, LG y SK), cediendo una pequeña parte para las pequeñas productoras y grupos empresariales más reducidos (Carrasco Pintado, 2015: 14).

Surgen nuevas distribuidoras locales formadas por grandes conglomerados interesados en un sector con buenos beneficios. Se crea la compañía Cinema Service en 1995, e Ilshin en 1996 -formada por cuatro grandes compañías: Ilshin, Cinema Service, Samsung y Daewoo-, las cuales dominaron la distribución del sector durante un largo periodo. Entre 1985 y 1990 el número de pequeños teatros donde se proyectaban las películas aumento llegando a la cifra de 789 en 1990²⁰. A finales de la década las distribuidoras y las pequeñas salas de cine se reducen, el motivo principal fue la aparición de las distribuidoras directas de Hollywood, que obligan a muchas compañías nacionales a cerrar por no poder competir en el mercado. Las grandes empresas pierden el interés en el sector cinematográfico tras la crisis económica asiática del

¹⁸ La traducción es propia.

¹⁹ Con cine realista nos referimos a lo que la crítica de cine coreana entiende como “realismo”. La práctica cinematográfica que desafía el montaje de continuidad y el estilo invisible propio de los estudios de cine occidentales.

La traducción es propia.

²⁰ CHOI, J. (2010) *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. P. 19.

1997-1998, por ejemplo, Samsung cierra su sección dedica a la comunicación y entretenimiento, Daewoo por su parte, vendió su canal de televisión por cable y sus cadenas de teatro al grupo Tong-Yang con tal de evitar la bancarrota (Choi, 2010: 20-21).

En mitad de la crisis económica asiática, en 1998, solo 43 películas de creación nacional fueron estrenadas (Conde Riquelme, 2017: 26): la caída de la moneda, el won, provocó grandes diferencias entre costes de producción y costes de importación, de tal modo que era más barato crear una película que importarla del extranjero. La salida de importantes *chaebols* del sector de la financiación permitió a nuevos inversores entrar en escena entre 1998 y 2005. En 1998, tres grandes compañías -CJ²¹, Golden Harvest y Village Roadshow- formó el grupo CGV, le siguieron la formación de compañías como Ilshin Investment Co., (1996), Kookmin Venture Capital (1997) y Mirae Asset Investment Co. (1998). Gracias al triunfo de estas compañías, se pudieron crear numerosas salas de multiplexación, estableciendo la cifra más alta en 818 en 2001, con un incremento del 195% desde 1997 (Choi, 2010: 20-21).

“En 1995, el negocio cinematográfico, que había sido clasificado como un “negocio de servicios” era reclasificado como un “negocio de semi-manufactura”²² (Choi, 2010: 19). Con esta frase, tenemos una idea del motivo inicial que llevó a los nuevos inversores capitalistas a tomar partido en el sector fílmico durante la crisis económica. Al ser un sector de recuperación rápida de la inversión, unido, a que los riesgos de pérdida se reducen al diversificar las inversiones en diferentes proyectos al año. Surge la preocupación por la fase de preproducción y comercialización gracias a la estandarización de la producción fílmica que se inició con las nuevas formas de financiación. Se exige transparencia económica a los conglomerados y su capital de riesgo, permitiendo que aparezcan nuevas empresas que satisfacen las necesidades que se están formando, cómo: Shin-Cine Communication, Kang Woo-suk Communication (más tarde llamada Cinema Service), Myung Film y Kang Je-gyu Film (Choi, 2010: 20).

En cuanto al blockbuster coreano (éxito de taquilla) -de los géneros más exitosos del país- y el Hollywoodiense, vemos que comparten similitudes en sus registros: acción-aventura, películas bélicas, desastres y ciencia ficción. La diferencia reside en que el cine coreano ha sabido moldear a su antojo los géneros e ideales estilísticos tomados del extranjero, al no contar con instituciones que hayan fundamentado de manera ideológica las bases de su cine. La influencia más directa viene de manos de la *386 Generation*²³ de directores de cine, estudiantes universitarios y jóvenes directores de cine influidos por el movimiento *minjung*- quienes decidieron decantarse, en palabras de Choi:

“por la realización de películas blockbuster -independientemente de si se debe a circunstancias relacionadas con la industria o a predilecciones personales-. Los directores de la

²¹ CJ Group: (hangul: 씨제이(주)) conglomerado surcoreano con sede en Seúl. Comprende numerosas empresas en diversas industrias de alimentos y servicio de alimentos, farmacéutica y biotecnología, entretenimiento y medios, compras en el hogar y logística. CJ Group era originalmente una rama de Samsung hasta que se separó en la década de 1990. “Acerca de CJ – Historia” en *CJ.net* <http://english.cj.net/cj_introduction/origin/origin.asp>

²² La traducción es propia.

²³ El término “Generación 386” toma su nombre de los ordenadores 386, fue acuñado en la universidad en los años ochenta. Esta generación pasó la mayor parte de su juventud (veintena de edad) luchando contra el gobierno autoritario; fueron relevantes en la implementación de protestas bien organizadas, a veces incluso violentas, a favor de la democracia. Es considerada en Corea del Sur, como una generación única que compartió la lucha contra el gobierno despótico y tuvo éxito al lograr la democratización. Esta generación también tuvo influencia en los grupos estudiantiles universitarios, que promovieron el movimiento *minjung* a través de la música, la literatura y el cine. PARK, J. (2011) *The Conservatization of the 386 Generation: Cohort Effects in Voting Behavior of a Political Generation in South Korea*.

Generación 386 utilizan las estrategias de producción y las normas estilísticas de Hollywood para atraer al pueblo coreano”²⁴ (2010: 35).

Entrados en la década de los 2000, la *Generación 386* es criticada por su paso de un cine de activismo político y artístico a un cine que cede ante las presiones comerciales de la industria fílmica global. Resulta casi imposible para el cine coreano no claudicar y seguir la corriente global, especialmente, tras la formación del nuevo movimiento cultural, artístico e industrial conocido como la Ola Coreana. El éxito de estas películas puede tener sus raíces en la fusión que existe entre los espectáculos de efectos especiales propios de Hollywood con la sensibilidad melodramática de la narración clásica coreana. Se suma la aparición de nuevos talentos en el sector con películas sociales y críticas que rompen el panorama nacional -e internacional-, así como las exportaciones del producto cultural nacional (Choi, 2010: 35).

Surgen películas imaginativas, transgresoras y violentas como resultado del periodo de represión militar, la censura, el ensalzamiento del nacionalismo y la división entre las dos Coreas, etc. El movimiento *minjung*, -igual que la *Generación 386*- evolucionó hacia otra forma de representar la defensa de los oprimidos y sin privilegios; se pasó a la centralidad en la representación del tema de las dos Coreas (*Silmido*); la búsqueda de liberación del yugo colonialista se convirtió en la búsqueda de venganza (*Oldboy*, *Encontré al diablo*); la supresión de la censura dio paso a la producción de películas con temática política, social, e incluso, de violencia extrema, (*The President's Last Bang*; *Mother*; *La isla*) beneficiando a la industria cinematográfica en su paso a una industria global y reconocida a nivel artístico y técnico.

5. SINOPSIS

BARKING DOGS NEVER BITE (2000)

Yun-ju, doctorado en Humanidades, no logra conseguir un trabajo y pasa todo el día en casa, mientras su mujer embarazada trabaja en una oficina. Un día, Yun-ju cansado de unos molestos ladridos del edificio, encuentra a un perro en el pasillo de los apartamentos y se lo lleva para tirarlo desde la azotea. Es interrumpido, decide entonces dejarlo en el sótano encerrado en un viejo armario. Cuando toma algo con sus compañeros de universidad, uno de ellos le comenta que debe sobornar con 10.000wons al decano de la universidad para quedarse con la vacante de profesor. Al volver a casa, escucha unos ladridos, descubre que se ha equivocado de perro, baja al sótano, donde el guardia del edificio está cocinando al perro para comérselo. Pasados unos días, Yun-ju se encuentra con el caniche culpable de los ladridos -única compañía de una anciana del edificio- lo secuestra y lo lanza desde la azotea.

Park Hyeon-nam, observa desde la azotea de enfrente (con su amiga Jung-mi) cómo un hombre arroja un caniche. Hyeon-nam trata de atrapar al hombre, pero se le escapa sin llegar a verle la cara. La esposa de Yun-ju regresa con un perro recién comprado, a él no le queda otra más que aceptarlo -es ella quien sustenta el hogar-. Yun-ju, mientras pasea al perro, lo pierde por accidente, su mujer le obliga a buscarlo, y le confiesa que ha comprado al perro con el finiquito de la empresa tras ser despedida y que el resto del dinero es para que pague el soborno. Yun-ju imprime y pega varios carteles por el vecindario, Hyeon-nam lo ve y le ayuda. Finalmente, Hyeon-nam rescata al perro de Yun-ju de ser comido por un vagabundo en la azotea. Yun-ju paga el soborno con el dinero de su mujer y comienza a impartir clases, mientras Hyeon-nam es despedida por sus constantes ausencias en la oficina de administración.

²⁴ La traducción es propia.

MEMORIES OF MURDER (2003)

Durante la década de 1980, en Hwaseong, aparece el cadáver violado y desnudo de una mujer en el canal de riego de los arrozales. Otro asesinato, cerca de las vías del tren, inicia la investigación encabezada por tres agentes: Park Doo-man, Cho Yong-koo -de la localidad- y Seo Tae-yoon, enviado desde de Seúl. Las pruebas escasean y la incompetencia de los agentes les hace perder pruebas relevantes. Park Doo-man, señala como culpable a un joven discapacitado mental con medio rostro quemado, Baek Kwang-ho. Park y Cho le torturan e interrogan para que acepte su culpabilidad, con una inspección abierta que resulta en un caos.

La policía bajo la mirada de la prensa a causa de sus métodos de interrogación toma otro camino con la llegada del nuevo superintendente Shin Dong-chul. Aun así, Park y Cho recurren a un chamán, lo que los lleva a la escena del último crimen, donde los dos hombres y Seo -que también se encuentra allí- se topan con un sospechoso vestido con lencería de mujer roja que se masturba en el lugar del asesinato. Tras arrestarlo el hombre es torturado e interrogado por Park y Cho, mientras que Seo descubre un patrón que se repite en los asesinatos -ocurren en noches lluviosas y contra mujeres con prendas de color rojo-. Se le suma el hallazgo de Ko Seohie, en la radio piden siempre la canción "carta triste" antes de que una mujer sea asesinada. Tras seguir la pista de las notas que piden la canción a la radio, detienen a Park Hyeon-gyu -un joven universitario-. Tras el interrogatorio lo dejan marchar al ser agredido por Cho. Le toman una prueba de ADN para compararlo con el semen encontrado en una de las víctimas. Seo y Park se dan cuenta de que Kwang-ho es realmente un testigo y no un sospechoso, pero al hablar con él y enseñarle una foto de Hyeon-gyu, Kwang-ho se altera, se marcha corriendo y muere atropellado por un tren. Seo sigue a Hyeon-gyu, pero una noche le pierde, ocurre otro asesinato, esta vez, contra una niña de instituto -conocida de Seo-.

Tras este acontecimiento Seo arremete contra Hyeon-gyu, le amenaza con matarle si no confiesa. Aparece Park con los resultados de ADN -es negativo-. Lo que produce en Seo una frustración que intenta mitigar tratando de matar a Hyeon-gyu, pero Park lo evita. Pasan 20 años y no se atrapa al culpable. Park, ahora empresario vive en Seúl, durante uno de sus viajes regresa Hwaseong, al lugar donde encuentra el primer cadáver. Tras observar de nuevo por la canal de riego, una niña aparece junto a él y le comenta que hace poco vio a un hombre hacer lo mismo, al preguntarle por qué lo hacía, el hombre le respondió: "dijo que hace mucho tiempo hizo algo aquí, y por eso había vuelto a echar un vistazo". Park le pregunta que aspecto tenía el hombre a lo que la niña contesta: "era normal, no se... un hombre corriente".

THE HOST (2006)

La película se inicia en una guarnición militar estadounidense en Seúl. Uno de los doctores americanos ordena a su ayudante coreano que vierta los botes de formaldehído por el desagüe, que desemboca en el río Han. El ayudante avisa al doctor de los riesgos, pero el doctor le obliga a cumplir su orden. Dos años después, pasamos al río Han donde Park Kang-doo, un hombre simple y perezoso, vive y trabaja con su padre, Hie-bong, en una pequeña tienda de comida junto al río. Kang-doo tiene una hija llamada Hyeon-seo, su mayor alegría y orgullo. Un día, cuando atiende a unos clientes -su padre e hija ven en televisión a Park Nam-joo (la tía de Hyeon-seo) competir en las olimpiadas de tiro con arco-, un extraño ser colgado del puente salta al agua. Para emerger atacando y devorando a quien encuentra a su paso. El monstruo se lleva consigo a Hyeon-seo, aunque Kang-doo trata de evitarlo.

El gobierno pone en cuarentena el lugar de los hechos, y reúne a los familiares de las víctimas en una sala común donde se celebra un funeral multitudinario. Aparecen los tíos de Hyeon-seo,

Nam-joo y Nam-il (graduado universitario que no encuentra empleo debido a su historial de protestas antigubernamentales en la universidad). El gobierno se lleva a toda la familia al haber estado Kang-doo en contacto directo con el monstruo, creyendo que puede ser portador de un extraño virus mortal. En el hospital, Kang-doo recibe una llamada de su hija, debido a la mala señal, no logra escucharla con claridad. Las autoridades no creen a la familia, por lo que deciden escapar (con ayuda de la mafia) y rescatar por su cuenta a Hyeon-seo. La familia huye y llegan a la tienda, donde al día siguiente se encuentran y enfrentan con el monstruo, con la consecuente muerte de Park Hie-bong. Kang-doo es detenido para realizarle pruebas y experimentos biológicos para localizar el virus en su interior. Mientras, Hyeon-seo en la alcantarilla donde el monstruo arroja los cadáveres que comerá después y los restos de las personas que ha comido, encuentra a un niño con vida, Se-ju, un vagabundo sin familia.

Nam-il pide ayuda a un viejo amigo para localizar el punto desde donde les llamó Hyeon-seo. El amigo le traiciona para cobrar la recompensa, aunque Nam-il se hace con la ubicación de su sobrina y se la envía a Nam-joo, que tras leerlo se dirige al lugar. Al llegar, el monstruo la embiste y la deja inconsciente, pero antes de caer, Nam-joo logra decirle a Kang-doo por teléfono donde se encuentra Hyeon-seo. Kang-doo escapa del lugar donde le retienen, con una actitud más decidida y agresiva llega hasta la alcantarilla, pero su hija ya no está. Kang-doo se dirige a la orilla del río, donde también se dirigen sus dos hermanos.

Junto al río, un grupo de manifestantes protestan contra el vertido del agente amarillo y pide la liberación de Kang-doo. En este punto, el monstruo hace su aparición y los americanos liberan el agente amarillo sobre el monstruo, civiles y policías coreanos. El monstruo se desploma, Kang-doo aprovecha y extrae el cuerpo sin vida de su hija del interior del monstruo. La familia enfurecida ataca al monstruo, que muere en una combinación de llamas, el gas y el ataque final de Kang-doo con un poste de una señal. Tras la muerte del ser, Kang-doo se lleva consigo a Se-ju, acogiéndolo como su hijo en la tienda familiar, donde viven juntos.

MOTHER (2009)

Mother nos presenta la historia de una madre que trata de demostrar la inocencia de su hijo en un caso de asesinato. La madre (no se menciona su nombre) protege constantemente a su hijo Do-joon, un joven con deficiencia mental y pérdidas de memoria. Do-joon, y su único amigo Jin-tae persiguen a un Mercedes que atropella a Do-joon mientras juega con un perro en la calle. Tras vengarse atacando a los ocupantes del vehículo en el campo de golf, en comisaría vemos la reacción agresiva de Do-joon al ser llamado retrasado por uno de los hombres del coche. Pasado un tiempo, Do-joon espera a Jin-tae en un bar, pero no aparece. Do-joon de camino a casa, se topa con la joven Moon Ah-jong, a la que Do-joon invita a una copa, pero ella se asusta y se esconde. Do-joon se marcha y llega a casa.

Al día siguiente, aparece el cadáver de la joven en una azotea, con un fuerte traumatismo craneal. La policía detiene a Do-joon, al encontrar una pelota de golf con su nombre en el lugar del crimen y tras hacerle firmar una confesión es encarcelado. Después de reunirse con el abogado de su hijo, regresa a casa donde la espera Jin-tae. Que opina que Moon fue asesinada por pasión o por venganza, así como que es muy raro que dejaran el cuerpo a la vista de todos. En la cárcel, Do-joon se pelea con un recluso que le llama retrasado, al día siguiente, su madre lo visita y Do-joon le dice que fue ella quien le enseñó que si le insultaban debía pegarles, y si le pegan debía pegarles más fuerte. También le dice que recuerda cuando trató de envenenarlo con cinco años, a lo que la mujer responde desesperada que su intención era acabar con los dos, pero usó un pesticida más suave con él (provocando secuelas a su hijo). La madre le pide que

deje practicarle una técnica de acupuntura que sirve para liberar los nudos del corazón (traumas y dolores almacenados), Do-joon se niega y le pide que no vuelva.

La madre averigua que Moon trató de revelar las fotos de su móvil, por lo que intenta entablar amistad con su mejor amiga y descubrir el paradero del móvil. La joven le dice que sabe quitar el sonido al hacer una foto (igual que el móvil de Moon), pero engaña a la madre y se marcha. La encuentra poco después en un callejón, intimidada por dos jóvenes que también buscan el móvil de Moon, tras distraerlos la joven huye. La mujer llama a Jin-tae para que interroge a los jóvenes, tras golpearlos, confiesan que Moon era conocida como "Pastel de arroz" pues si le pagabas con uno de ellos, podías "follártela", y que hacía fotos con su móvil a todos los hombres con los que estaba. Tras hablar la madre con el joven, pasamos a Do-joon que recuerda cómo ve de refilón el rostro de un hombre en la casa abandonada donde ocurre el asesinato. La madre habla con la abuela que le entrega el móvil y en la cárcel le enseña las fotos a su hijo que reconoce al hombre, el chatarrero del pueblo.

La madre visita al hombre ofreciéndole acupuntura gratis. Al conversar con él, este le cuenta lo que vio la noche de los hechos: Moon lanzó una gran piedra a los pies de Do-joon, y tras intercambiar algunas palabras con él, le llama retrasado, a lo que Do-joon reacciona lanzándole la piedra y le da en la cabeza. Do-joon, asustado la deja en la azotea para que alguien la vea. La mujer tras escucharlo le dice que miente y que lo van a liberar al ser inocente, el hombre asustado trata de llamar a la policía. La mujer coge una gran llave inglesa y le golpea varias veces en la cabeza, quema la casa y se marcha. El agente Je-moon la visita y le dice que tienen al culpable, un joven con síndrome de Down y sin familia, J.P., que dice ser el novio de Moon. Do-joon es liberado, Jin-tae y su novia le recogen. Se detienen en los restos del incendio de casa del chatarrero. En la estación de autobuses antes de irse -la madre se marcha de viaje con un grupo de mujeres- Do-joon le entrega la caja de acupuntura que encontró en casa del chatarrero, la mujer se marcha llorando. En el autobús, se realiza la técnica de liberación de nudos, se levanta y baila con el resto de las mujeres.

THE SNOWPIERCER (2013)

En 2014, tras intentar frenar el calentamiento global mediante el cw7 -un gas liberado en la atmosfera terrestre-, se produce un cambio climático que provoca la congelación del planeta. Casi toda vida en la tierra se extingue, salvo unos pocos supervivientes que viajan en el Snowpiercer, un tren masivo que circula alrededor del mundo sin detenerse. Creado por el excéntrico magnate del transporte, Wilford. En 2031, el tren está dividido por la clase alta, que ocupa la parte delantera del tren y los pobres, que ocupan la parte trasera, conviviendo en malas condiciones y alimentados solo por barras de proteínas.

En la cola, preparan un nuevo levantamiento para hacerse con el control del tren. Curtis, junto a su mentor Gilliam y su segundo al mando Edgar, reciben unas notas rojas (de un desconocido) en las barras de proteínas, guiándoles en sus planes. Un día Claude, ayudante de Wilford, se lleva a dos niños del vagón de cola, Andy y Timmy. El padre de Andy trata de salvarlo y agrede a Claude, por lo que es castigado por Mason. Al día siguiente, el grupo tras comprobar que los guardias no tienen balas, atacan y comienzan su rebelión, haciéndose con el control del vagón de la prisión. Liberan a Namgoong Minsu y su hija -clarividente- Yona, para que abran las cerraduras de los vagones, dándoles a cambio Kronole -una droga-.

En el siguiente vagón encuentran al encargado de fabricar las barras energéticas. Curtis le pregunta por las notas rojas, a lo que responde no saber de dónde vienen, solo las coloca dentro de las barras como le ordenan. En la última nota, la palabra "agua" les dirige hacia el vagón de suministros de agua. Al llegar, un grupo de encapuchados los esperan con hachas, cuchillos,

lanzas, etc. para matarlos -en una trampa supervisada por Mason y su ayudante Franco-. Durante el conflicto Curtis sacrifica a Edgar, eligiendo atrapar a Mason antes que ayudarlo. Con Mason como rehén un pequeño grupo continúa adelante, pasando por los lujosos vagones de primera. En el vagón escuela, presencian la educación de los niños -adoración absoluta al tren y su creador-. Distráidos por el obsequio de un huevo cocido como motivo del Año Nuevo, son emboscados por la maestra que mata al padre de Andy, antes de que Gray la detenga. Los soldados de Mason y Franco son liberados, matando al grupo de sublevados y a Gilliam -se muestra su ejecución en un monitor-Curtis mata entonces a Mason.

Franco sigue al grupo, matando en las saunas a Gray y Tanya. Finalmente, es detenido por Minsu y Curtis. Dándole por muerto, continúan hasta la puerta del motor, donde Minsu le comenta a Curtis que quiere volar la puerta de salida con el Kronole -inflamable- para salir al exterior -al ver como el hielo se derrite con los años-. Curtis le confiesa el pasado caníbal del vagón de cola y como gracias al sacrificio de Gilliam pudieron sobrevivir. Franco se levanta y les persigue. Se abre la puerta del motor, Claude dispara a Minsu, e invita dentro a Curtis. Wilford, le confiesa que su rebelión era un plan orquesta por él y Gilliam para reducir la población y mantener el equilibrio. Wilford pide a Curtis que le reemplace y cuando parece aceptar, Yona entra y levanta una loseta, descubriendo a Timmy, usado como una pieza de repuesto de la maquinaria. Wilford comenta que la cola solo sirve para suministrar este recurso al tren. Curtis lo noquea y sacrifica un brazo para detener la maquinaria y sacar a Timmy. Minsu, mata a Franco. Yona enciende la mecha de la bomba de Kronole. Al no poder cerrar la puerta del motor Minsu y Curtis abrazan a los dos jóvenes para protegerlos. La explosión genera una avalancha que descarrilla el tren. Yona y Timmy, al parecer únicos supervivientes, salen fuera. A lo lejos ven un oso polar, prueba de que la vida es posible en el exterior.

OKJA (2017)

Okja nos relata la historia de una super cerda modificada genéticamente, que es cuidada por un granjero y su joven nieta, Mija, forjando una fuerte amistad con Okja desde su niñez. Okja es elegido como el cerdo vencedor del concurso de la compañía Mirando, por lo que es llevado a Seúl para su traslado a New York donde será presentada al público mundial. Mija sigue a Okja desde las montañas hasta Seúl. Al llegar a la compañía Mirando, Mija persigue al camión en donde se llevan a Okja. El camión es asaltado por el Frente de Liberación Animal (FLA), liderado por Jay -grupo que actúa en ende del bienestar de todos los seres vivos-. El Frente libera a Okja, que escapa junto a Mija y ellos, creando un alboroto en un centro comercial de Seúl.

Finalmente, Okja es entregada a la compañía Mirando (aunque Mija no quiere, pero K la traduce mal adrede), con un nuevo dispositivo de grabación y seguimiento que captara imágenes y sonido de lo que hacen con Okja y otros cerdos modificados genéticamente. Okja, tras violada por un cerdo modificado y maltratada por el presentador del concurso, Dr. Johnny Wilcox, es presentada en New York. En ese instante, el Frente de Liberación Animal, hace su aparición. Tras insertar las imágenes de la violación de Okja, y de otros super cerdos modificados en malas condiciones en los monitores, Jay y su grupo escapa junto a Okja y Mija. Nancy Mirando, la hermana gemela de Lucy toma el control, destituye a su hermana, llama a la “tiza negra” (mercenarios a sueldo) para que desaloje la zona de protestantes. Mientras tratan de huir, son perseguidos y agredidos por la “tiza negra”. Finalmente, Okja es recaptura por los mercenarios y llevada a las instalaciones del matadero de Mirando.

K, que conduce el camión en donde se disponían a llevarse a Okja, salva en última instancia a Jay y Mija de ser apresados por la “tiza negra”. Los tres en el camión se dirigen al matadero, donde Mija encuentra a Okja en el momento en que va a ser ejecutada. Mija logra que no maten

a Okja, en ese momento, aparece Nancy Mirando junto a su séquito, tras un discurso en donde comenta que todo se aprovecha del cerdo menos sus chillidos, Mija le ofrece a cambio el cerdo de oro que su abuelo le regalo para sustituir a Okja tras ganar el concurso. Nancy acepta la oferta y Okja es liberada. Mientras Mija y ella caminan cerca del enrejado del matadero, una pareja les pasa por debajo de la reja a su cría para que Mija y Okja se lo salven. Okja mete en su boca a la cría para que no sea vista por los guardias. Ya en las montañas, Mija disfruta de su apacible vida junto a su querida amiga Okja, y el nuevo miembro de la familia.

6. LA VIOLENCIA EN LA NUEVA OLA COREANA A TRAVÉS DE LA MIRADA DE BONG JOON-HO

En el cine de Bong Joon-ho se vislumbra la convergencia de géneros y recursos del cine clásico hollywoodiense con la influencia cultural de su nación y de directores del cine asiático. Esta mezcla de géneros y recursos explica el uso de la violencia en todas sus películas, siempre presente en mayor o menor medida. Lo hace bajo una serie de temáticas que le sirven para representar la violencia cinematográfica y justificar los motivos y consecuencias de la violencia mostrada en pantalla.

6.1. VENGANZA Y/O RABIA

En *Barking Dogs Never Bite*²⁵ contemplamos diferentes temáticas usadas para representar la violencia. El primero de los temas que encontramos es la **venganza y/o rabia**.

Yun-ju, cansado de oír los constantes ladridos del caniche de su edificio que le recuerda su fracaso al no conseguir un empleo, decide tras su primer error (secuestrar al perro equivocado) coger al caniche. Toma al perro y lo lleva consigo a la azotea del edificio desde donde lo arroja. Presenciamos el acto de **rabia y venganza** desde el punto de vista de Park Hyeon-nam que está en la azotea de enfrente mirando con unos prismáticos el horizonte, junto a su amiga Jung-mi que fuma un cigarro.



Fotograma 1. Yun-ju arroja al perro. Tomado de la película.



Fotograma 2. Hyeon-nam en shock. Tomado de la película.

Podemos ver la violencia vengativa rabiosa en el acto de arrojar al perro por sus continuos ladridos, los cuales terminan por desesperar a Yun-ju. Los ladridos se convierten para él en un continuo recordatorio de su situación de desempleo, de ser un mantenido por su mujer y la falta de suerte en su vida. Este acto, se convierte en la liberación de su tormento, al igual, que su pequeña venganza contra ese grupo de personas que pueden permitirse tener un perro (algo que Yun-ju considera caro, como podemos ver en su conversación 42:04-42:44 con el guardia del edificio mientras barren las hojas de la acera).

Bong, nos presenta el acto desde la visión de los prismáticos (punto de vista de Hyeon-nam, Fotograma²⁶ 1), utilizando recursos propios de la representación de la violencia en el cine posmoderno como son la cámara lenta (dilata el tiempo y aumenta el dramatismo), ~~junto~~ y el recurso de intercalar planos de la caída del perro y los prismáticos (Fotog. 3-6) -se le caen a Hyeon-nam, en shock al ver como arroja al perro- (Fotog. 2). Se nos omite por tanto el impacto del caniche contra el suelo dejándolo fuera de cuadro, con los árboles que cubren el lugar. La melodía de violines que acompaña la escena (extradiegetica) resulta agobiante, dramática y

²⁵ A partir de ahora *Barking Dogs*.

²⁶ A partir de ahora se referenciará en el texto los fotogramas de la siguiente manera: (Fotog. Nº).

aumenta la tensión del acto, en el momento previo al lanzamiento y en la caída del perro, pero se corta tras escuchar el choque del perro y los primaticos contra el suelo.



Fotograma 3. *Caída prismáticos-perro*. Tomado de la película. Fotograma 4. *Caída prismáticos-perro*. Tomado de la película. Fotograma 5. *Caída prismáticos-perro*. Tomado de la película. Fotograma 6. *Caída prismáticos-perro*. Tomado de la película.

Encontramos otro ejemplo de **venganza y/o rabia** cuando Yun-ju regresa a casa tras perder al perro de su mujer en el parque. Ella en el salón, sentada en el suelo de espaldas a él, parte unas nueces con un martillo. Discuten y ella le acusa de perder al perro adrede. La mujer furiosa le llama “bastardo” justo en el momento en que se gira y le arroja el martillo, dándole en uno de sus pies (Fotog. 7). Yun-ju cae al suelo, seguidamente, agarra el martillo y lo arroja contra el cristal del balcón (sin intención de darle a ella) mientras la llama “perra”. A continuación, -mediante un trasfoco (P. medio²⁷) a través del agujero del cristal (Fotog. 8-9)- Yun-ju le reprocha a su mujer la compra de nueces todos los días y del perro mientras él mendiga dinero para poder pagar el soborno. Su mujer le confiesa el despido y su intención de darle el resto del dinero del finiquito para que pague al decano.



Fotograma 7. *La mujer de Yun-ju le arroja el martillo*. Tomado de la película.

En este caso, el acto de **venganza** -al creer que Yun-ju ha abandonado apostando al perro que ha comprado con la última paga de la empresa- se le suma la **rabia** contenida de la mujer, al ver el cambio de actitud de su marido, cada vez, más desesperado, enfadado y agobiado por su situación laboral. El acto de **rabia** de Yun-ju (arrojar el martillo contra el cristal del balcón) está motivado por la frustración que siente al ver como su mujer gasta dinero -según él, en cosas innecesarias- mientras que él debe pedir dinero a sus colegas de juventud -del minuto 54:18 al 55:00 vemos como habla con alguien pidiéndole dinero-.



Fotograma 8. *Trasfoco a través del agujero del cristal hecho por el martillo*. Tomado de la película



Fotograma 9. *Trasfoco a través del agujero del cristal hecho por el martillo*. Tomado de la película.

Podemos ver claras diferencias entre estas dos escenas. En la primera, se recurre a un recurso artístico para acompañar el acto violento (cámara lenta, el montaje de planos y la música extradiegética) mientras que, en la segunda escena, el acto violento ocurre de manera rápida y explícita en pantalla -vemos impactar el martillo contra el pie de Yun-ju-. Por otro lado, en la primera escena, no hay consecuencias directas -el asesino del perro no es atrapado- mientras que la segunda, el problema de la pareja se soluciona cuando Hyeon-nam salva al perro de la mujer de Yun-ju. Ambos actos de **venganza/rabia**, son muy significativos en la trama, pues marcan el inicio de dos giros importantes en la historia de la película.

En *Memories of Murder*, encontramos dos buenos ejemplos de violencia como acto de **venganza y/o rabia**, hacia el final de la película. El primero acaece cuando Park y Seo se dirigen

²⁷ Usaremos la acotación “P.” al referirnos al término Plano/s seguido de la escala. Cuando aparezca en el texto P. plano/s y P.P. plano/s, nos referiremos a: Primer plano/s, y Primerísimo/s Primer/os Plano/s.

al bar de Baek Kwang-ho para preguntarle si vio al asesino. Se pueden interpretar tres acciones como **venganza y/o rabia** en este caso. El primero, ocurre cuando Cho, ebrio y dolido por el sermón de su jefe, agradece a los jóvenes del bar al oír los insultos que profieren contra los policías -por la noticia (real) que ven en televisión de un agente que torturó y abusó de una joven estudiante-. El segundo, cuando los jóvenes se defienden golpeando a Cho y atacando a Park que trata de detenerlos. El tercer y más importante, ocurre cuando Kwang-ho ve como Cho patea con sus botas en el rostro a un joven tirado en el suelo, similar al abuso que sufrió él durante los interrogatorios, coge una madera con un clavo y golpea a Cho en su pierna, lo que más tarde le producirá una infección de tétanos y su amputación.



Fotograma 10. Cho agradece a los jóvenes del bar. Tomado de la película



Fotograma 11. Cho es agredido por uno de los jóvenes del bar. Tomado de la película.

Como hemos dicho la rabia y la venganza se presenta aquí en tres formas distintas, la **venganza** de Cho contra los jóvenes por insultar a los policías (Fotog. 10), junto a la **rabia** que siente al ser reprendido por su jefe. La **venganza** y la **rabia** de los jóvenes al ser agredidos por un desconocido (Fotog. 11). En cuanto a Kwang-ho, su acto viene motivado por la **rabia** que siente al ver como Cho golpea a otro joven al igual que hacía con él durante los interrogatorios (Fotog. 12), por eso su primer impulso es agredirlo en señal de **venganza** (Fotog. 13-14).



Fotograma 12. Cho patea a uno de los jóvenes. Tomado de la película.



Fotograma 13. Kwang-ho agradece a Cho. Tomado de la película.



Fotograma 14. Kwang-ho agradece a Cho. Tomado de la película.

El segundo ejemplo de *Memories*, acontece en el cierre de la trama. Tras encontrar el cuerpo de la joven de instituto, Seo inicia su **venganza** motivado por la **rabia** y el **dolor** (emocional -lo trataremos más tarde-) por la muerte de la joven que le ayudó. Tras un montaje de planos de Seo en dirección a casa de Hyeon-gyu bajo la lluvia (acorta el tiempo), vemos a Seo patear el rostro de Hyeon-gyu. Se usa aquí otro recurso más, con el raccord del movimiento de Hyeon-gyu girando hacia la derecha del cuadro pasamos a ver como Hyeon-gyu cae en la misma dirección girando por el suelo en las vías del tren. Seo continua golpeando a Hyeon-gyu -mediante un plano cenital con grúa-, haciendole sangrar, le amenaza con su arma si no confiesa, a lo que el joven responde atacando a Seo con una piedra afilada que le provoca un corte en la mano y pierde el arma. Aparece Park con el documento de la prueba de ADN, tras leerlo Seo, desesperado y rabioso, coge su arma y trata de matar a Hyeon-gyu -aunque la prueba lo exculpa- Park le detiene y Hyeon-gyu se marcha por el oscuro túnel.



Fotograma 15. Seo patea a Hyeon-gyu en el rostro. Tomado de la película.



Fotograma 16. Caída de Hyeon-gyu rodando por el suelo en las vías del tren. Tomado de la película.

Bong, recurre de nuevo a la música extrediegética para acompañar y dramatizar la escena - melodía de violines y piano-. Se inicia cuando Seo ve el cuerpo de la joven hasta que amenaza con el arma a Hyeon-gyu en las vías del tren, se detiene y regresa después de que Seo lee el documento hasta el final de la escena. La melodía aumenta y disminuye de volumen según el dramatismo del momento (recurso del cine clásico). La **rabia** que motiva a Seo, así como, su acto de **venganza** por la muerte de la joven inocente, no se detiene al descubrir que Hyeon-gyu no es culpable, y es Park y le frena (Fotog. 17-19).



Fotograma 17. Seo dispara a Hyeon-gyu. Tomado de la película *Hyeon-gyu*. Fotograma 18. Seo dispara a Hyeon-gyu. Tomado de la película *Hyeon-gyu*. Fotograma 19. Seo dispara a Hyeon-gyu. Tomado de la película *Hyeon-gyu*.

Bong, vuelve a dejar para el final de la película los momentos de violencia más explícita en pantalla. Pero a diferencia de *Barking Dogs*, en *Memories*, estos actos son duros, con repercusiones físicas y emocionales (la pierna amputada de Cho, el dolor por las muertes y la frustración de Park y Seo al no encontrar al asesino), la comedia se va diluyendo a lo largo de la película, mostrando más violencia sin tapujos. De nuevo aparecen los sitios fríos, oscuros y húmedos como lugar donde acontece la violencia o la muerte (en *Barking Dogs* en el sótano con la muerte de los perros y en *Memories* en los lugares donde aparecen los cadáveres). Destacan dos elementos expresivos usados para acortar el tiempo de la acción. Especialmente, el segundo, usando un acto violento -agresión- como método de conexión entre un plano y otro (casa de Hyeon-gyu-vías del tren, Fotog. 15-16). La violencia se recrudece al final de la película, la mayor parte de la agresión aparece en pantalla, salvo algunos golpes fuera de campo.

En *The Host*, encontramos dos ejemplos muy particulares de **venganza y/o rabia**. El primero ocurre cuando la familia reunida en el kiosco al despertar se encuentra con el monstruo que bebe agua de lluvia en el exterior. Hie-bong dispara al monstruo que arremete entonces contra la tienda, volcándola. Al colocarse en la parte superior del remolque el padre abre fuego una vez más, impactando directamente contra el monstruo que cae al suelo de espaldas. Los tres hombres salen y cuando Nam-il se dispone a rematarlo se levanta y huye. Los tres le persiguen por el prado mientras le disparan, el monstruo se encarama a las tuberías del puente y cuando los hombres se quedan sin balas (y son vistos por agentes del gobierno), el ser comienza a perseguirlos a ellos. Hie-bong, les pide cartuchos a sus hijos, Kang-doo le da su arma al pensar que le queda uno, Hie-bong les dice que se marchen y se encara con el monstruo. Aprieta el gatillo, pero no quedan balas, se gira y con un gesto les dice a sus hijos que se vayan. El monstruo arremete contra él, golpeándole la cabeza por detrás, para finalmente, agarrarle por la pierna y estampar al hombre contra el suelo.

En este caso, podemos interpretar dos momentos de **venganza y/o rabia**, el primero, cuando Hie-bong dispara al monstruo (Fotog. 20), el culpable de la pérdida de su nieta. Este acto, y su comentario “yo voy a acabar con esa bestia” demuestra su intención de cobrarse **venganza** contra el ser. Por otro lado, el acto de **venganza** más claro lo vemos por parte del monstruo, que tras ser agredido por Hie-bong arremete contra él, agarra la pierna del hombre con su cola y le estampa contra el suelo (Fotog. 23-24), sin llevarse su cuerpo (no se repite en la película).



Fotograma 20. *Hie-bong dispara al monstruo.* Tomado de la película.



Fotograma 21. *Hie-bong pide a sus hijos que se vayan.* Tomado de la película.



Fotograma 22. *El monstruo ataca a Hie-bong.* Tomado de la película.



Fotograma 23. *El monstruo agarra a Hie-bong.* Tomado de la película.



Fotograma 24. *El monstruo lanza a Hie-bong.* Tomado de la película.



Fotograma 25. *El cuerpo sin vida de Hie-bong.* Tomado de la película.

Destacan tres planos a cámara lenta, cuando el padre le pide a Kang-doo que se marchen con un gesto de su mano (Fotog. 21), cuando el monstruo arremete contra él (golpe en la cabeza - Fotog. 22-) y cuando los hijos observan el momento en que muere su padre. Con este recurso Bong, logra dilatar el tiempo y aumentar el dramatismo de la acción, así como, alargar la duración del acto violento en pantalla. Aunque de nuevo, recurre a dejar fuera de cuadro un hecho de gran violencia (impacto del cuerpo del padre contra el suelo), vemos luego el cuerpo sin vida del hombre con un charco de sangre a su alrededor (Fotog. 25). Reaparece la música extradiegética -violines y percusión- que incrementa la tensión y la fuerza del dramatismo, desde que el monstruo comienza a perseguirlos hasta antes de embestir a Hie-Bong.

El segundo caso de **venganza y/o rabia**, tiene lugar cuando en la orilla del río, tras recoger el cuerpo sin vida de su hija, Kang-doo y sus hermanos atacan al monstruo, de manera conjunta (pero no preparada) logran prender fuego al monstruo. Nam-il arroja cocteles molotov al monstruo, hasta que se coloca bajo el puente donde un vagabundo (que ayuda a Nam-il) arroja gasolina sobre el monstruo, que la bebe. Nam-joo toma un trozo de tela en llamas y le dispara prendiéndole fuego. Cuando trata de escapar Kang-doo le detiene clavándole en la boca del monstruo el poste de una señal.



Fotograma 26. *Nam-il lanza cocteles molotov al monstruo.* Tomado de la película.



Fotograma 27. *Nam-joo dispara al monstruo.* Tomado de la película.



Fotograma 28. *Kang-doo detiene al monstruo.* Tomado de la película.

La cámara lenta reaparece en este caso, de manera continua desde el momento en que Nam-il persigue al monstruo arrojándole cocteles molotov (Fotog. 26) hasta el momento en que el monstruo trata de huir al agua para apagar las llamas y Kang-doo le detiene (Fotog. 28). Se consigue incrementar la tensión y el drama, al igual, que dilatar el tiempo y la acción violenta en pantalla. La música extradiegética -violines y piano-, junto a la cámara lenta, toma gran importancia al acompañar la acción durante toda la escena, salvo cuando Nam-joo dispara la flecha en llamas al monstruo (Fotog. 27).

De nuevo la **venganza** y la **rabia** cobran gran importancia en el final de la película. Para esta ocasión, Bong, usa recursos técnicos (cámara lenta, música extradiegética y movimientos de cámara) para presentar el acto de violencia. Aunque vemos golpes y daño físico directo contra

el monstruo, explícito en pantalla, la violencia mostrada sigue siendo recatada y escasa. Bong, recurre una vez más al estilo de representación de la violencia del cine posmoderno, el cual le sirve para transmitir violencia, **venganza** y **rabia**, aún si recurrir a actos de extrema violencia o grandes efectos visuales.

En estos dos ejemplos de violencia vengativa y furiosa, hemos podido comprobar una vez más cómo la violencia se convierte en una forma de redención, con consecuencias directas -la muerte de Hie-bong y del monstruo, así como, de Hyeon-seo-. La violencia aparece de manera recatada, con fueros de cuadro y recursos técnicos cómo la cámara lenta, movimientos de cámara y música extradiegética, que siguen entre los recursos favoritos del director, permitiendo aumentar la duración del acto violento y el dramatismo. Bong, continúa su línea de dejar la violencia más explícita para el final de la película, pero bien es cierto que no vemos el nivel de violencia de películas similares -violencia destructiva del monstruo contra la sociedad y violencia desmedida para acabar con el monstruo (estilo de Hollywood)-.

En su cuarta película *Mother*, encontramos nuevamente la violencia por **venganza y/o rabia** que acontece cerca del final de la película, cuando Jin-tae interroga a los dos jóvenes que buscan el móvil de Moon Ah-jong. Jin-tae da un fuerte puntapié en el rostro a uno de ellos -rompiéndole un diente- cuando se ríe de que “el retrasado de Do-joon está pagando por la muerte de Moon sin ni siquiera verle las braguitas”, además, le pregunta a Jin-tae “si Do-joon de verdad duerme con su madre, y si sólo duermen o follan”. No vemos el impacto de la patada en el rostro del joven (se utiliza un plano de espaldas a él, Fotog. 29), pero si le vemos escupir sangre y el diente caer al suelo, junto a sus gritos de dolor.

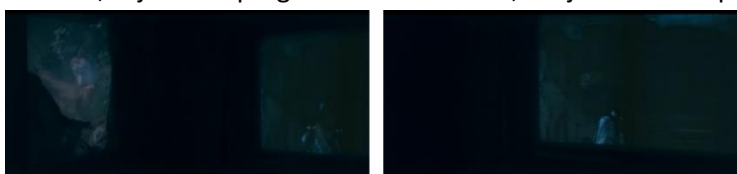
La conversación tiene lugar mediante el juego de plano/contraplano del rostro de ambos hombres (en P.P. plano). Un P. detalle de la boca del joven cuando se mete con Do-joon y la relación con su madre para pasar a un P. medio recibiendo la patada. De ahí a un P. detalle de la sangre y el diente en el suelo (Fotog. 30), para rematar con un P. plano del joven dolorido (Fotog. 31). El acto violento y sus efectos, en este caso, se presentan rápidamente en pantalla.



Fotograma 29. *Jin-tae patea al joven.* Tomado de la película. Fotograma 30. *Sangra y pierde un diente.* Tomado de la película. Fotograma 31. *Joven dolorido y sin diente.* Tomado de la película.

El acto de **venganza** de Jin-tae está motivado por la **rabia** que le produce escuchar al joven insultar a Do-joon, y la relación que tiene con su madre. Su reacción es violenta, cruel y extralimitada, debido a la amistad que le une a Do-joon y la idea de inocencia de su amigo. Por otro lado, a pesar de la corta duración del acto, la violencia y sus consecuencias, se incrementan a medida que se acerca el final de la película una vez más. Vemos por primera vez sangre en la película, aunque no vemos el impacto (la patada) de manera explícita en pantalla.

Otro buen ejemplo aparece en el clímax de la historia. Cuando la mujer habla con el chatarrero y el hombre le cuenta lo que vio. Recurriendo a un flashback, vemos a Do-joon que comienza a marcharse, en ese momento, la joven le pregunta “si la conoce”, Do-joon le dice que “no”, a lo que la joven contesta: “entonces, ¿por qué me persigues? Odio a los hombres, así que, vete retrasado”. Do-joon reacciona



Fotograma 32. *Do-joon lanza la piedra a Ah-jong.* Tomado de la película. Fotograma 33. *Do-joon lanza la piedra a Ah-jong.* Tomado de la película.

cogiendo la gran piedra que Moon le había arrojado previamente a los pies, la lanza contra la joven, en el momento en que se gira para colocarse la mochila, impactando contra su cabeza.

Para esta escena, se reutiliza el montaje de plano/contraplano de los dos personajes, mediante P. planos y P.P. planos de ambos, para pasar a un P. conjunto cuando Do-joon lanza la piedra contra la joven (Fotog 32-33). En todo momento la acción se nos muestra desde el punto de vista del hombre en el interior de la casa -el chatarrero-, con la composición de los personajes de “encuadre dentro de encuadre”, usando los marcos de las ventanas.

En este acto de **venganza**, vemos de manera explícita el impacto de la piedra contra la cabeza de Moon, precedido por el malestar que produce a Do-joon ser llamado “retrasado”. Como sabemos, Do-joon reacciona violentamente ante este insulto, sumado, al consejo de su madre que ante los insultos debía defenderse, lo que le hace atacar a la joven con la piedra. Por otro lado, entendemos las palabras de Jin-tae (Min. 1:04:10): “existen tres motivos para matar a alguien: dinero, pasión y venganza. [...] su familia era pobre así que fue o por pasión, o por venganza”. Con este diálogo, Bong, nos deja entrever la causa del asesinato de Ah-jong, pero por motivaciones diferentes a las que cree Jin-tae.

Se repite la aparición de la temática de la **venganza** junto a la violencia en situaciones clave de la trama. Junto al hecho, de dejar para los momentos finales, los actos de violencia más explícita y dura (la rotura del diente del joven y la muerte de Ah-jong). Para ambas situaciones se descarta el uso de recursos expresivos recurriendo a la presentación de los actos violentos de manera rápida en pantalla, contrastando con lo visto hacia el final de *Memories* y *Barking Dogs*, donde los actos violentos duran más en pantalla.

En *The Snowpiercer*, vislumbramos nuevamente violencia acompañada de la temática de la **venganza y/o rabia**. En este caso, reflejada a través de los actos de un personaje, Franco. Tras la muerte de su amante a manos de Yona -pisa una lanza que se clava en el vientre del hombre mientras trata de huir- inicia una búsqueda de **venganza** contra el grupo de sublevados. Tras ser liberado gracias a la segunda trampa que preparan a los sublevados -distracción con los huevos cocidos-, Franco ejecuta a Gilliam con un disparo en la sien (explícito en pantalla Fotog. 34) -el grupo presencia el acto en un monitor en el vagón escuela-. La **rabia** en su mirada (Fotog. 35) es una declaración de guerra al grupo.



Fotograma 34. Franco ejecuta a Gilliam. Tomado de la película.

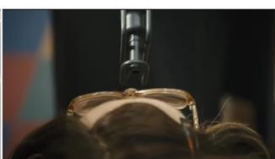


Fotograma 35. Mirada furiosa de Franco. Tomado de la película.

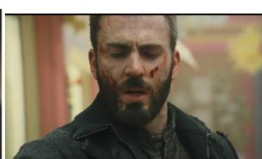
Tras este acto vengativo, Curtis, impresionado por la muerte de su mentor, toma una de las armas del suelo y dispara a Mason a bocajarro en el rostro. Este acto de **venganza y rabia** se nos presenta mediante tres planos que resumen lo ocurrido. Primero, con un P. plano desde el perfil izq. donde vemos el arma apuntando al rostro de Mason (Fotog. 36), seguido de un P.P. plano muy breve del arma en el momento en que dispara a Mason (la acción queda fuera de cuadro, Fotog. 37). Y, por último, pasamos con un barrido en vertical, a un P. plano de Curtis con la cara salpicada de sangre (Fotog. 38).



Fotograma 36. Curtis ejecuta a Mason. Tomado de la película.



Fotograma 37. Curtis ejecuta a Mason. Tomado de la película.



Fotograma 38. Curtis ejecuta a Mason. Tomado de la película.

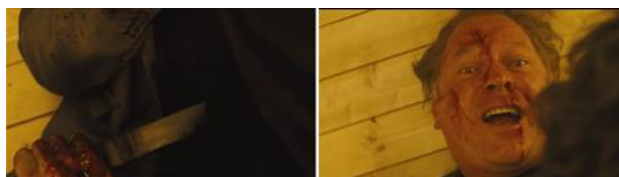
En esta secuencia, las muertes de Gilliam y Mason son los efectos directos de la **venganza** de ambos hombres. La diferencia radica, en que la ejecución de Gilliam la vemos en pantalla de manera clara, mientras que la de Mason, es una muerte sugerida -fuera de cuadro-. Destaca, el zumbido agudo tras el disparo a Gilliam, que corta Tanya al abofetear a Curtis para que reaccione y el eco grave del disparo a Mason, incrementando la tensión y el drama.

La **venganza** de Franco continúa, al llegar al vagón sauna se enfrenta a Gray, Curtis y Tanya. Durante el enfrentamiento, los golpes son explícitos en pantalla, así como el momento en que mata a Tanya (Fotog. 39). Finalmente, también acaba con la vida de Gray, pero en este caso, mediante el fuera de cuadro -clavándole un cuchillo en el pecho (Fotog. 40-41)-. Tras atacar a Minsu y Yona, Franco es dado por muerto al ser estrangulado por Minsu con una palanca (Fotog. 43) y al recibir una puñalada en el costado por parte de Curtis (Fotog. 42).



Fotograma 39. *Franco mata a Tanya.* Tomado de la película. Fotograma 40. *Franco mata a Gray.* Tomado de la película. Fotograma 41. *Franco mata a Gray.* Tomado de la película.

La muerte de Tanya y Gray, son resultado de la **venganza** personal de Franco, motivado por la **rabia** y el **dolor** de su pérdida. De nuevo estos temas, toman mucha fuerza en la trama, siendo el motivo de varias muertes y la motivación que lleva a varios personajes a continuar adelante. La tendencia de Bong de dejar para el final escenas de gran dureza se invierte y los recursos expresivos (fuera de cuadro, movimiento de cámara, etc.) reaparecen.



Fotograma 42. *Curtis apuñala a Franco.* Tomado de la película. Fotograma 43. *Minsu estrangula a Franco.* Tomado de la película.

En *Okja*, Bong, reutiliza la violencia tanto contra personas como contra animales. El primer acto de **venganza y/o rabia** que encontramos en la película, ocurre cuando el Dr. Johnny Wilcox, celoso al dejar de ser la imagen principal del concurso y de la compañía Mirando, decide hacer sufrir al animal cuando es llevado al laboratorio secreto de Mirando. Wilcox, obliga a Okja a mantener relaciones sexuales con un super cerdo gigante (Fotog. 44), y posteriormente, le extrae muestras de tejido (un procedimiento muy doloroso), mientras dice ser un amante de los animales y que él no debería de estar allí.

Entre medias de ambas acciones, (violación de Okja y extracción de tejido) tiene lugar otra escena de **venganza** motivada por la **rabia**. Mientras el grupo observa y oye como Okja es violada, K les confiesa que tradujo mal a propósito a Mija, ella eligió volver con Okja a casa, para poder llevar a cabo el plan. Jay, furioso agarra su cabeza y le golpea contra la mesa, en el suelo (fuera de cuadro) Jay le propina tres patadas y dos puñetazos mientras le dice que ha deshonrado al Frente y sus 40 años de lucha, y le expulsa del grupo (Fotog. 45-46).



Fotograma 44. *Okja violada por el cerdo macho.* Tomado de la película. Fotograma 45. *Jay agrede a K.* Tomado de la película. Fotograma 46. *Jay agrede a K.* Tomado de la película.

Estos actos de violencia vengativa son de los pocos que podemos encontrar en la película, aun así, se convierten en importantes dentro de la trama, pues marcará el inicio del sufrimiento de Okja y la lección a K, le servirá para regresar con un compromiso mucho mayor con el grupo. En el primer caso, la violencia se omite, primero porque observamos el acto de violación en un portátil (solo se ven las caras de los dos animales) pero los ruidos y quejidos de Okja, nos indican lo que ocurre, así como, los diálogos de los miembros del Frente. En el acto intermedio, solo presenciamos el primer golpe de K contra la mesa, quedando el resto fuera de cuadro, de manera que Bong, vuelve a recurrir a dejar fuera de pantalla situaciones de extrema violencia. Y, por último, en la extracción de tejido, solo observamos el primer pinchazo, el resto se nos omite, con una escena de los captadores probando la carne de Okja.

Queda patente el gusto de Bong por el tema de la **venganza** como elemento desencadenante de la violencia, un elemento que se vuelve imprescindible para muchos directores de la Nueva Ola Coreana. Esta temática cobra cada vez más importancia en el cine coreano, llegando a ser el tema principal sobre el que giran las tramas de diversas películas del período *hallyu*. Entendemos que el apogeo del tema de la **venganza** viene precedido por un cambio de mentalidad a la hora de crear las historias, pasando de películas donde la búsqueda de liberación del yugo se convertía en el elemento principal de la trama, a películas donde la búsqueda de **venganza** pasa a ser la motivación y el aliento que mueve a los personajes. Para su representación el director bien se vale de técnicas propias del cine posmoderno, así como, de una puesta en escena rápida y sin florituras, mostrando la violencia y su crudeza. Destaca en Bong el gusto por convertir este tema en un elemento destacable, donde las situaciones mostradas sobresalen por la dureza de las imágenes y los actos representados.

6.2. PROTECCIÓN DEL SER QUERIDO

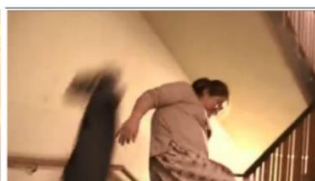
El segundo de los temas que encontramos en *Barking Dogs* para mostrar la violencia es **la protección del ser querido**. El mejor ejemplo, acontece en el clímax de la película. Hyeon-nam, en la azotea se encuentra con el vagabundo que quiere ensartar al perro de Yun-ju con una barra de metal para cocinarlo al fuego de una hoguera. La joven rescata al perro y huye del vagabundo por los pasillos asustada. Mientras huye pide ayuda a su amiga Jung-mi que se encuentra en la parte exterior del edificio. Cuando Hyeon-nam se ve acorralada por el vagabundo en el ascensor (el cual solo está interesado en comerse al perro, tanto que le da igual compartirlo con ella) aparece Jung-mi, que arremete contra el hombre, le agarra de la cabeza y le estrangula, para posteriormente, cogiendo carrerilla, estampar la cabeza del vagabundo contra una pared y darle un puntapié que le hace caer de espaldas (Fotog. 47-49).



Fotograma 47. Jung-mi ataca al vagabundo. Tomado de la película.



Fotograma 48. Jung-mi ataca al vagabundo. Tomado de la película.



Fotograma 49. Jung-mi ataca al vagabundo. Tomado de la película.

En esta escena destaca el uso de cámara lenta en dos ocasiones, ambos casos, solo cuando aparece Hyeon-nam en plano, mientras Jung-mi golpea al hombre. Sigue el mismo patrón, una melodía rítmica y divertida -a base de platos, percusión y trompetas- que aparece solo cuando se dilata el tiempo en los dos momentos de cámara lenta. El uso de ambos recursos sirve para suavizar la violencia mostrada, relajando la tensión y transmitiendo una atmosfera de comedia negra, reforzada por la agresión de Jung-mi al vagabundo -muy similar al slapstick-.

Es indudable que la acción violenta tiene como motivo la **protección del ser querido**, siendo la amistad lo que crea el vínculo entre ambas mujeres. Por otro lado, apreciamos recursos del cine posmoderno (cámara lenta en puntos concretos de la acción, remarcados por la melodía extradiegética) y la presencia de **comedia negra** y **slapstick**, en las acciones de violencia (sin consecuencias dañinas), así como el ambiente cómico que presentan las tomas. Por tanto, la violencia se muestra de manera clara al final de la película, pero por el humor.

Encontramos en *The Host* el tema de la violencia como **protección del ser querido** una vez más en dos claras ocasiones. La primera ocurre cuando Kang-doo escucha a un médico americano confesarle a su ayudante que el virus no existe. Tras la intervención que realizan a Kang-doo en el cerebro para buscar rastros del virus, este reacciona y toma a una enfermera como rehén, amenazándola a ella y al resto de médicos con salpicarles con la jeringuilla que contiene su sangre. Kang-doo logra salir del contenedor donde le tienen retenido, y en el exterior se encuentra con militares americanos y policías y médicos coreanos que comparten una barbacoa, a lo que Kang-doo reacciona con enfado, pateando lo que encuentra a su paso, e insultando a los hombres allí reunidos. Logra escapar usando a la mujer como escudo.

La **protección del ser querido** viene demostrada en este ejemplo, mediante el cambio de actitud de Kang-doo. Pasa de ser patoso, lento adormilado y estúpido a un Kang-doo decidido, sin miedo y dispuesto a todo por su hija (Fotog. 50). Destacan un breve plano secuencia que sigue a Kang-doo desde el interior del contenedor al exterior hasta el momento en que se aleja de sus perseguidores (Fotog. 51), donde se pasa a un travelling en P. general de Kang-doo huyendo mientras lleva consigo de los pelos y el cuello a su rehén (Fotog. 52). Música extradiegética - violines y piano-, hasta que sale del contenedor y de violines y percusión en el exterior, incrementando el dramatismo de la escena.



Fotograma 50. *Kang-doo reacciona*. Tomado de la película

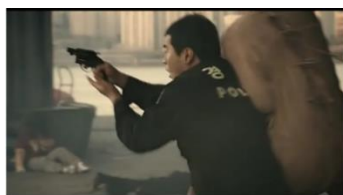


Fotograma 51. *Kang-doo usa a la mujer como rehén*. Tomado de la película.



Fotograma 52. *Kang-doo usa a la mujer como escudo*. Tomado de la película.

El cambio de actitud motivado por la intención de **proteger al ser querido** (Hyeon-seo) de Kang-doo se recalca cuando el protagonista llega a la orilla del río tras ser liberado el agente amarillo sobre el monstruo. Momento en que uno de los policías coreanos dispara a la bestia. Kang-doo ataca al policía para evitar que pueda herir a su hija (en el interior del monstruo), abalanzándose contra el hombre con todo su cuerpo, haciéndole caer al suelo, y propinándole un fuerte puntapié fuera de cuadro (Fotog. 53-54). La intimidación y las agresiones utilizadas por Kang-doo contra las fuerzas del orden y el gobierno se interpretan como violencia en **protección del ser querido** al tratar de salvar la vida de su hija.



Fotograma 53. *Kang-doo arremete contra el policía*. Tomado de la película.



Fotograma 54. *Kang-doo patea al policía*. Tomado de la película.

Esta segunda escena se nos presenta mediante P. Planos de Kang-doo golpeando al policía, de manera rápida y mediante el uso de la cámara en mano (movimientos muy rápidos que siguen el movimiento del cuerpo de Kang-doo en sus acciones). Tras tumbar al policía con su cuerpo, se inicia una melodía extradiegética de violines, que acompaña la siguiente escena en donde Kang-doo extrae el cuerpo de su hija del interior del monstruo.

La violencia como **protección del ser querido** se presenta en esta película de manera comedida, pues no vemos violencia desmedida o sumamente dolorosa en sus acciones. Bong, reutiliza el fuera de cuadro para reducir la crudeza de la violencia, así como, planos muy cercanos que evitan ver el acto violento en su totalidad. Por otro lado, en la huida de Kang-doo no vemos agresiones físicas directas, salvo contra algunos objetos materiales.

Mother, nos muestra de manera simbólica los sacrificios que hace una madre para **proteger a su ser querido**, su hijo. Motivo por el que hemos escogido la escena más importante de la película: En casa del chatarrero, tras oír la confesión del hombre de lo que vio la noche de la muerte de Ah-jong, la madre al no poder soportar lo que oye, coge una llave inglesa de gran tamaño para propinar varios golpes sobre la cabeza del hombre.

Vemos a la madre golpear por primera vez al hombre en la cabeza en P. medio -explícito en pantalla- para pasar a un P. plano de la mujer, sobre el hombre en el suelo, golpeándole varias veces (fuera de cuadro). Se intercalan dos P. planos de la llave inglesa sobre la cabeza de la mujer antes de golpear al hombre. Reaparece la música extradiegética en esta escena -violines, trombón y piano, creando una atmosfera de tensión-. Primero de manera leve con el sonido de violines, para incrementar la intensidad con el trombón cuando el hombre comenta que vio la cara de Do-joon en la reconstrucción del crimen. Se mantiene la intensidad media-alta, hasta que la madre da el primer golpe al hombre en la cabeza (Fotog. 55). La música se reduce a un leve sonido de violín tras colgar el teléfono, y tras dar el segundo golpe al hombre, la música se detiene por completo (Fotog. 56).



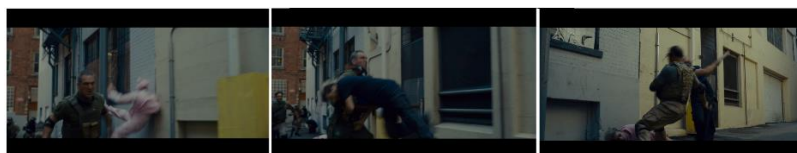
Fotograma 55. Primer golpe al chatarrero. Tomado de la película

Fotograma 56. La madre le golpea en el suelo. Tomado de la película.

La acción de la madre al atacar al hombre nos da una clara muestra de violencia como **protección del ser querido**, llevando las consecuencias al límite, el asesinato. Las palabras que profiere la madre durante el acto: “no, nunca, no, no. Eres un mentiroso. No pienso permitir que hables mal de mi hijo” nos transmite la idea de que su acción está motivada, principalmente, por proteger/encubrir a su hijo. De nuevo los actos de violencia más crudos se dejan para el final, recurriendo, aquí, al fuera de cuadro para mitigar la dureza de la violencia mostrada. Para esta escena Bong reutiliza la música extradiegética para aumentar la tensión, pero, además, hace uso del corte de la música para incrementar la seriedad y dureza del acto. En la película, uno de los temas de representación de la violencia que usa Bong, está muy ligada al tema principal de la historia -una madre sobreprotectora con su hijo discapacitado mental-. La violencia desencadenada como **protección del ser querido** reaparece, cobrando gran relevancia, al ser el acto definitivo de la madre (asesinato) para salvaguardar a su hijo.

Encontramos en *Okja* un único ejemplo claro de violencia como **protección del ser querido**. Mientras huyen con Okja y Mija, varios miembros del Frente son perseguidos y atacados violentamente por la “tiza negra”. Silver, decide abalanzarse con todo su cuerpo contra uno de los mercenarios, que lo aparta con un simple movimiento de brazo, haciendo que se golpee contra la pared y caiga al suelo (Fotog. 57). Blond, su amigo, al verlo, se abalanza contra el

mercenario con todo su cuerpo, haciéndole caer, esquiva a otro de ellos y da un fuerte golpe con el portátil a un mercenario que patea a su amigo en el suelo (Fotog. 58-59). Abraza a Silver, y grita al resto que corran, vemos el gesto de un mercenario golpearle con una porra (se omite con un cambio de plano al resto del grupo huyendo hacia el camión). Durante la escena una melodía leve y emotiva -arpa y piano- que contrasta con lo que vemos, violencia explícita, dura y directa, acompaña la escena hasta el final.



Fotograma 57. *Silver se lanza contra mercenario*. Tomado de la película. Fotograma 58. *Blond defiende Silver*. Tomado de la película. Fotograma 59. *Blond defiende a Silver*. Tomado de la película.

Este suceso nos muestra un acto de violencia motivado por la amistad, la **protección de un ser querido** en peligro. Destaca que, por primera vez, vemos a Blond golpear a otra persona de manera clara y directa, sin pedir disculpas como en casos anteriores. Con esta muestra de violencia, Bong vuelve a demostrar su tendencia a dejar para el final de sus historias las acciones violentas más explícitas, así como, la necesidad de un cambio de personalidad en algunos de sus personajes, para que aboguen por la violencia en ende de proteger a alguien o lograr un fin (Seo en *Memories*, Blond en *Okja*, la madre en *Mother* y Kang-doo en *The Host*). De esta manera Bong, nos transmite la idea de que cualquier persona puede cometer un acto de violencia en una circunstancia determinada, especialmente, para proteger a un ser querido.

A pesar de su breve aparición en el cine de Bong, el tema de la violencia como **protección del ser querido** se convierte en un elemento relevante dentro de sus obras. Apareciendo en momentos dramáticos de gran peso para la trama, como ocurre en *Barking Dogs* cuando Jung-mi salva a su amiga en apuros, en *The Host* con Kang-doo y su lucha final por salvar a su hija y en *Mother* en el asesinato cometido por la madre para proteger a su vástago. Se demuestra la relevancia del tema, tanto por su aparición en situaciones de gran relevancia para la historia, así como, por la explicitud de los actos violentos cometidos en pantalla. Es destacable, la manera en que son presentadas estas escenas acompañadas de recursos expresivos como: música extradiegética, cámara lenta, movimientos de cámara, cámara en mano, etc.

ANÁLISIS COMPARATIVO

Para conocer mejor la representación de la violencia durante el *hallyu* así como la particularidad de Bong Joon-Ho al respecto vamos a tratar ahora dos películas contemporáneas en tiempo y uso de la violencia: *La isla* (2000) y *Oldboy* (2003)²⁸.

En *La isla*, apreciamos diferentes actos violentos justificados, algunos de ellos, por temas similares a los de Bong. La **comedia negra** y **slapstick** aparece escasamente en la película, y al igual que en *Memories*, a medida que se acerca el final va desapareciendo en la trama. Un buen ejemplo acontece cuando Hee-jin -dueña del complejo de casas flotantes y prostituta de noche- agarra por los pies a uno de los hombres mientras defeca sobre el agua haciéndole caer sobre sus heces por haberla insultado tras tener relaciones. En este mismo ejemplo, podemos ver reflejado un ataque motivado por la **venganza** y la **rabia** que siente Hee-jin tras ser menospreciada. La aparición de violencia vengativa destaca en varias ocasiones como, por ejemplo: el ataque por celos de Hee-jin a Huyn-shik tras verlo mantener relaciones con otra mujer; la agresión por parte del proxeneta de la prostituta desaparecida contra Huyn-shik; y en

²⁸ Durante el análisis comparativo no se tratarán las cinco temáticas del análisis principal, debido a que en las películas de los contemporáneos de Bong no aparecen en su totalidad.

la agresión de Huyn-shik a Hee-jin por matar al proxeneta y obligarle a quedarse con ella. Recalcando que se trata de un tema atractivo para los directores de la Nueva Ola. Por otro lado, en el asesinato del proxeneta por parte de Hee-jin, encontramos un acto de violencia como **protección del ser querido** y violencia animal explícita en repetidas ocasiones en el film.

Bien es cierto, que Kim Ki-duk se vale de otras justificaciones para representar la violencia, como es el caso del **cuerpo femenino como el objeto de deseo**, que le sirve para plasmar situaciones de violencia sexual y de tratos denigrantes hacia las mujeres (una tendencia en su cine). Y la temática del **miedo** como medio para infligir o autoinfligir violencia, como ocurre en *La isla* cuando Huyn-shik se traga los sedales y se desgarrá la garganta para no ser interrogado por la policía (pensando que van a por él) y cuando Hee-jin le imita, pero introduciéndolos en su vagina, cuando Huyn-shik está a punto de abandonarla. La violencia aparece en pocos momentos y de manera alterna durante la película, a diferencia de Bong -de menos a más-.

En cuanto a *Oldboy*, se trata de una película en donde la búsqueda de **venganza** se convierte en el tema principal de la obra. Convirtiendo la temática de la **venganza** en una fuente importante de justificación de la violencia mostrada en muchas de sus secuencias. Tal es su relevancia que solo encontramos otros dos temas en toda la película que sirven para representar violencia, el **dolor** y la **comedia negra**. En el caso del **dolor**, destaca su aparición en escenas importantes hacia el final de la película (asesinato de Joo-hwan por parte de Lee Jinh-woo y el suicidio de Jinh-woo tras completar su venganza). En cuanto a la **comedia** su aparición sigue la misma línea que *Memories* y *La isla*, apareciendo al inicio y difuminándose hasta desaparecer hacia el final, destacando una única escena, al inicio de la película cuando Dae-su, ebrio, es retenido en comisaría, donde increpa, se burla de los agentes y hace el idiota.

En la película de Park Chan-wook, la violencia cometida como un acto de **venganza** y/o **rabia** se impone como el origen de la mayor parte de los actos violentos representados. Demostrando la importancia que toma el tema de la **venganza** durante la Nueva Ola y cómo se produce un cambio de identidad pasando de temas centrados en la búsqueda de liberación del yugo colonialista del cine coreano de décadas anteriores, a una temática centrada en la búsqueda de **venganza** ante los daños percibidos.

Durante el inicio de la Nueva Ola vemos en la forma de representar la violencia algunas similitudes entre sus directores más destacados. Algunas de las temáticas singulares de Bong, son imitadas, pero bajo la visión de cada director. Por un lado, la **comedia negra** se muestra de manera recatada, de más a menos, relegando la tensión de lo mostrado. Mientras que la **venganza** se convierte en uno de los temas más relevantes durante este periodo, presente en la mayoría de sus producciones, en mayor o menor escala, y en relación con los momentos más trascendentes de la trama. Aparecen diferencias entre Bong y sus contemporáneos, especialmente, en el trato dado a la violencia. Park se centra en la estética y las repercusiones de la violencia, mientras Kim lo hace en la condición humana y las repercusiones de sus actos. Bong, en cambio utiliza la violencia como un recurso, necesario e inevitable, para mostrar las vivencias de un grupo de personas corrientes y las circunstancias que les rodean. Por tanto, podemos decir que en los primeros años de la Nueva Ola se confirma el cambio de un cine preocupado por nuevos temas, dejando de lado la búsqueda de liberación del yugo colonialista hacia la búsqueda y consecución de **venganza** (la trilogía de la venganza de Park Chan-wook es un claro ejemplo de su importancia); se introducen cada vez más situaciones de **comedia negra** -casi siempre acompañada de violencia- y el **slapstick**; y se persigue una representación fidedigna del ser humano, sus emociones, deseos, pasiones, actos y repercusiones, etc.

6.3. COMEDIA NEGRA Y/O SLAPSTICK

En *Barking Dogs* podemos apreciar en varias escenas la **comedia negra** y el **slapstick**, géneros recurrentes en las películas de nuestro director. Para este caso, hemos escogido dos escenas en donde podemos apreciar, principalmente, la **comedia negra** en actos violentos. El primer ejemplo tiene lugar en la escena, ya comentada, cuando Yun-ju lanza al perro por la azotea. En el diálogo entre las dos amigas se inicia la comedia de confusión. Jung-mi no logra ver con claridad que ocurre al no tener prismáticos y Hyeon-nam no le describe lo que ocurre, así que, Jung-mi termina por pensar que su amiga observa a un joven atractivo que se está desnudando. La comedia se acentúa cuando ambas mujeres salen corriendo, seguidas por la cámara en P. medio, tras la caída de los prismáticos (y el perro). Jung-mi se desvía a por los prismáticos (Fotog. 60) -la cámara sigue a Hyeon-nam unos segundos para pasar a Jung-mi cogiéndolos del suelo-. Jung-mi al llegar a los prismáticos y verlos rotos, comenta en un zoom in (de P. plano a P.P. plano): “él debe ser verdaderamente guapo” (Fotog. 61), al pensar que a Hyeon-nam se les han caído impactada por la belleza del hombre. Una melodía de percusión y platos, desde que salen corriendo de la azotea, incrementa la tensión del acto.



Fotograma 60. Jung-mi se desvía por los prismáticos. Tomado de la película



Fotograma 61. Comentario de Jung-mi. Tomado de la película.

El segundo ejemplo de **comedia negra** ocurre cuando Hyeon-nam come y bebe con Jung-mi en un restaurante tras su frustrado intento de heroicidad. Durante la conversación Hyeon-nam imagina como habría sido su enfrentamiento contra el asesino de perros, de manera muy similar a la noticia que vieron sobre la cajera que se enfrentó a su atracador. Vemos un hombre vestido de rojo (igual que Yun-ju durante la persecución) lleva un cuchillo en la mano (igual que el atracador en la noticia), a Hyeon-nam (de amarillo) enfrentarse al hombre con una bolsa de plástico (Fotog. 63) mientras el hombre la golpea tres veces (uno de ellos fuera de cuadro) con el mango del cuchillo a la altura de la espalda (Fotog. 62).



Fotograma 62. Pelea imaginara de Hyeon-nam contra el asesino de perros. Tomado de la película



Fotograma 63. Pelea imaginara de Hyeon-nam contra el asesino de perros. Tomado de la película.

La comedia de esta escena la encontramos primero en la imitación del enfrentamiento visto anteriormente en la noticia televisiva, y segundo, por la acción de Hyeon-nam de golpear al hombre con una bolsa de plástico, en su manera de esquivar y encajar los golpes. Se añade, el hecho de tratarse de una agresión, que es presentada de manera distendida y divertida. Durante la escena oímos la misma canción que suena en el restaurante (diegética) acompañando el momento imaginario de Hyeon-nam, intensificando la comicidad.

En estas dos escenas, podemos ver diferentes formas de generar violencia cómica. En la primera, mediante el diálogo, se inicia la comedia, que se reforzará mediante el malentendido de Jung-mi y su posterior comentario. Así mismo, sendos recursos técnicos (travelling y zoom in) sirven para acentuar la comedia en la acción mostrada. En la segunda nos encontramos con una visión imaginaria de una agresión, que mediante la melodía y la presentación que muestra (imitar un hecho real de manera distendida) ayuda a generar humor en los actos escenificados.

La **comedia negra y/o slapstick** en *Memories* aparece durante las primeras partes del film, por ejemplo, cuando el agente Seo llega a la ciudad, tras el segundo asesinato. Al acercarse a una mujer con intención de preguntarle una dirección, ella se asusta y cae por una pendiente, Seo la sigue para tratar de ayudarla. Aparece entonces Park en su coche, al ver lo que ocurre cree que Seo es un violador, arremete contra él llamándole violador y dándole una patada voladora, seguida de un puñetazo en la cara y otro en las costillas (Fotog. 64-66), para finalmente, esposarle al retrovisor del coche.

En esta escena, la violencia (**comedia negra**) acontece mediante la confusión de Park que agrede a su nuevo compañero sin preguntar que ocurre. El **slapstick**, aparece, principalmente, en la patada voladora que propina Park a Seo, así como, en los comentarios que realiza: “¿retrozando por los campos? Claro, esto es el paraíso de las violaciones”. La escena esta construida por dos planos (ambos P. americanos), el primero de ellos, un P. secuencia, desde que la mujer cae hasta que Park golpea y se lleva a Seo para esposarlo.



Fotograma 64. Park patea a Seo. Tomado de la película.



Fotograma 65. Park golpea en la cara a Seo. Tomado de la película.



Fotograma 66. Park golpea a Seo en las costillas. Tomado de la película.

El segundo momento de **comedia negra** ocurre cuando Park discute con Seo en un bar, entrometiéndose con él, su actitud y su manera de trabajar, mientras su jefe duerme apoyado sobre la mesa. Cuando están a punto de llegar a las manos, el jefe despierta y pide un cubo para vomitar, tras hacerlo les dice que procedimiento van a seguir para atrapar al asesino, para seguidamente, darles un botefón en la nuca a cada uno **-slapstick-**.



Fotograma 67. Park discute con Seo. Tomado de la película.



Fotograma 68. El jefe despierta y vomita. Tomado de la película.



Fotograma 69. El jefe golpea a Park y Seo. Tomado de la película.

La composición de la escena es muy llamativa. En un plano medio largo, vemos a los dos hombres sentados cerca de las esquinas de la mesa, detrás de ellos una mujer a cada lado y su jefe en medio. Mientras discuten, apreciamos un discreto zoom in (a P. medio corto) hasta el momento en que el jefe despierta (Fotog. 67-69). La composición de la imagen mediante las cabezas de Park, Seo y las dos mujeres que están tras ellos, dirigen nuestra mirada hacia el jefe en el centro del encuadre. La **comedia negra** se presenta en la ruptura del enfrentamiento de Seo y Park por parte del jefe (que vomita al ir muy ebrio) y la acción de golpearles a ambos amenazándoles con qué “si vuelven a pelearse delante de él, los matará con sus propias manos”. El **slapstick** tiene lugar, en los golpes a la altura de la nuca, lo que nos recuerda un reprimenda que se da un niño al hacer algo malo (violencia sin consecuencias).

Encontramos diferentes ejemplos de comedia desde el inicio de la película, y en este caso de manera más clara, el **slapstick**, en actos o situaciones de violencia. Pero a diferencia de en *Barking Dogs*, la **comedia negra** y el **slapstick** van desapareciendo hacia el final de la película, recalcando la dureza de las agresiones. Se utilizan recursos expresivos como movimientos de cámara y zoom in para acompañar a las situaciones de comedia.

En *The Host*, la **comedia negra y/o slapstick** los hallamos en dos ejemplos destacables, el primero acaece en el funeral improvisado para todas las víctimas del ataque del monstruo. Los cuatro miembros de la familia caen de espaldas al suelo mientras lloran su pérdida. La prensa les rodea, a lo que Nam-il reacciona furioso. Seguidamente, se recalca la comedia, al aparecer un guardia que busca al dueño de un coche mal aparcado. Pero la **comedia negra** se refuerza en este caso gracias a la violencia **slapstick**, en los golpes de Nam-il contra su hermano Kang-doo por haberse equivocado y haber tomado la mano de otra niña y no la de su hija al huir.

En la escena sobresale un P. cenital mientras la familia llora tumbada en el suelo y la prensa les rodea (Fotog. 70). La situación es cómica, y es reforzada por el contraste que genera el ridículo de la acción en un evento fúnebre. Los golpes propinados por Nam-il a su hermano, son propios del **slapstick** (Fotog. 71-72), no tienen efectos directos y sirven para aumentar la **comedia negra** del acto.



Fotograma 70. La familia llora la pérdida de Hyeon-seo. Tomado de la película. Fotograma 71. Nam-il golpea a su hermano. Tomado de la película. Fotograma 72. Nam-il golpea a su hermano. Tomado de la película.

El siguiente caso, acontece cuando Kang-doo trata de escapar tras recibir la llamada de Nam-joon que le dice la ubicación de Hyeon-seo. Kang-doo es detenido por varios médicos que se abalanzan contra él y lo retienen en el suelo a la fuerza (Fotog. 73). Kang-doo les comenta que debe ir al puente Wonhyo a lo que los médicos solo responden preguntándose entre ellos el origen del nombre del puente, ignorando a Kang-doo. La **comedia negra** se refuerza, en la extracción de muestras de tejido a Kang-doo sin que esté totalmente anestesiado (Fotog. 74). Para finalizar, se recalca con el médico americano que parece querer ayudar y escuchar lo que Kang-doo le dice sobre su hija, pero finalmente, lo toma por loco y da la orden de realizarle una intervención en el cerebro para encontrar rastros del virus (Foto. 75)



Fotograma 73. Los médicos detienen a Kang-doo. Tomado de la película. Fotograma 74. Le extraen muestras sin anestesia total. Tomado de la película. Fotograma 75. Intervienen el cerebro de Kang-doo. Tomado de la película.

Resulta muy interesante la reiterada aparición de **comedia negra** durante la parte inicial de la película, algo que irá disminuyendo a medida que se acerca el final (ya visto en *Memories*). Nuevamente, la **comedia negra** y el **slapstick** se presentan como temas importantes para Bong a la hora de representar la violencia física, emocional y/o psicológica. Aquí, recurre a una presentación más directa, sin recursos expresivos que acompañen la puesta en escena.

En *Mother*, se reitera la tendencia de Bong a utilizar la **comedia negra** y el **slapstick** junto a actos violentos. El primer ejemplo ocurre tras ser atropellado por un Mercedes mientras juega con un perro en la calle, Do-joon y Jin-tae, los siguen al campo de golf. En el parking, cuando encuentran el coche Jin-tae da una patada voladora a uno de los retrovisores y lo rompe (Fotog. 76), Do-joon trata de imitarlo, pero en su intento cae de culo al suelo (Fotog. 77).

La **comedia negra** aparece en su intento de venganza fallido, que acaba provocando una situación cómica en un momento de violencia contra la propiedad privada. Por otro lado, se recalca la comicidad de la secuencia en el enfrentamiento entre Do-joon y Jin-tae contra los dueños del coche como **venganza**, en el campo de golf (Fotog. 78) El conflicto se salda con empujones, agarrones y golpes leves sin repercusiones - **slapstick**-.



Fotograma 76. Jin-tae da una patada al retrovisor. Tomado de la película.



Fotograma 77. Do-joon cae de culo. Tomado de la película.

La primera escena se nos presenta mediante un P. americano, donde la cámara (grúa) se mueve para encuadrar a los dos personajes en sus acciones. La segunda escena acontece mediante un P. general en donde la cámara también se mueve siguiendo a los personajes en su enfrentamiento. A diferencia del primer ejemplo, en el segundo, se utiliza una melodía de flauta (extradieética) muy leve que acompaña la acción y resta gravedad a la situación.



Fotograma 78. Enfrentamiento contra los dueños del coche. Tomado de la película.

Otro ejemplo, acontece cuando Jin-tae interroga a los dos jóvenes. Ambos drogados al haber esnifado pegamento industrial. Jin-tae les patea y abofetea para que reaccionen y contesten a sus preguntas (Fotog. 79-81). Tras confesar, los chicos se increpan entre ellos, acusándose de pagar a Moon con pasteles de arroz para tener sexo con ella, motivo por el que se pelean. La **comedia negra** y el **slapstick** los vemos representados en la pelea entre los dos jóvenes y los golpes que Jin-tae les propina para intimidarlos. En ambos casos, la duración en pantalla del acto violento es escasa, manteniendo está tendencia durante casi toda la película.



Fotograma 79. Jin-tae pate a los jóvenes. Tomado de la película.



Fotograma 80. Jin-tae pate a los jóvenes. Tomado de la película.



Fotograma 81. Jin-tae pate a los jóvenes. Tomado de la película.

En *Mother*, la **comedia negra** y el **slapstick** no aparecen en muchas ocasiones, a lo que hay que añadir la tendencia de Bong, de ir restando su presencia al avanzar la historia. Aun así, su aparición sirve para mostrar situaciones de violencia que se presentan de manera graciosa, restando importancia al acto y a sus consecuencias. Para esta ocasión, solo se utilizan los recursos técnicos, de movimiento de cámara -siguiendo a los personajes en sus acciones- y las melodías de acompañamiento, en uno de los casos.

En *The Snowpiercer*, encontramos la temática de la **comedia negra**, aunque en pocas ocasiones debido al género de la película. Aun así, nos topamos con un buen ejemplo que tiene lugar cuando son emboscados por los enmascarados. Durante el enfrentamiento, el combate se detiene y los enmascarados inician una cuenta atrás -desde 10- y gritan al unísono “¡Feliz año nuevo!” (Fotog. 82). Los hombres celebran, y Edgar comenta: “Odio hacerme viejo, lo odio joder”. La celebración ocurre en medio del lugar de batalla, con sangre a su alrededor, muertos y heridos en el suelo. Destaca, un P. plano de uno de los enmascarados en el suelo, ensangrentado, celebrando el año nuevo (Fotog. 83). Estas acciones y diálogos



Fotograma 82. Enmascarados celebran Año Nuevo. Tomado de la película.



Fotograma 83. Enmascarado celebra Año Nuevo. Tomado de la película.

refuerzan la **comedia negra** de la secuencia, al acaecer en un momento de tensión, muerte y sufrimiento.

La **comedia negra** en *The Snowpiercer* aparece reducidas veces, pues la historia y el género de la película le dejan poco cabida. Aun así, Bong logra crear situaciones de comedia (el ataque de una profesora embarazada al grupo en el vagón escuela, las reacciones de Mason en momentos de violencia contra los sublevados, etc.) para acompañar la violencia mostrada.

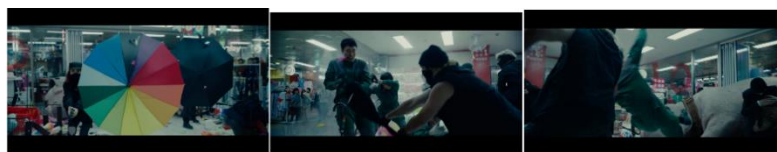
En *Okja* encontramos distintas muestras de **comedia negra** y **slapstick**, pero destacan especialmente dos secuencias. La primera acaece, cuando el Frente de Liberación Animal se dispone a asaltar el camión donde transportan a Okja. Antes de iniciar su ataque avisan a los pasajeros del camión que se “coloquen el cinturón pues van a ser asaltados y no quieren que sufran daños” (Fotog. 84-85). Tras su intervención Okja y Mija escapan por la ciudad siendo perseguidos por los empleados de Mirando. La **comedia negra** se refuerza con la actitud de Kim (Fotog. 86), el conductor del camión de Mirando, que con su pasotismo y total indiferencia ante lo que ocurre incita al público a reír.



Fotograma 84. Aviso antes de asalto. Tomado de la película.

Fotograma 85. Asalto al camión. Tomado de la película

Fotograma 86. Indiferencia de Kim. Tomado de la película.

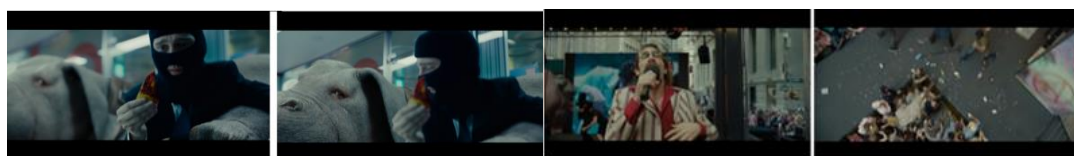


Fotograma 87. Paraguas como escudo. Tomado de la película.

Fotograma 88. Paraguazo al rifle Tomado de la película.

Fotograma 89. Agarrón. Tomado de la película.

En su huida Okja y Mija acaban dentro de un centro comercial. Jay, al ver a Okja herida la ayuda extrayendo un trozo de cerámica clavado en su pata. Mientras, el resto del grupo se enfrenta cómicamente contra los empleados de Mirando. Usando paraguas a forma de escudo ante los dardos tranquilizantes, una pistola de aire y golpes sin repercusiones ni daño (Fotog. 87-89). Para esta situación que se presenta cómica en el enfrentamiento, **slapstick**, Bong recurre a la cámara lenta durante toda la escena, así como, al acompañamiento musical de una melodía (extradiegética) sentimental y emotiva (*Annie's Song*, John Denver), que sirve para dramatizar el momento de complicidad entre Jay y Okja. Que tiene lugar mediante un trasfoco, de Jay a Okja llorando, cuando le extrae el trozo de cerámica de la pata (Fotog. 90-91). Al finalizar vemos a Blond disculparse ante los empleados si les han causado algún tipo de daño.



Fotograma 90. Tráfoco Jay a Okja. Tomado de la película.

Fotograma 91. Tráfoco Jay a Okja. Tomado de la película.

Fotograma 92. Botellazo al Dr. Willcox. Tomado de la película.

Fotograma 93. Caída del Dr. Willcox. Tomado de la película.

Otro ejemplo de **comedia negra y/o slapstick** acontece en la presentación de Okja en New York. Cuando el Frente de Liberación hace su intervención, el público furioso por las imágenes de los monitores (violación de Okja, los insultos y ataques del Wilcox contra el animal) abuchean a Willcox. Un hombre del público le arroja una botella, le da en la cara y cae de bruces

contra el público (Fotog. 92-93). Este ataque cómico en una situación de tensión relaja por unos segundos el ambiente al tratarse de un ataque **slapstick** sin daños.

Bong, mantiene su costumbre y gusto por la **comedia negra** y el **slapstick** haciendo que aparezca en sus obras, en mayor o menor medida. Acompañando a estos recursos, nos encontramos muchas veces situaciones violentas, en su mayoría de poca dureza visual y siempre muy cercana a la comedia. Junto al uso de recursos expresivos (cámara lenta, movimiento de cámara, trasfoco, música extradiegética, etc.). Por otro lado, Bong, sigue recurriendo al uso de situaciones de violencia cómica en los primeros compases de sus obras (salvo en *The Snowpiercer* que invierte esta tendencia y *Barking Dogs*, donde la comedia aparece hasta en los momentos finales). La predilección de Bong, hacia estos recursos proviene de su primera fuente de inspiración durante su juventud, el cine americano y de la influencia de directores como Hitchcock, Peckinpah, Frankenheimer, Friedkin, Spielberg...

6.4. ABUSO DE PODER / LUCHA CONTRA EL PODER ESTABLECIDO

En esta segunda película de Bong, aparece por primera vez un tema que se convierte en una tendencia en sus siguientes películas, el **abuso de poder y/o la lucha contra el poder establecido**. En *Memories*, apreciamos diversas muestras de violencia como **abuso de poder**. Uno de ellos, tras llevarse a Kwang-ho al sótano de la comisaria para interrogarlo, entra en escena Cho, sin mediar palabra, propina una fuerte patada en el pecho a Kwang-ho, haciéndole caer quedando boca arriba en el suelo. Cho, continúa pateándole en cinco ocasiones (fuera de cuadro) mientras se mete con el físico del joven (su rostro quemado). Tras cubrir la bota con una funda de tela le propina un puntapié más en la cara (Fotog. 94-96).



Fotograma 94. Cho patea a Kwang-ho. Tomado de la película.

Fotograma 95. Cho patea a Kwang-ho. Tomado de la película

Fotograma 96. Cho patea a Kwang-ho. Tomado de la película.

La acción se nos muestra a través de un P. americano, en donde los personajes se mueven dentro y fuera del cuadro, hasta la patada final, donde la cámara se mueve para encuadrar a Park y Cho. Las patadas propinadas a Kwang-ho quedan fuera de cuadro, restando violencia a la acción -tendencia de Bong de retrasar las escenas con violencia explícita para el final-.

Otro de los casos de **abuso de poder** que encontramos en *Memories* ocurre en una de las escenas insertadas por Bong, donde, bajo la lluvia, un grupo de policías detiene una revuelta. Entre la multitud emerge Cho agarrando del pelo a una joven. Cuando están en medio del plano, la lanza contra el suelo (fuera de cuadro) y le propina una fuerte patada. El acto lo vemos desde un primer plano, donde la cámara se mueve para mostrarnos el rostro de Cho y luego a la joven (Fotog. 97-98), y un plano medio -con la joven en el suelo fuera de cuadro- cuando Cho la golpea con su bota (Fotog. 99). La escena esta acompañada con una melodía extradiegética de una canción coreana que comienza a escucharse cuando empieza a llover.



Fotograma 97. Cho agarra a la joven del pelo. Tomado de la película.

Fotograma 98. Cho tira a la joven al suelo. Tomado de la película.

Fotograma 99. Cho patea a la joven en el suelo. Tomado de la película.

Esta escena introducida por Bong es una alegoría de la época y las revueltas estudiantiles sofocadas de manera violenta por la policía. En los dos ejemplos, la violencia viene justificada por el poder de los agentes, que usan la fuerza para lograr lo que necesitan o reprimir al pueblo. Las consecuencias, en el primer caso, las hemos tratado anteriormente (la **venganza** de Kwang-ho al golpear a Cho en la pierna). En el segundo no se muestra directamente, pero se deja intuir cuando el jefe pide más efectivos en una noche de lluvia -momento que el asesino actúa- pero no hay refuerzos al estar reprimiendo otra manifestación. La violencia se deja fuera de cuadro, restando dureza al acto, pero como podemos ver hacia el final, se recrudece **-abuso de poder** por parte de Seo al agredir y tratar de matar a Hyeon-gyu-.

En *The Host*, al igual que en *Memories* reaparece el tema del **abuso de poder/lucha contra el poder establecido**. Destaca aquí, el **abuso de poder** que vemos reiteradamente en el trato dado por las entidades del gobierno a la familia Park, especialmente, a Kang-doo. Pero sobresale, una escena en particular, cuando los manifestantes se agolpan en la orilla en protesta por el vertido del agente químico y a favor de la liberación de Kang-doo. El monstruo aparece y muchos manifestantes huyen, entonces el agente amarillo es liberado a pesar de que algunos civiles y policías coreanos aún se encuentran en la zona del vertido.



Fotograma 100. Se libera el agente químico. Tomado de la



Fotograma 101. Efectos del agente amarillo. Tomado de la



Fotograma 102. Efectos del agente amarillo. Tomado de la película.

Para esta ocasión Bong recurre a tres planos en cámara lenta que nos resumen este acto de **abuso de poder**. El primero (Fotog. 100) cuando cinco manifestantes se mantienen de pie sujetando un cartel con la imagen de Kang-doo y caen desmayados por el químico (P. americano). El segundo y tercero (ambos P. planos), vemos a un policía coreano escupir sangre, y en el siguiente, a un civil ayudando a otro que esta desmayado en el suelo mientras les sangra las orejas (vemos también a los miembros de la familia y el policía con sangre en sus orejas. Fotog. 101-102). Destaca un último plano (Fotog. 103) donde vemos a un hombre trajeado con aspecto de occidental (americano) que graba con su cámara lo que ocurre mientras otro, toma notas a su lado.



Fotograma 103. Agente americano graba lo que ocurre. Tomado de la

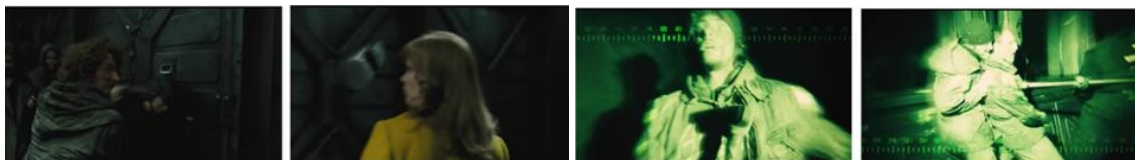
Mediante el montaje, Bong, nos resume en pocos planos un acto de violencia cometido por el poder gubernamental, que ante una amenaza desconocida actúa sin tener en cuenta los daños colaterales. El recurso expresivo de los cuatro planos nos resume el acontecimiento y sus consecuencias, recordándonos a las técnicas usadas para la representación de la violencia del cine posmoderno. El **abuso de poder** se refleja claramente en los daños físicos que provoca el agente químico en los civiles y el agente de policía, así como, en la imagen del hombre trajeado que graba indiferente ante lo que ocurre, siendo una alegoría de Bong a la invasión e intervención de las fuerzas americanas en Corea (Meera Lee, 2018: 743-744).

En *The Snowpiercer*, la violencia justificada por el **abuso de poder** aparece reiteradamente en la película. Uno de estos momentos ocurre al inicio de la película cuando aparece Claude -mano derecha de Wilford- y se lleva a dos de los niños del vagón de cola, Andy y Timmy. Al llevárselos, el padre de Andy (Andrew) tratando de recuperar a su hijo golpea a uno de los guardias contra la pared y lanza uno de sus zapatos dándole a Claude en la frente, haciéndole una brecha. El hombre es reducido por los guardias. Claude se marcha y aparece Mason con su séquito, para castigar a Andrew congelando su brazo con el frío exterior y amputándolo con un gran martillo de hierro (Fotog. 104-105).



Fotograma 104. *Brazo de Andrew* Fotograma 105. *Amputación del brazo de Andrew*. Tomado de la película Tomado de la película

El **abuso de poder** aparece aquí, en el secuestro de ambos niños y el castigo impuesto a Andrew por su sublevación. Lo extremo del castigo, demuestra el dominio que ejerce la parte delantera del tren sobre la cola. Por otro lado, en el ataque de Andrew a la mujer y el guardia tenemos un ejemplo de violencia como **protección del ser querido** (Fotog. 106-107), el único que veremos en la película. Los golpes de Andrew y los que recibe por los guardias, son explícitos en pantalla.



Fotograma 106. *Andrew agrede al guardia*. Tomado de la película. Fotograma 107. *Agresión a Claude*. Tomado de la película Fotograma 108. *Asesinato de sublevados*. Tomado de la película Fotograma 109. *Asesinato de sublevados*. Tomado de la película.

El segundo momento de **abuso de poder** acontece durante el enfrentamiento con los enmascarados. Desde el punto de vista de las gafas de visión de nocturna de los enmascarados -entran en un oscuro túnel- los vemos arremeter violentamente contra los pasajeros de cola y a los sublevados atacarse entre ellos. Vemos explícitamente hachazos, golpes con martillos, hombres ensartados en lanzas... (Fotog. 108-109). En esta ocasión la violencia pierde fuerza al cambiar la gama cromática hacia un tono verde -propio de las gafas de visión nocturna-, pero las acciones y las muertes que vemos en pantalla impactan por su dureza. La duración del acto en pantalla se alarga -algo no visto en las películas de Bong hasta las escenas finales-. Se culmina la escena con un conjunto de P. planos a cámara lenta, en tonalidad normal, de cuerpos ensangrentados amontados en el suelo.



Fotograma 110. *Agresión contra guardias*. Tomado de la película. Fotograma 111. *Agresión contra guardias*. Tomado de la película. Fotograma 112. *Gray mata al guardia*. Tomado de la película.

El **abuso de poder** reaparece en esta película, tomando mucha fuerza al estar muy unido a la trama principal. Notamos un cambio de tendencia en Bong, al mostrar mayor violencia en las primeras partes de la película y disminuir su presencia hacia el final. Por otro lado, entendemos el intento de rebelión del vagón de cola, como la **lucha contra el poder establecido**. Reflejado en sus acciones violentas contra los ocupantes de los vagones delanteros al intentar avanzar al motor del tren o al defenderse de sus ataques. Destaca el momento en que se inicia el levantamiento donde los golpes son mostrados explícitos en pantalla (patadas, puñetazos, golpes con objetos, etc.), salvo unos pocos fuera de cuadro. Su duración es breve en pantalla, encadenando un plano de una agresión con otra (Fotog. 110-111). El conflicto se detiene y entra

en escena Gray, que se encarama al guardia con movimientos acrobáticos y le mata clavando un cuchillo en su pecho. La acción transcurre a cámara lenta y es la primera muerte que veremos en pantalla (explícita) (Fotog. 112).

Bong recurre a ambos temas para representar situaciones violentas en la película alternando el uso de planos breves y otros de mayor duración, con y sin el uso de recursos técnicos/artísticos (cámara lenta, movimientos de cámara, vista subjetiva y fuera de cuadro) y con planos de violencia física y otros de extrema violencia. No sorprende que esta temática aparezca repetidas veces en la película, pues está muy ligada al tema principal de la película (igual que en *Mother* con la **protección del ser querido**).

En *Okja*, encontramos también la temática del **abuso de poder** y la **lucha contra el poder establecido**. El primer caso de **abuso de poder** acontece cuando el Dr. Wilcox obliga a Okja a mantener relaciones con el super cerdo macho modificado genéticamente. Seguidamente, realiza a Okja la extracción de tejido (muestras de carne) para que sean captadas por un grupo de supuestos expertos (gente común). El **abuso de poder** en este caso se refleja mediante el maltrato al que es sometido Okja por parte de Wilcox.

Un ejemplo mucho más claro de **abuso de poder** ocurre cuando Nancy Mirando entra en acción y llama al grupo de mercenarios “tiza negra” para que disuelvan a los manifestantes del Frente de Liberación. Su actuación desmedida se presencia cuando el grupo trata de escapar con Okja. Agreden violentamente con patadas, empujones y porrazos a los manifestantes que se encuentra a su paso, y una vez, cogen a Jay, le propinan una fuerte paliza (explícito en pantalla). La escena va acompañada de la melodía de arpa ya comentada, y en cámara lenta (dilata el tiempo) durante toda su duración, incrementando el dramatismo (Fotog. 113-115).



Fotograma 113. Agresión contra Jay. Tomado de la película.

Fotograma 114. Agresión contra Jay. Tomado de la película.

Fotograma 115. Agresión contra Jay. Tomado de la película.

Así mismo, entendemos la acción de protesta del Frente de Liberación Animal en la presentación de Okja en New York y su intento de liberación en Seúl, como un acto de **lucha contra el poder establecido**. Sus acciones, en un principio se presentan como actos no violentos en ende de la protección de todos los seres vivos. De esta forma sus primeras acciones violentas transcurren mediante el uso de la **comedia negra** y el **slapstick**, para terminar, pasando a un nivel de violencia más directo y agresivo motivado por la **protección del ser querido** y la **lucha contra el poder** de una entidad empresarial sin escrúpulos.

El **abuso de poder/lucha contra el poder establecido** se convierte en un tema relevante en las películas donde hace su aparición. Convirtiendo la violencia mostrada, en muchas ocasiones, en una demostración de crueldad e indiferencia por parte de las entidades que las cometen. Estos actos son puestos en escena de manera clara, explícita y, en determinadas situaciones, acompañadas por elementos expresivos propios del cine posmoderno (cámara lenta, música de acompañamiento, movimientos de cámara, etc.). Bong recurre a algunas alegorías sobre el contexto histórico de la nación coreana como, por ejemplo: las manifestaciones estudiantiles reprimidas violentamente por los policías en *Memories* y la indiferencia del agente americano mientras graba lo ocurrido en *The Host* cuando liberan el agente amarillo. Por otro lado, la **lucha contra el poder establecido** se ve encarnada en las revueltas estudiantiles, en la negativa a la ocupación militar estadounidense en Corea y la lucha

contra el poder dictatorial que vemos en *Snowpiercer*. Estos dos elementos, dejan patente como la violencia cometida por personas con una posición social alta sigue siendo un hecho en el cine coreano, pero aparece esta vez, una fuerza reivindicadora que la combate, no siempre al mismo nivel, pero que lucha contra estas fuerzas de poder establecido.

ANÁLISIS COMPARATIVO

En este punto, vamos a tratar una vez más dos películas de directores contemporáneos, en este caso, *The Chaser* (2008) y *Encontré al Diablo* (2010).

En *The Chaser* la violencia cobra fuerza desde el inicio de la historia mostrándola sin tapujos ante la cámara, difiriendo con el estilo de Bong. Se asemeja, no obstante, en el uso de ciertas temáticas que justifican los actos violentos. Encontramos **comedia negra** en situaciones de violencia como, por ejemplo: cuando arrojan heces a la cara del alcalde de Seúl, cuando los agentes se pelean entre ellos por la detención de Young-min en comisaría, y cuando Joong-ho es detenido por agredir a Young-min (el asesino) en comisaría. Al igual, que nos topamos con el tema que se repite reiteradamente entre los directores de la Nueva Ola Coreana, la **venganza** y/o **rabia**, la cual una vez más, es el tema central sobre el que gira la historia. En este caso, vemos como la **venganza**, la **rabia** y el **dolor** cambian la personalidad del protagonista, Joong-ho, a un ser más empático y emocional.

Presenciamos el cambio de personalidad de Joong-ho, de un proxeneta egoísta e interesado solo en el dinero a un hombre trastocado por el **dolor** al saber que una mujer, y madre de una niña, puede haber muerto por su culpa. Por otro lado, encontramos similitudes como el uso de la lluvia, las melodías de acompañamiento, movimientos de cámara, etc. en momentos dramáticos y de tensión, al igual que hace Bong. Los mismo ocurre en *Encontré al Diablo* donde los recursos expresivos también aparecen junto a la representación de la violencia.

En *Encontré al Diablo*, también encontramos ejemplos de temáticas propias de Bong para mostrar la violencia. De nuevo son pocas, pero destacan por su gran importancia dentro de la trama. La **comedia negra** aparece contadas veces en la película, y se utiliza para relajar la tensión tras determinados actos de violencia, mientras que el tema de la **venganza** y/o **rabia** se convierte en el tema sobre el que gira la trama del film. Una vez más, se torna en el elemento principal que desencadena la mayoría de los actos violentos de la película, con consecuencias nefastas para ambos protagonistas. El **dolor** juega un papel complementario, justificando algunos de los actos cometidos por Soo-hyeon (protagonista), actos tan violentos que terminan por transformarle en un ser despiadado, igual que el asesino. Difiere en cuanto a Bong, el uso del tema del **cuerpo femenino como objeto de deseo** en el abuso cometido por Kyung-chul (asesino) contra sus víctimas, aunque interrumpido en las dos ocasiones, podemos ver su forma de avasallar a las mujeres y el desprecio que siente por ellas.

En ambas películas podemos ver similitudes con el cine de Bong, pero también encontramos una diferencia destacable, la violencia aparece explícita desde el inicio de la historia. Especialmente, en *Encontré al Diablo*, podemos ver violencia cruda y explícita desde el arranque del film, con cuerpos desmembrados, decapitaciones, mutilaciones, etc. La mayor parte de esta violencia, y la cometida en *The Chaser*, viene motivada por la **venganza** dándole, nuevamente, un lugar privilegiado dentro de la trama. Se recalca el valor de este tema en la representación de la violencia en el cine de la Nueva Ola Coreana. En ambos casos, la violencia encuentra dos justificaciones principales, la ya comentada (**venganza**) -en los enfrentamientos entre los protagonistas y los antagonistas- y la violencia motivada por la **psicopatía** de ambos asesinos. La violencia cómica en este caso juega un papel complementario -suavizar la tensión-

apareciendo escasamente. A pesar de las similitudes entre el cine de Bong y el de Na y Kim, en cuanto al uso de determinadas temáticas que caracterizan la representación de la violencia en su cine, podemos ver en estos dos directos, un uso de la violencia de manera más cruda y realista, llegando a representar situaciones que hacen apartar la mirada (laceración del talón de Aquiles a Kyung-chul por parte de Soo-hyeon).

6.5. Dolor (emocional y/o psicológico)

Al avanzar en nuestro análisis, descubrimos otro tema que se reitera en la filmografía de Bong a la hora de mostrar la violencia, **el dolor** -emocional y/o psicológico-. En *Barking Dogs* el primer ejemplo de violencia cometida por **dolor** lo hallamos al inicio de la película. Yun-ju encuentra en mitad del pasillo del edificio a un perro, lo coge y lo lleva a la azotea con intención de arrojarlo al creer que es el perro que le molesta -y recuerda su inutilidad- con sus ladridos. Aparece una anciana -la dueña del caniche- deja unos rábanos en el suelo para que se sequen al sol, lo que detiene a Yun-ju. Entonces se dirige al sótano, donde pasa la correa del perro por un tubo del techo y estira con intención de ahorcarle. Yun-ju al ver su reflejo en el espejo del armario abandonado, se detiene, encierra al perro en el armario y se marcha.

Se nos presenta la acción acompañada de una melodía de piano en los tres momentos claves de la escena. Primero mediante un P. general donde vemos a Yun-ju estirar de la correa hasta quedarse en cunclillas, la melodía aumenta el ritmo pasando de agudos a graves y sube el volumen. Con un zoom in -hasta P. medio corto- se deja fuera de campo la mayor parte del ahorcamiento del perro (Fotog. 116). El segundo, al observar su reflejo (mostrado con un desenfoque del primer plano en P. plano) regresan los agudos y el volumen disminuye levemente, añadiendo percusión suave (Fotog. 117). Finalmente, en P. general, se incrementa el volumen y el ritmo de los agudos y la percusión, acentuando su arrepentimiento (Fotog. 118).



Fotograma 116. Yun-ju ahorca al perro y se arrepiente. Tomado de la película. Fotograma 117. Yun-ju ahorca al perro y se arrepiente. Tomado de la película. Fotograma 118. Yun-ju ahorca al perro y se arrepiente. Tomado de la película.

Este acto de violencia animal cometido por Yun-ju viene incitado por el **dolor** (psicológico) que le producen los ladridos, recuerdo de su fracaso al no encontrar empleo y pasar todo el día en casa. Al detenerse en su acto, entendemos que no ha alcanzado su punto límite, como ocurre más tarde, -arroja al caniche por la azotea-. Aun así, el abandono del perro en el armario demuestra que su frustración es tal que solo quiere deshacerse del problema.

El segundo de los actos violentos por **dolor** (ahora, emocional) acaece en la escena descrita anteriormente, en que Yun-ju es agredido por su mujer con el martillo. En esta escena su mujer dolida por el reciente comportamiento de su marido -desesperado, agobiado, enfadado y sin duda con la necesidad de una victoria en su vida- se suma la pérdida de su nueva mascota -culpa de él- y de su trabajo (como desvelara un poco más tarde, Fotog. 7-9).

En *Barking Dogs* vemos como la violencia se presenta de manera sutil y recatada. Durante la mayor parte de la película, la violencia se omite mediante elipsis, fueras de cuadro y/o se relaja mediante la comedia. En los momentos finales de la trama, podemos ver los golpes e impactos en pantalla de manera explícita, pero siempre cercanos al humor. Se puede decir que Bong va dosificando este recurso a lo largo de la historia, yendo de menos a más. También

encontramos recursos artísticos y técnicos del cine posmoderno (cámara lenta, música extradiegética y diegética, fuera de cuadro, etc.) en la representación de la violencia.

El tema del **dolor** (emocional y/o psicológico) en *Memories* reaparece en dos ocasiones, principalmente, hacia el final de la película. La primera, cuando Seo agrede a Park Hyeon-gyu en las vías del tren tras la muerte de la joven. El **dolor** de Seo está infundado por la pérdida de la menor -a la que conocía- justo la noche en que pierde de vista a Hyeon-gyu por quedarse dormido en el coche. Otro de los motivos, es el hecho de no poder detener al asesino y la frustración del negativo en la prueba de ADN. El **dolor** se suma a la **venganza** y la **rabia** contenida de Seo, la cual, acaba por transfigurar la personalidad del inspector volviéndose más agresivo - hasta llegar al punto de tratar matar a un sospechoso- (Fotog. 15-19).



Fotograma 119. Kwang-ho recuerda su trauma. Tomado de la



Fotograma 120. Kwang-ho huye al ver a su padre. Tomado de la



Fotograma 121. Kwang-ho atropellado por el tren. Tomado de la

El segundo ejemplo tomado, acontece cuando Park y Seo siguen a Kwang-ho tras la escena del bar (agresión a Cho) para preguntarle si vio al asesino. Kwang-ho responde que sí, y tras ver la foto de Park Hyeon-gyu que le enseña Seo, se queda en shock y repentinamente comienza a hablar sobre el fuego y el momento traumático en que su padre le arrojó contra un fogón siendo un niño (Fotog. 119). Seo le abofetea para que se centre, pero Kwang-ho huye despavorido al ver a su padre correr hacia ellos, pidiendo que no le hagan daño (Fotog. 120). Junto a él van dos de los jóvenes del bar, cada uno se lanza a por uno de los inspectores. Park se deshace de su agresor y sigue a Kwang-ho, que está en medio de las vías, Park intenta que se aparte, pero este no le escucha y muere atropellado por el tren (Fotog. 121).

La reacción de Kwang-ho al ver la foto de Hyeon-gyu, le remite a un momento de **dolor** en su vida -no lo vemos, pero podemos imaginarlo-. El **dolor** de este recuerdo, y el ver a su padre, le hace huir despavorido y quedarse en mitad de las vías del tren. Su muerte se presenta explícitamente en pantalla, siendo la consecuencia del **dolor** provocado por un acto violento del pasado, que en el presente tiene su efecto. La violencia, además, en este caso reside en el atropello de Kwang-ho, algo que resulta doloroso y violento, para Park y los espectadores.

De nuevo el dolor, reaparece junto a la representación de la violencia, en momentos de gran peso en la trama, en los momentos finales de la historia. Acompañado de actos o escenas violentas explícitas de gran dureza, a diferencia que en *Barking Dogs*. Bong una vez más, recurre al conjunto de temas comentados para representar la violencia en sus películas. Se vale, también de recursos técnicos del cine posmoderno para mostrar la violencia en pantalla, en este caso principalmente, mediante el montaje (acortando o dilatando el tiempo), música diegética y extradiegética, el uso de movimientos de cámara y la cámara lenta.

En *The Host*, encontramos dos buenos ejemplos de violencia motivada por el **dolor** (emocional), en dos escenas ya comentadas. La primera tiene lugar, cuando Nam-il golpea a su hermano en el funeral improvisado para todas las víctimas. Nam-il no puede contener su **dolor** y rabia por la pérdida de su sobrina, y lo paga atacando a su hermano, a quien culpa de perderla. En este caso, se une a la violencia **slapstick**, de los golpes y la **comedia negra** de la situación en el funeral, rebajando la dureza de la violencia, una vez más, en las escenas iniciales (Fotog. 71-

72). El segundo de los casos acontece cuando los tres miembros restantes de la familia se cobra venganza contra el monstruo, debido al **dolor** por la muerte -y fallido intento de rescate- de Hyeon-seo. **El dolor** lo vemos reflejado (Fotog. 122) cuando los tres lloran la muerte de Hyeon-seo con su cuerpo entre sus brazos, para a continuación, iniciar el ataque contra el monstruo.



Fotograma 122. La familia llora la muerte de Hyeon-seo. Tomado de la

En *The Host* hemos podido corroborar, una vez más, las cinco temáticas que acompañan la violencia visual en las películas de Bong Joon-ho. Reservando las imágenes de violencia más explícita para los momentos finales de la trama. Con un arranque muy cercano al género de la comedia negra, que se va diluyendo para dejar paso a la violencia cruda y real, sin tapujos. Reflejo de situaciones donde la violencia termina por llegar a, o emanar de, personas normales y corrientes. Bong, sigue recurriendo a recursos técnicos muy propios del cine posmoderno (la cámara lenta, movimientos de cámara, montaje artístico y técnico, empleo de la lluvia en diversas situaciones de violencia, música extradiegética y diegética que intensifica o disminuye el dramatismo y la tensión, etc.) en la representación de la violencia fílmica.

En *Mother*, también podemos ver ejemplos de violencia cometida por **dolor** (emocional y/o psicológico). Como hemos mencionado antes, durante el momento en que asesina al chatarrero movida por el **dolor** (emocional y psicológico) que le provoca descubrir la verdad sobre su hijo. Pero son otros dos ejemplos los que nos interesan en este caso. El primero, acaece en el funeral de Moon, la madre se presenta en el lugar para proclamar, delante de los familiares y conocidos de la joven, la inocencia de su hijo. Dos de las mujeres, se encaran con la madre, sacándola del cuello al exterior del recinto, momento en que otra de las mujeres de la familia, propina una fuerte bofetada a la madre, que cae de rodillas al suelo.

Durante la escena, el conflicto se nos presenta mediante un travelling en P.P. plano de como las mujeres arrastran e insultan a la madre, incluyendo el momento en que la tercera mujer la abofetea (Fotog. 123-124) Tras el bofetón el travelling continúa siguiendo a la abuela unos segundos. El motivo de la agresión está motivado por el **dolor** (emocional) ante la pérdida de un ser querido, la afrenta de la madre y su falta de respeto durante el funeral.

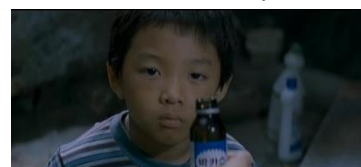


Fotograma 123. La madre es expulsada del funeral. Tomado de la



Fotograma 124. La madre es abofeteada por un familiar de Moon. Tomado de la película.

El segundo caso, no ocurre en pantalla, pero tiene efectos directos sobre la relación entre Do-joon y su madre. En la cárcel, tras ser increpado por otro recluso, Do-joon recibe una paliza -se omite mediante la elipsis-. Al día siguiente, su madre lo visita y Do-joon le comenta que tras la agresión ha recordado cuando trato de envenenarlo siendo un niño. El **dolor** físico y emocional de la paliza, le hace revivir una situación dolorosa de su pasado. Para entender este recuerdo, Bong utiliza un plano inserto (Min. 1:00:48), donde vemos a Do-joon de niño recibir un “frasco de medicina” (Fotog. 125). Do-joon recordará más adelante este suceso, pero se nos muestra primero para que más tarde entendamos su significado.



Fotograma 125. Do-joon de niño, recibe el pesticida. Tomado de la

El **dolor** reaparece como justificación de la violencia en *Mother*, pero de manera recatada y suavizada durante la mayor parte del film. En uno de los casos se recurre a la elipsis cinematográfica para resumir un acto violento y sus consecuencias -el recuerdo de niño de Do-

joon-. En *Mother*, la violencia se muestra de manera explícita a medida que nos acercamos al final de la trama, aunque sigue recurriendo a dejar fuera de cuadro situaciones de extrema dureza. En la filmografía de Bong, la violencia se presenta de manera recatada, suavizando con elipsis o recursos expresivos (música extradiegética, movimiento de cámara, fuera de cuadro, etc.) situaciones de violencia extrema que pueden herir la sensibilidad de los espectadores.

Finalmente, el tema del **dolor** lo encontramos en *The Snowpiercer* en dos situaciones ya comentadas. La primera se trata del acto vengativo de Franco, motivado por la **rabia** y el **dolor** por la pérdida de su amante. El **dolor** emocional de perder a su ser querido, le lleva a acometer contra el grupo de sublevados de manera intensa, hasta el momento de su muerte. El segundo acontecimiento de violencia por **dolor** acaece en la ejecución de Mason por parte de Curtis, tras la muerte de Gilliam a manos de Franco. La muerte de su mentor trastoca a Curtis (lo notamos en su estado de shock y el zumbido agudo de la escena nos remite a esa idea) tomando la decisión de ojo por ojo (Fotog. 34-36). También destaca otro momento, al clímax de la trama tras descubrir para que usa Wilford a los niños del vagón de cola, Curtis le golpea en el rostro y le deja inconsciente (explícito solo el primer golpe, los otros dos ocurren fuera de cuadro, Fotog. 126-127). La agresión de Curtis a Wilford está motivada por el **dolor** que le causa su descubrimiento, y las palabras de Wilford: “esas piezas del equipo se agotaron no hace mucho, por suerte la sección de cola produce un suministro constante de niños”.



Fotograma 126. Curtis agradece a Wilford. Tomado de la película.



Fotograma 127. Curtis agradece a Wilford. Tomado de la película.

El **dolor** (emocional y/o psicológico) de nuevo tiene un lugar importante dentro de las situaciones violentas de la película. En este caso, el tema del **dolor** se une a la **venganza** y la **rabia** para justificar la violencia representada. En la película, Bong, realiza un cambio en el orden de presentación de la violencia, de más a menos en este caso. Con situaciones duras mostradas explícitamente (asesinatos, muertes y ejecuciones) al inicio y mitad del film. En esta ocasión, el director sigue recurriendo a las cinco temáticas que caracterizan la representación de la violencia en sus obras, pero aquí, notamos como el género y la trama, exigían actos violentos con justificaciones diferentes a las usadas hasta ahora (violencia en defensa propia, violencia para infundir miedo o violencia como parte del equilibrio en un ecosistema) y actos sin justificación alguna. Los recursos expresivos reaparecen (fuera de cuadro, cámara lenta, música extradiegética, etc.), especialmente durante los momentos de batalla multitudinaria y durante algunos asesinatos (inicio de la rebelión, emboscada de los enmascarados, asesinato del guardia del vagón de prisión...).

Para terminar, en *Okja* podemos ver un ejemplo de violencia cometido por **dolor** emocional, que tiene lugar, en el momento en K confiesa al grupo que tradujo mal a Mija a propósito. Jay, dolido y furioso por su traición, golpea a K contra la mesa y, posteriormente, le da tres patadas y dos puñetazos fuera de cuadro. Aunque no vemos la mayor parte de la acción violenta, podemos entender por las palabras de Jay y la dureza de los gestos de sus golpes, que siente **dolor** por la traición de su amigo K (Fotog. 45-46).

En *Okja*, no encontramos una gran variedad de actos violentos (debido al género y la producción de la película, Netflix) pero, aun así, Bong, logra introducir momentos clave en donde

podemos apreciar el reiterado uso del conjunto de temáticas que acompañan o justifican la violencia mostrada en pantalla. Además, destaca su tendencia a dosificar la violencia, de menos a más -valiéndose del humor para relajar el nivel de dureza- y pasar a una representación más realista de la violencia. Bong, mantiene el gusto por los recursos expresivos (cámara lenta, música extradiegética, movimientos de cámara, uso del montaje, etc.) como instrumentos que incrementan o diluyen la fuerza del dramatismo y la dureza de la violencia escenificada.

ANÁLISIS COMPARATIVO

Para concluir, vamos a centrar nuestra atención en las dos últimas películas de directores contemporáneos a Bong, en este caso, las películas son: *Moebius* (2012) y *El extraño* (2016).

En *Moebius*, nos encontramos con una historia sin diálogos, donde la violencia nos sorprende de manera dura a los pocos minutos del inicio con la castración de una madre a su hijo. Manteniendo un nivel continuado de violencia en diferentes grados de explicitud y crudeza, en la película encontramos el tema de la **venganza** y/o **rabia** como un punto destacable que origina diversas situaciones de gran violencia, entre los miembros de la familia y terceros. La **protección del ser querido** aparece en una ocasión, en el intento de proteger al hijo por parte del padre en una agresión física, así como, la **comedia negra** que aparece en una escena llamativa, donde el hijo trata de hacerse con el pene amputado de otro hombre, pero es finalmente chafado por un camión. El **dolor** se convierte en un recurso indispensable para la representación de violencia, siendo la justificación de diversos actos (**dolor** por la traición del marido; **dolor** emocional tras el incesto entre madre e hijo; **dolor** en el asesinato de la madre y suicidio del padre, que provoca la segunda castración del hijo, etc.).

Por otro lado, la película difiere del estilo de Bong para mostrar violencia en pantalla, utilizando la temática del **cuerpo femenino como objeto de deseo** (muy propio de Kim Ki-duk), el **miedo** al rechazo y el **dolor** físico como fuente de placer sexual. También vemos como la violencia se presenta desde el comienzo, manteniendo un nivel estable, para de nuevo aumentar su presencia hacia el final de la historia. El abuso sexual, aparece explícito en pantalla, así como, sus consecuencias (el **dolor** que provoca en la víctima y su **venganza**). Los únicos ruidos que escuchamos en toda la película son las melodías que acompañan al film y onomatopeyas por parte de los personajes, sin diálogo alguno.

En cuanto a *El extraño*, nos topamos con una película que le da un giro a la manera de utilizar la violencia en pantalla. En este caso, Na, utiliza dos temas habituales entre los directores de la Nueva Ola para justificar la violencia mostrada, y añade, características propias del movimiento *minjung*. En *El extraño* las creencias tradicionales cobran mucha relevancia, tanto que el tema central de la historia gira en torno a la maldición sufrida por una niña en un pequeño pueblo. La violencia aparece pocas veces en la trama, pero podemos ver violencia justificada por **venganza** y/o **rabia** en los ataques de Jong-goo contra el japonés (el demonio que maldice al pueblo) matando a su perro y, más tarde, atropellando al hombre y dándole por muerto, por maldecir a su hija. La **comedia negra** también aparece en pocas ocasiones, y solo al principio de la película, destacando el ataque de la pareja maldecida contra Jong-goo (que es policía) cuando van a ayudarles en su casa. Destaca también el uso de la lluvia como recurso dramático en algunas escenas, igual que hace Bong, Jee-woon, Kim y Park en sus películas.

El extraño difiere de las películas de Bong y de sus contemporáneos analizados, al reforzar la trama de la película con recursos propios del movimiento *minjung*. La música tradicional aparece durante toda la película como única banda sonora -percusión e instrumentos folclóricos coreanos-, danzas, cantos y rituales tradicionales, muy relacionados con el chamanismo de tradición coreana. Aparece el **miedo** como justificación de ataques de gran violencia mostrados

en pantalla (contra el hombre muerto que ataca al grupo de hombres en la montaña). Por otro lado, actos violentos de gran dureza (asesinatos, suicidios y algunas agresiones violentas) se justifican mediante lo maldito, el oscurantismo y la posesión, unificando violencia propia del género de terror con violencia realista.

En ambas películas, podemos ver como la representación de la violencia sigue una línea muy similar a la hora de ser mostrada por los diferentes directores de la Nueva Ola Coreana. Pero también es verdad, que poco a poco ha ido transfigurándose y distinguiéndose el estilo de cada director a la hora de representarla en pantalla. En *Moebius*, destaca la falta de diálogos y la dureza de sus imágenes, no solo por la violencia sino también por el contexto de la trama (castración e incesto). La violencia aparece de manera constante, en diferentes situaciones y con niveles variables de intensidad de la violencia representada, demostrando el gusto por un cine más ilustrativo de la violencia en directores contemporáneos a Bong. En cuanto a *El extraño*, encontramos pocos actos violentos en su historia, pero los mostrados destacan por su estética pulida, la dureza de lo mostrado y la mezcla de justificación entre lo paranormal y lo real. Así como, su particular retorno hacia tradiciones del pasado de la nación (y el cine) coreano, representados a través del chamanismo, las danzas, músicas, rituales, etc.

5. Conclusiones

Tras el análisis sobre la representación de la violencia del cine de Bong, y la comparativa con directores y películas contemporáneas, hemos podido extraer las siguientes conclusiones:

Se confirma el uso de cinco temáticas que sirven a Bong Joon-ho para justificar la representación de la violencia en sus películas. Puede anotarse también la recurrente tendencia de ir de menos a más explicitud de la violencia en pantalla, así como la particularidad de dejar para el final los actos más violentos (no siempre mostrados en su totalidad).

Asimismo, la comedia se convierte en un elemento indispensable en sus obras, en mayor o menor cantidad. Y al contrario que la violencia, la comedia se muestra de más a menos, desapareciendo hacia el final de las películas (salvo en *Barking Dogs* donde está presente de inicio a fin) dando paso a una representación de la violencia más realista y dolorosa. El **slapstick**, se torna en un elemento característico de Bong para mostrar violencia cómica en pantalla, sin repercusiones ni daños.

Bong recurre en diversas ocasiones a un conjunto de recursos expresivos muy propios de la representación de la violencia del cine posmoderno (cámara lenta, música de acompañamiento, movimientos de cámara, etc.) recalcando el gusto hacia la **Hiperviolencia como recurso artístico** y como **provocación** en determinados casos (propuesto por Lauro Zavala, 2012: 6-11). Bien es cierto, que este gusto por la mezcla de diferentes fuentes le viene marcada por las películas Hollywoodienses que le influyeron en su niñez y las películas asiáticas que le marcaron en su juventud. Destacan particularmente las alegorías usadas por Bong en sus obras para referirse al daño causado por la ocupación de EE.UU. en Corea, por la falta de entidades competentes en los organismos de poder y protección del Estado, las diferencias sociales, etc. en estrecha relación con situaciones violentas.

Las cinco líneas temáticas que caracterizan la representación de la violencia de Bong se ponen a su servicio de manera alterna en sus obras: aparecen siempre como elementos que justifican los actos violentos y que acarrear consecuencias directas o indirectas hacia los ejecutores y quienes la reciben. Destaca en Bong, la predilección por no mostrar una violencia extrema en sus películas, difiriendo con otros directores contemporáneos que optan en muchos casos por mostrar la violencia sin tapujos ante la cámara (Kim Jee-woon, Park Chan-wook, Na

Hong-jin y Kim Ki-duk). Bong, para estas situaciones se vale generalmente del fuera de cuadro o de la elipsis temporal y/o espacial mitigando la dureza de las imágenes (como, por ejemplo, el impacto del caniche contra el suelo en *Barking Dogs*, los asesinatos del asesino en *Memories*, muerte de Hie-bong en *The Host*, asesinato del chatarrero en *Mother*, asesinato de Mason en *The snowpiercer*, etc.).

Volviendo a las líneas temáticas de Bong, se demuestra que algunas de ellas destacan entre los directores de la Nueva Ola Coreana. La **venganza y/o rabia**, es uno de los temas predilectos por los directores coreanos a la hora de representar actos de violencia, convirtiéndose en el tema central de muchas obras (*Oldboy*, *Encontré al Diablo*, *The Chaser*) o en un elemento indispensable para reflejar la condición humana (*La isla*, *Moebius*, *El extraño*). La **comedia negra** aparece también en las obras de directores contemporáneos, como elemento idóneo que rompe la tensión de momentos de gran dureza o mitiga la violencia representada con el humor. Muchas de estas situaciones de **comedia negra** son escenificadas por los cuerpos de la ley -tanto en las películas de Bong como de otros directores- destacando el gusto del cine de la Nueva Ola Coreana por representar a la policía como incompetentes (reflejo de la sociedad y la cultura coreana). Finalmente, el tema del **dolor** reaparece como elemento desencadenante de violencia, en diferentes grados de explicitud.

Por tanto, concluimos que: en el cine de Bong, nos topamos con una variedad de actos violentos justificados bajo un conjunto de temáticas determinadas, comunes a otros directores coetáneos, pero que están pasadas por el tamiz de una específica voluntad estética que lo distingue con nitidez. Bong, se decanta por el uso de la violencia como **provocación y recurso artístico** en todas sus películas, dejando fuera de pantalla situaciones impactantes o dolorosas para el espectador, dosificando la violencia de menos a más y con violencia en sus alegorías sobre el pueblo coreano. Con esta actitud, Bong no sigue la línea marcada por la evolución en la representación de violencia durante la Nueva Ola Coreana que tuvo unos inicios más cercanos al uso de la violencia como **recurso artístico** (la trilogía de la venganza de Park), y dio paso (2008-2014 aprox.) a una violencia como **explotación** (*Encontré al Diablo* y *Moebius*), con películas más explícitas de principio a fin en la muestra de actos de violencia extrema para llegar a la representación de violencia como **provocación** (*El extraño*) y el retorno a la violencia como **recurso artístico** (Zavala, 2012: 6-11). Destaca la coincidencia en el uso de determinados temas para la escenificación de violencia durante esta etapa entre algunos directores, demostrando que, a pesar de las diferencias de estilo, la violencia en el cine de la Nueva Ola Coreana se nutre de unas mismas bases, las cuales se han ido forjando a través de los sucesos que han configurado la historia de la nación coreana (dictadura militar, ocupación de EE.UU., apertura democrática...). Especialmente destacable resulta la figura de Bong Joon-ho, que como hemos podido comprobar ha sabido crear un estilo único y reconocido gracias al uso de diferentes géneros que rompen con lo establecido en una misma película, un conjunto de recursos expresivos que generan emociones y sensaciones diversas y la representación de una violencia a diferentes niveles de intensidad bajo un conjunto específico de líneas temáticas que son usadas según la trama y/o la intención del director lo requiera.

6. BIBLIOGRAFÍA

AN, J. (2018) *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*. Oakland: California University Press.

AUMONT, J. Y MARIE, M. (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

- CAGIGA, N. (2015) *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): entre lo excesivo y lo sublime*. 1ª Edición. Madrid: Líneas Paralelas.
- CASSETTI, F. Y DI CHIO, F. (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHOI, J. (2010) *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- CHOI, J. Y WADA-MARCIANO, M. (2009) *Horror to the Extreme Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- CARMONA, R. (2005) *Cómo se comenta un texto filmico*. 6ª Edición. Madrid: Cátedra.
- CJ.net. "Acerca de CJ – Historia" <http://english.cj.net/cj_introduction/origin/origin.asp> [Consulta: 3 de julio de 2019]
- CONDE RIQUELME, M. (2017) *Nuevo cine coreano: aproximación a una industria en transformación*. Trabajo final de Grado. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- COREA DEL SUR. *Historia de Corea del Sur*. <<http://www.ikuska.com/asia/datos/historia/coreas.htm>> [Consulta: 27 de junio de 2019]
- CUETO, R. (2006). La re-espectacularización de la violencia. De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad. *Nosferatu. Revista de cine*. Nº 53. P. 129-136.
- DARGHIS, M. (2005) "Unprepared and Ill-Equipped for a Serial Killer at Large" en *The New York Times*. Movie Review, "Memories of Murder". [Consulta: 6 de junio de 2019]
- DARGHIS, M. (2007) "It Came From the River, Hungry for Humans (Burp)" en *The New York Times*. Movies-Movie Review. <<https://www.nytimes.com/2007/03/09/movies/09host.html?searchResultPosition=17>> [Consulta: 9 de junio de 2019]
- HALE, M. (2010) "Where Wit and Genre Filmmaking Collide" en *The New York Times*. Movies-Film. <<https://www.nytimes.com/2010/02/25/movies/25bong.html?searchResultPosition=18>> [Consulta: 8 de junio de 2019]
- JONGHYUN JEON, J. (2011) "Memories of Memories: Historicity, Nostalgia, and Archive in Bong Joon-ho's *Memories of Murder*". En *Cine Journal* 51. Nº 1. P. 75-95. Austin Texas: University of Texas Press.
- JUNG, J. (2008) *Bong Joon-ho*. Seúl: Korean Film Council.
- KERCHER, D. (2017) "Los espacios fangosos del cine negro globalizado: desde Hitchcock y Bong Joon-ho a La Isla Mínima (2014) de Alberto Rodríguez". En *La globalización del crimen: literatura cine y nuevos medios*. Santiago de Compostela: Andavira.
- KRACAUER, S. (2002) *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- LEE, F. & MANICASTRI, S. (2018) *Not All are Aboard: Decolonizing Exodus in Joon-ho Bong's Snowpiercer*. *New Political Science*. 40:2, 211-226. <<https://doi.org/10.1080/07393148.2018.1449405>> [Consulta: 19 de junio de 2019]
- LEE, M. (2018) *Monstrosity and Humanity in Bong Joon-ho's The Host*. Duke University Press. <<https://read.dukeupress.edu/positions/article-pdf/26/4/719/553198/0260719.pdf>> [Consulta: 17 de junio de 2019]
- LEVÄ, I. (2013) *Encountering Korean Cinema: Imaging through Cinematic Violence*. Universidad de Helsinki, Finlandia.
- LIM, H. (2005) *Bong Joon-ho: Mapping Reality within the Maze of Genre*. Seúl, Corea: Korean Film Council y Cinema 21.
- MARTÍNEZ, B. (2007). Locura, terror y muerte: El cine de Kim Jee-woon. *Nosferatu. Revista de cine*. Nº 55. P. 186-191.

- NIKKI, J. Y LEE, Y. (2011) "Localized Globalization and a Monster National: *The Host* and the South Korean Film Industry" en *Cinema Journal* 50. Nº 3. P. 45-61. Austin Texas: University of Texas Press.
- NobelPrize.org. "Biographical". Nobel Media AB 2019.
<https://www.nobelprize.org/prizes/peaces/2000/dae-jung/biographical/> [Consulta: 8 de julio de 2019]
- PAQUET, D. (2009) *The New Korean Cinema, Breaking the Waves*. London y New York: Columbia University Press.
- PAQUET, D. (2008) "The Bong Joon-ho Page" en *KoreanFilm.org*. <<https://www.koreanfilm.org/>> [Consulta: 21 de junio de 2019]
- PARK, J. (2011) *The Conservatization of the 386 Generation: Cohort Effects in Voting Behavior of a Political Generation in South Korea*. Trabajo de Máster. Sanford School of Public Policy, Duke University.
- RUSSELL, M. (2006) "Unlike His Peers, the Director Bong Joon-Ho Likes Ideas and Metaphors" en *The New York Times*. Movies. <<https://www.nytimes.com/2006/05/28/movies/28russ.html?searchResultPosition=7>> [Consulta: 9 de junio de 2019]
- SALVADOR LALLANA, J. (2016) *La representación de la violencia en el cine contemporáneo: El caso de Quentin Tarantino*. Tesis. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SANDONÍS, A. (2012) "La venganza en el cine coreano se cocina en el infierno" en *El espectador imaginario*. Nº 35. <<http://www.elespectadorimaginario.com/series/septiembre-2012/>> [Consulta: 23 de junio de 2019]
- SCOTT, A.O. (2014) "Stuck in Steerage for the Postapocalypse" en *The New York Times*. Movies-Movie Review. <<https://www.nytimes.com/2014/06/27/movies/in-snowpiercer-the-train-trip-to-end-all-traintrips.html?searchResultPosition=30>> [Consulta: 18 de junio de 2019]
- SHIN, S. (2014) *New Korean Cinema: Mourning to Regeneration*. Disertación. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- SIMÓN EIRAS, R. (2015) *Repercusiones sociales de género de la Ola Coreana (Hallyu)*. Trabajo final de grado. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- TAYLOR, B. (2016) "The Ideological Train to Globalization: Bong Joon-ho's *The Host* and *Snowpiercer*". *Cineaction* Nº 98. P. 44-49.
- VILAGELIU J. M. (2004) "Hacia la normalización del "otro" cine" en *Cuentos del Ateneo*. Revista de cine. P. 41-50.
- ZAVALA, L. (2012) "La representación de la violencia en el cine de ficción" en *Fundido encadenado: reflexiones, ficciones, documental y bandas sonoras*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996) *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*. 1ª Edición. Barcelona: Paidós.