

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

¿Dónde está papá?: La memoria de la dictadura en el Nuevo Cine Coreano

Autor/es:

Lee, Hyangjin

Citar como:

Lee, H. (2007). ¿Dónde está papá?: La memoria de la dictadura en el Nuevo Cine Coreano. Nosferatu. Revista de cine. (55):37-48.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41511>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

¿Dónde está papá?

La memoria de la dictadura en el nuevo cine coreano

Hyangjin Lee

*Koreako gizartean, politikan, kulturean eta zinemagintzan “386 belaunaldia” dago buruan, hau da, 60ko urteetan jaiotakoak, ikasle izan zirenak eta, beraz, 80ko hamarkadan demokraziaren aldeko borroka bizi izan zutenak. Izan ere, hogeita hamar urte inguru zituztenean, 90eko urteetan Koreak lortutako demokraziaren irudi nagusi bihurtu ziren. Hainbat errealizadorek, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Park Chan-wook edo Bong Joon-hok besteak beste, herrialde txiki batean egiten den zinea mundu osoan merkaturatu daitekeela erakutsi digute. Bitartean, Lim Chan-sang-en *The President’s Barber* (2004) edo Bong Joon-horen *The Host* (2006) pelikulek, bakoitzak bere erara, azkeneko hamarkadetako Koreako politikaren alderdi batzuk aditzera ematen dizkigute.*



The Host

Las series dramáticas *hanryu* (*Hanryu* puede definirse como la difusión de la cultura popular coreana en otras zonas de Asia) y el nuevo cine coreano ascienden como una nueva fuerza que apunta a Europa. En diversos aspectos, tienden a escaparse hacia dos polos: a la luz de la visión de los órdenes sociales existentes, estos dramas *hanryu* y el nuevo cine coreano adop-

tan una postura o conservadora o radical; en las formas de expresión apuntan hacia lo popular o hacia lo experimental. Sin embargo, el tema común que tratan en particular las obras de estos dos extremos es la ausencia del padre. La ausencia del padre es la causa fundamental de los conflictos en el desarrollo narrativo. En el proceso, el sentimiento coreano que debe, inevitablemente, perdonar al padre que abando-

nó a su familia es el motivo para dar un giro dramático. De este modo, “la familia” en los dramas y el cine coreano es el inevitable tema que trasciende a géneros y zonas. Ya que los guionistas contemporáneos aceptan el desafío de esforzarse en resistir la tradición melodramática del “tema familiar”, los dramas *hamryu* y el nuevo cine coreano pueden pasar a llamarse “coreanos”.

Desde el punto de vista temático, “el padre” es un chivo expiatorio puesto por los coreanos contemporáneos para superar la ruptura psicológica con la antigua generación –los miembros de la antigua generación creen que son las víctimas directas de la Guerra y del Gobierno militar– y para proteger la norma comunal llamada “familia”. El padre es el autorretrato de los coreanos que vivieron durante el régimen militar del presidente Park Chung-hee entre 1961 y 1979; también constituye una figura en la que se proyectan y reflejan los autores. Habiendo aprehendido tanto la violencia como el servilismo como forma de vida, “el padre” reconstruye la doble imagen de un dictador. Dicho de otro modo, “el padre” en el ámbito privado es el represor cabeza de familia; es un marido infiel a la madre y una incómoda presencia para sus hijos. Por otra parte, su imagen pública es claramente humilde; se sometía a la autoridad militar del Estado y se mostraba lastimoso ante el poder democrático. Su malevolencia es la propia representación de la sociedad coreana durante el régimen militar. También es una representación de los detentadores del poder que, en virtud de órdenes internacionales basadas en el poder y la lógica, eran serviles a los poderes mundiales.

Winter Sonata (*Gyeoul yonga*, 2002), producida por Yun Seok-ho, fue una obra central para el “síndrome del drama *hamryu*”: **Autumn Fairy Tale** (*Gaeul donghwa*; Yun Seok-ho, 2000), **Summer Scent** (*Yeoleum hyangki*; Yun Seok-ho, 2003), **All In** (2003), **Stairways to Heaven** (*Cheongugenei gye-dan*; Bae Chang-ho, 1992) y **Hotelier** (Chung Yong-woo, 2002) presentan temas como la madre viuda, el hijo ilegítimo, la condición de huérfano y la amnesia causada por un accidente de tráfico. Estos temas son parte de un entorno común sobre la familia que viven la mayoría de los héroes en los dramas y el cine coreanos. El ambiente infeliz en la familia del héroe se convierte en instrumento para la comprensión de su odio hacia el padre y su terca actitud. Se usa como una limitación física que ocasiona el instinto protector. Ahora el padre irresponsable vuelve en silencio. Con el transcurso de los episodios, el secreto de nacimiento que ha estado amenazando la felicidad del héroe se va revelando. Se descubre que el temido “incesto” no ocurrió. El héroe recupera su memoria en otro accidente de tráfico. Estos montajes dramáticos son parodias políticas que presentan

los dramas sobre el choque generacional y el servilismo. A través de estos mecanismos, la nueva generación realiza un gesto reconciliatorio hacia la generación paterna.

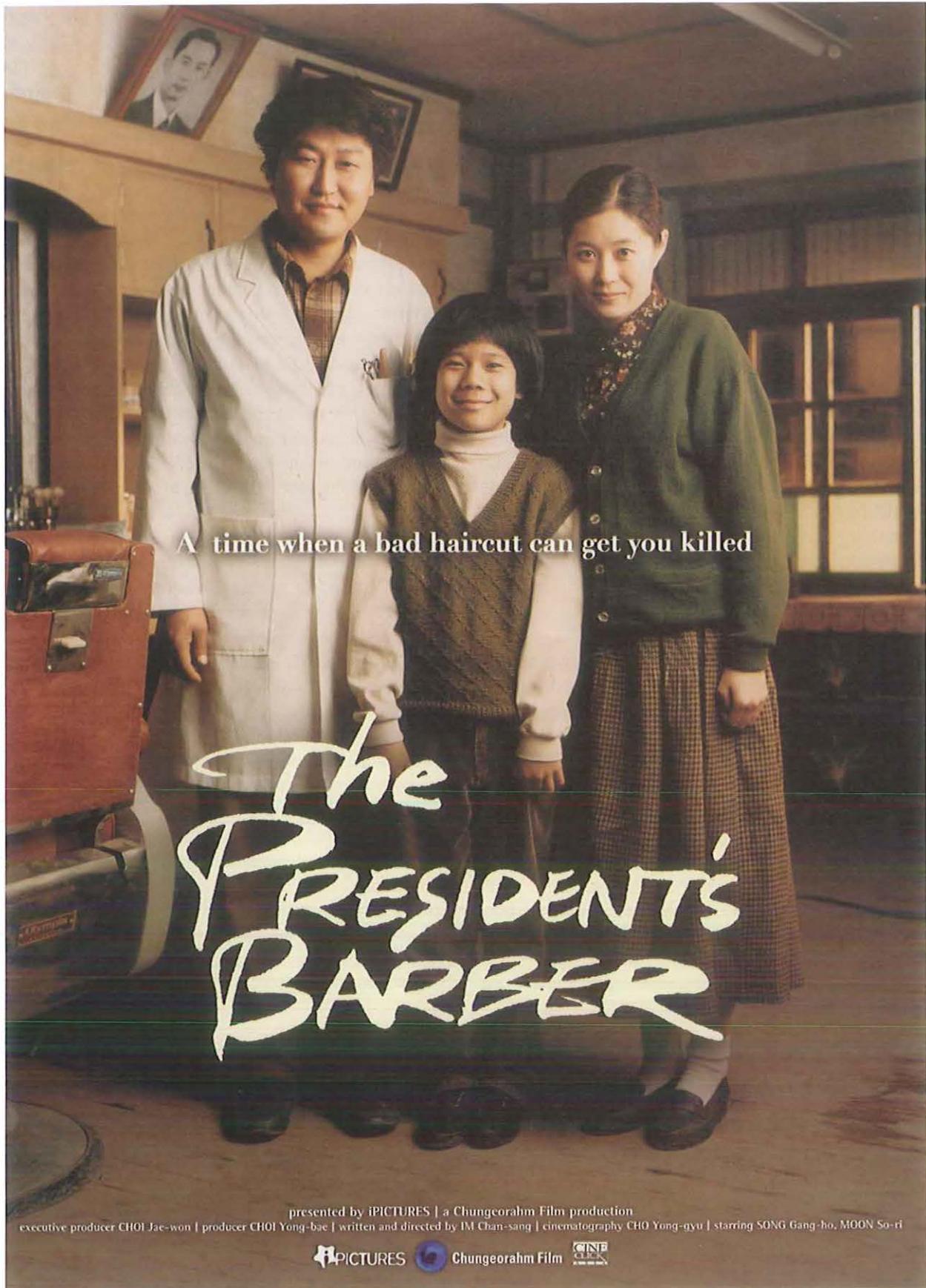
El nuevo cine coreano intenta también presentar la ausencia del padre o el rechazo de la autoridad absoluta. La sociedad, la política, la cultura popular y la industria cinematográfica coreanas de hoy en día están lideradas globalmente por la llamada “generación 386”. Esta denominación se refiere a los nacidos en los años 60, durante los cuales la revolución estudiantil del 19 de abril marcó el comienzo del movimiento democrático, que fueron a su vez estudiantes y experimentaron directamente la lucha por la democracia en los años 80; y, finalmente, a los treinta y tantos años de edad, fueron las figuras centrales en la Corea democratizada de los años 90. Reflejan de forma efectiva el espíritu y el pensamiento de los coreanos de hoy en día que vivieron el régimen autoritario de Park Chung-hee cuando forzaba el apogeo del crecimiento económico para finalmente derribar el sistema en nombre de la democracia. Su espíritu de crítica social es de hecho el espíritu de resistencia del *hamryu* y del nuevo cine coreano. Los directores de la generación 386 han demostrado al público mundial que el cine de una nación minoritaria puede también situarse en el mercado mundial de películas liderado y controlado por Hollywood y por el resto de Occidente. Las obras dirigidas por Kim Ki-duk, Hong Sang-soo y Park Chan-wook, seguidas por **The Host** (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joon-ho, reflejan del mismo modo el espíritu de resistencia social coreano.

Sin embargo, **The Host**, de Bong Joon-ho, dista de las obras hechas por los tres directores representativos del nuevo cine coreano anteriormente citados en tanto que **The Host** hizo prevalecer sus condiciones comerciales y de entretenimiento popular a la hora de elegir. Registró el mayor éxito en la historia del cine coreano y fue valorada automáticamente por los espectadores de las salas convencionales de cine en Europa y América; no por el festival de cine formal que da prioridad a la obra de arte. En este aspecto **The Host** presenta una nueva genealogía del nuevo cine coreano. Centrándose en **The Host**, de Bong Joon-ho, el texto que sigue versará sobre la imagen del padre representada por el nuevo cine coreano y las series dramáticas *hamryu*, dramas para reconstruirla como la memoria de la dictadura desarrollista (es decir, la dictadura que viola los derechos humanos bajo el pretexto de conseguir el progreso económico).

El esbozo de fondo para **The Host** es la memoria de la dictadura del desarrollo que imperó en la historia contemporánea de la sociedad coreana. **The**

President's Barber (*Hyojadong Ibalsa*, 2004), del director Lim Chan-sang, satiriza de forma más directa a un padre malvado y sumiso bajo la dictadura del desarrollo y su régimen militar. **The President's Barber** es la historia de un padre que ha mantenido

silencio durante casi 20 años por miedo a la autoridad militar, y también la de unos aldeanos inocentes a los que se acusó de ser espías nacionales y que fueron detenidos o ejecutados. El narrador es el hijo de 19 años. Nacido el 19 de abril de 1960, sería la



A time when a bad haircut can get you killed

The PRESIDENT'S BARBER

presented by iPICTURES | a Chunggeorahm Film production
executive producer CHOI Jae-won | producer CHOI Yong-bae | written and directed by IM Chan-sang | cinematography CHO Yong-gyu | starring SONG Gang-ho, MOON So-ri

iPICTURES Chunggeorahm Film GINP

figura de hermano mayor de toda la generación 386. Habla de la historia de la generación de su padre desde el punto de vista de la generación 386.

Song Kang-ho, que tiene el papel de padre en *The President's Barber*, hace de agente secreto que arriesga su propia vida por un amigo en *Shiri* (*Swiri*, 1999), del director Kang Je-gyu. En *Joint Security Area* (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), de Park Chan-wook, Song Kang-ho hace el papel de un sargento humano y con sentido del humor que cuida de los soldados más jóvenes incluso en momentos entre la vida y la muerte. En *Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie* (*Salinui chueok*, 2003), de Bong Joon-ho, y en *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksunen nau'i geot*, 2002), de Park Chan-wook, hace respectivamente de violento detective y de asesino, echando drásticamente por tierra su imagen exterior de "el típico coreano". Song Kang-ho no es demasiado guapo ni carismático; más bien tiene una imagen sencilla y entrañable que atrae a las masas y deja que se identifiquen con él. Al contemplar esa imagen próxima de Song como el simpático vecino de al lado, muchos espectadores coreanos se ven a sí mismos o a sus padres. La figura de Song en el cine, sin embargo, expresa de forma efectiva procesos inevitables de asesinato extremo, tortura y muerte, que contrastan drásticamente con aquella imagen entrañable. Sus trabajos al actuar explican de forma convincente la violencia en el día a día de la sociedad coreana.

The President's Barber también tiene como meollo dramático al padre inocente e ingenuo que, más adelante, con un rostro que expresa indiferencia, envía paradójicamente a su hijo a la cámara de tortura. El padre es barbero. Este barbero tosco e ignorante, con permanente en el pelo, no es un barbero más sino el del presidente. Es un hombre de clase media-baja que siente con orgullo el hecho de compartir barrio con el presidente. Vio cómo Lee Seung-man se convirtió en el primer civil presidente en 1948. Fue testigo privilegiado de cómo el presidente Lee, después de 12 años detentando el poder, intentó realizar unas elecciones ilegítimas, sucumbió a la demanda de la democratización y finalmente abandonó la presidencia. Vio el levantamiento estudiantil del 19 de abril de 1960, que en última instancia marcó el comienzo de la lucha por la democratización. Fue testigo del golpe de Estado militar de Park Chung-hee en 1961. En 1972 el presidente Park reformó la sección de la Constitución en la que se limitaba el tiempo de legislatura del presidente y estableció las llamadas Reformas Revitalizantes, que en realidad se habían hecho con el plan de su posesión del cargo a largo plazo. En 1979 el presidente fue asesinado por su propio guardaespaldas, y los casi 19 años de su régimen militar llegaron a su fin. Entonces llegó la

gran ola de democratización en la primavera de 1980. Los años 80 fueron otra época en la que el régimen militar volvió a instaurarse a manos del presidente Chun Doo-hwan. La historia política de Corea durante este periodo supuso otro momento de sangrientas revoluciones y masacres. El padre barbero era un testigo histórico vivo que lo vio y oyó todo en la misma puerta de su casa.

Sin embargo, el padre no sabía lo que era la política. La Corea del régimen del presidente Lee recibió las mayores ayudas del mundo pero, a causa de la economía agraria que dependía de las importaciones, la vida de los ciudadanos coreanos no mejoró. La corrupción de la política era indescriptible: el régimen gubernamental de Lee Seung-man distribuyó la mayoría de las ayudas a la fuerza policial y a las autoridades en torno a ella. Finalmente no consiguió aportar visión alguna de una reforma estructurada, pero no dejaban a nadie oponerse a la autoridad. Pese a todo, el inepto padre tenía la fe ciega de que todo lo que hacía el país estaba libre de fallos. Y por lo tanto participó activamente en las elecciones fraudulentas del 15 de marzo dentro del régimen de Lee. Para él, el presidente era la propia nación, y las elecciones ilegítimas constituían patriotismo.

El padre deja embarazada a la madre, que era una ingenua campesina que trabajaba para él de ayudante. Y el día en el que se derrumba el régimen del presidente Lee Seung-man por el levantamiento estudiantil del 19 de abril de 1960, nace el narrador. Al año siguiente, el Gobierno no militar también pasa a derrumbarse a causa del golpe de Estado de Park Chung-hee. Durante dicho entorno político el padre fue seleccionado como el barbero del presidente simplemente porque era el que estaba más cerca del domicilio presidencial. Sin embargo, ya que el padre estaba siempre en el enclave del poder político, tenía que ser extremadamente cauteloso y sumiso en todo momento, para mantener la vida que tenía. Una sola palabra que dejase salir de su boca podría revelar información confidencial del país y por lo tanto poner al presidente en su contra. El padre entonces empezaba a volverse más reticente. Siempre vigilaba de qué humor estaba el presidente.

En 1972, el Gobierno que preparaba las Reformas Revitalizantes sumió finalmente a la nación en el terror para bloquear cualquier oposición exterior. En el último momento, el dictador norcoreano Kim Il-sung pone en marcha una unidad de ataque extraordinaria para asesinar al dictador surcoreano e invade Hyojadong, donde estaba el domicilio presidencial. El plan de asesinato norcoreano se suprimió a tiempo. Pero el Estado disfraza el suceso de un intento de espionaje e impone una orden de vigilancia de emergencia en todo el país. Cualquiera que esté bajo sospecha de

estar implicado en el suceso debe ser denunciado inmediatamente. Los aldeanos sospechan y se denuncian los unos a los otros para recibir recompensas; al final todos acaban siendo acusados de espionaje. En medio de todo, el padre apocado e ignorante, como expresión de lealtad pletórica, entrega estúpidamente a su propio hijo a la policía. Después de sufrir la tortura con electrodos, el joven hijo vuelve al hogar sin poder volver a caminar nunca más.

El padre, que creía que tras mostrar su lealtad todo iría bien, finalmente vive en sus carnes la crueldad de la política. Sube al hijo a sus espaldas y recorre todo el país en busca de un buen médico. Mientras hace esto conoce a un viejo iluminado espiritualmente que vive en una montaña. El viejo sabio informa al padre de que los veinte años del largo régimen de Park Chung-hee pronto llegarán a su fin y que entonces será el momento en el que el cielo cure al chico. Y, como en la profecía, un día Park Chung-hee es asesinado por su propio guardaespaldas. Si tenía razón el anciano, curar las piernas del hijo dependía ahora de la valentía del padre. El viejo sabio había dicho que la razón de la imposibilidad de andar del hijo no era por la tortura eléctrica, sino por la cobardía del padre. Dio instrucciones al padre para que, una vez el presidente —una pitón convertida en dragón— muriera, arrancase los ojos al presidente e hiciera al hijo comerlos. Entonces podría el hijo volver a caminar. El anciano explicó que Park Chung-hee, que nunca había sido digno de ser dragón, robó de otros la vitalidad y la esencia del dragón. Dicho de otra forma, el presidente Park Chung-hee, según el anciano, robó el espíritu y la vitalidad del hijo. El padre que estuvo a punto de perder a su hijo por su cobardía ante la autoridad ahora empuñará una espada para salvar al joven. Decide enfrentarse y rebelarse contra el presidente al que antaño reverenciaba. Extrae los ojos del retrato del presidente y se los da al hijo para que los coma. El hijo, que está sobre las espaldas del padre, llena de valentía al antiguamente cobarde padre. Con ese coraje el padre encuentra las piernas perdidas por el hijo. Pese a que la víctima era sólo un retrato, todo el proceso muestra al padre plantándose por primera vez contra el presidente, símbolo de la autoridad y el poder. El padre a continuación traga los residuos de pintura de la tina y defeca en el cuarto de baño. Esto por su parte constituye la parodia de los “dolores de parto” que acompañaban la lucha sin cuartel por la democratización, incluso después de la muerte del presidente. El rostro del padre, retorcido por el dolor, y el coche fúnebre del presidente que está parado frente a la casa del padre también son instrumentos dramáticos de contraste irónico. El chico que se tornó distante tras las acciones cobardes del padre vuelve a buscar el amor paterno tras haber perdido la facultad de caminar. El hijo que está subido a las espaldas del

padre siente el calor y la bienvenida de este. Finalmente, el padre que se volvió valiente y digno ante la autoridad cura las piernas del hijo y corre con él hacia el frente. **The President's Barber**, de Lim Chan-sang, reconstruye de forma nostálgica la historia y la remata con un desenlace optimista.

La historia de la política moderna coreana reconstruida en **The President's Barber** pasa a ser un esbozo, en borrador, para la sátira política en **The Host**, de Bong Joon-ho. El padre en **The Host**, como ocurría en **The President's Barber**, es un hombre de mediana edad ignorante e irreflexivo. Su vida está sumida en un abismo, el de aceptar sin alternativas el peligro de la sociedad moderna coreana que carece de sistemas para la seguridad de la sociedad.

El escenario está en la tierra de terrazas junto al río Han situado en Seúl, que experimentó el rápido crecimiento económico a manos de la dictadura del desarrollo del régimen de Park. Un misterioso monstruo (“el anfitrión”, que es lo que quiere decir el título) aparece de repente ante los ciudadanos de Seúl que están disfrutando de la tranquilidad del fin de semana. El padre, que no puede ocultar su excitación con curiosidad y heroísmo, encuentra a su hija Hyeonsuh entre la caótica multitud. Asustado, el padre la coge de la mano y echa a correr. Cuando cree que el monstruo está más lejos, vuelve la vista y descubre que la chica no es su hija. Ha llevado corriendo de la mano a otra joven. El monstruo enrosca en su cola a la hija y esta desaparece ante los ojos del padre.

El padre retratado en **The Host** es un ciudadano inepto e ignorante, de clase media-baja. Mientras que el padre en **The President's Barber** representa la generación de los abuelos de hoy en día, el padre en **The Host** representa la de los padres actuales. No tiene relación con la generación anterior que encabezó el desarrollo económico o el grupo activista que arriesgaba su vida para luchar por la democracia. Aparte de comer y dormir, sólo le preocupa su hija. El monstruo (anfitrión) roba al padre el único bien preciado de su vida.

Como miembro de la generación 386, el padre se tiene por figura líder en la democratización de Corea. Pero no es independiente y vive todavía protegido por el viejo abuelo. La escena del funeral refleja con humor al padre dependiente económicamente que en último término representa a la generación 386. El tío borracho asiste al funeral y le grita con violencia, acusándolo de no ser digno de ser padre. El abuelo y la tía intentan desesperadamente poner fin a la pelea, y el lugar del funeral se vuelve un caos. De repente, el guarda de seguridad del edificio aparece con un megáfono para avisar de forma autoritaria de que hay un coche mal aparcado. Una señora sale co-



riendo y en ese momento estallan las risas de todos los asistentes al funeral.

Esta escena es especialmente sorprendente para el público extranjero. Pero es una escena que demuestra que Bong Joon-ho es un director popular al que aprecian todas las generaciones de espectadores coreanos: el guarda de seguridad anuncia que el dueño del coche está infringiendo una norma de aparcamiento con el tono en el que se perseguiría a un criminal; a la señora le entra miedo y sale corriendo apresuradamente. Esta representa a la generación adulta que tiembla ante la autoridad. Tal retrato de los adultos hizo reír a los espectadores adolescentes y jóvenes. Al mismo tiempo, el abuelo que escuda al padre bobo y al tío que está en paro atrajo al cine a las generaciones mayores. El tío fue un estudiante activista de la generación 386 que gritaba exigiendo democracia. El desaliño de su vida de parado conmueve a la generación 386. El padre es el ciudadano deplorado por la triunfadora generación 386. La tía que llora representa a la hermana mayor a la que no se puede odiar. A través de toda esta parodia política, el melodrama familiar **The Host** estableció automáticamente el récord de taquilla coreano. Uno de cada tres coreanos fue a ver **The Host**. Pese a ello, la película no obtuvo tanto éxito en Japón, el principal lugar de exportación del cine coreano. Llegados a este punto, quiero reiterar la diferencia entre las series dramáticas *hamyu* y el nuevo cine coreano. El éxito de la cultura popular coreana, al que se llama *hamyu*, indica que, además de mejorar el con-

tenido, se necesita una investigación avanzada sobre las características de los espectadores y una estrategia efectiva de mercado para subir el nivel de la apreciación. Dicho de otro modo, aunque la fiebre por el drama *hamyu* es alta, se necesita poner más esfuerzo y tiempo para asegurar la popularidad del cine coreano. El público japonés no era desde luego capaz de comprender por qué el tío de **The Host** estaba enfadado con el padre, o por qué el funeral era tan alborotado y caótico. Incluso las imágenes por ordenador, comparadas con los trabajos a gran escala de Hollywood, dejaban vislumbrar las limitaciones de un presupuesto pequeño. El factor principal de los hechos era que entre el público japonés general o el de ciencia ficción no existía el clima adecuado para entender y apreciar las sugerencias del director Bong sobre la política o la importancia de la sociedad. Para los públicos japoneses que están habituados a las historias de monstruos estilo Hollywood, un monstruo no es más que un monstruo. Para aquellos que esperaban violencia y terror indiscriminados, el monstruo en esta película coreana es demasiado pequeño e incluso –en cierto sentido– algo mono. La película no es humana, como Godzilla, ni precisa leyenda heroica alguna como ocurre con las historias de monstruos procedentes de Hollywood. El monstruo de Bong Joon-ho va a la voraz búsqueda de presa, pero vive siempre oculto bajo el puente del río Han. Dicho en pocas palabras, el monstruo no es lo suficientemente grande para amenazar la paz mundial. Sin embargo es el ser más cruel y violento para los que viven en su zona de caza. Repre-

interpretar como un sentimiento universal que llega más allá de ese concepto que llamamos “lo coreano”. A continuación se explica este tema con escenas más específicas: Estados Unidos hace una declaración pública para afirmar que el monstruo era un ser mutado por cierto virus. Tras el funeral, el padre recibe una llamada telefónica de la hija a la que había perdido y habla sobre su supervivencia de forma incoherente. Al padre, en cuarentena, se le diagnostica ahora una enfermedad mental y se le encierra en una unidad de aislamiento. Más tarde, el padre indefenso oye por sorpresa la conversación entre médicos americanos: “No hay tal virus. El monstruo es producto del vertido de residuos tóxicos sobre el río Han a manos del Ejército americano en el año 2000”.

La escena revela que la primera víctima (un soldado americano) del “virus” del monstruo murió en realidad a causa de un trauma. Sale a la luz la conspiración del Ejército americano para ocultar la verdad del padre como víctima del “virus”. Estados Unidos estaba utilizando en realidad al padre para poner fin al suceso con su “teoría del virus”. Para Estados Unidos, el padre ignorante era poco más que un trozo de carne cubierta por vinilo en una celda aislada dentro del hospital. Sin embargo, la carne ignorante oye ahora la verdad y le pregunta: “¿No existe ese virus?”. Se escapa en cuanto puede del hospital en busca del monstruo. Los parientes, declarados públicamente portadores del virus, se vuelven a reunir. Como el activista que había sido, el tío lanza las botellas de fuego, mientras que la tía arquera, que fue representante de la nación, dispara la flecha al monstruo. Pero la persona que al final degolla al monstruo con una barra de hierro es el padre. El desenlace plantea abiertamente la ecuación en la que el Gobierno coreano que sucumbió a la autoridad americana no logró proteger a su propio pueblo, y sólo los miembros de la familia pudieron proteger la vida del individuo.

Sin embargo, la hija rescatada del estómago del monstruo ya está muerta. El abuelo valiente que se enfrentó al monstruo con una sola mano intentando proteger a los niños también ha perdido la vida. El padre ignorante ha perdido a su padre y a su hija. Lo que hace entonces es adoptar al chico al que su hija salvó del monstruo. El chico, que luchaba por recuperarse en los brazos de la hija, ahora pasa a ser el nuevo sentido de la vida del padre. Es el momento del nacimiento a partir de la muerte. Los dos vivirán felices. La habitación del padre se llena de fotos suyas procedentes de todos los periódicos, pero ya no le interesan las noticias sobre el monstruo. El difícil pasado ha de olvidarse rápido. Ahora tiene una nueva responsabilidad: proteger al nuevo hijo. Cuando se emiten las noticias por televisión sobre el desenlace del incidente con el monstruo, el padre apaga el televisor con el pie. Dice al hijo: “Vamos a co-

mer”. Ya no pueden fiarse de nadie. Vigila con atención cualquier sonido que se oiga, ya que el monstruo puede reaparecer en cualquier momento.

El régimen militar de Park Chung-hee intentó justificar su dictadura por el desarrollo económico. Pretendía poner su nivel económico a la altura del de Corea del Norte, cuya posición económica fue mayor que la surcoreana hasta mediados de los años 70. Hasta entonces no se permitía a nadie mencionar siquiera la reunificación o la democracia. Cualquiera que expresara abiertamente sus ideas se enfrentaba a un castigo por oponerse al Gobierno. Pese a los turbulentos altibajos en el ambiente del país, el régimen militar de Park Chung-hee cumplió el “milagro del río Han” (el rápido crecimiento económico) en menos de 20 años. Los obreros que tenían que hacer tres turnos al día en la fábrica trabajaban 18 horas al día sin festivos ni vacaciones. Todos los ciudadanos se entregaban al desarrollo económico nacional que superaba todo límite existente.

Pese al admirable desarrollo económico, el régimen militar de Park Chung-hee llegó a su fin a manos del levantamiento del 26 de diciembre de 1979. Demostrando de alguna forma lo retrógrado en la política de Corea, las divisiones dentro de la autoridad militar instauraron un nuevo régimen militar. Durante el régimen militar de Chun Doo-hwan volvieron algunos aspectos de la dictadura económica. Pese a que la declaración de democratización del presidente Noh Tae-woo en 1987 terminó oficialmente con la dictadura militar, el FMI (Fondo Monetario Internacional) hizo a finales de los años 90 que Corea sufriera las dañinas secuelas de la dictadura militar. La ausencia de habilidad por parte del Gobierno para afrontar la crisis empeoró el problema de paro que tenía todo el país. Los grupos *chaebeol* (grandes conglomerados de empresas en Corea) que lideraban la reconstrucción económica del país fueron derrumbándose uno a uno, como si fueran enormes dinosaurios desplomándose sobre el suelo. Diez años más tarde, esos dinosaurios volvían a la vida como el voraz monstruo en el río Han. **The Host** comienza con la escena en la que el Ejército americano vierte veneno en el río Han en lugar de enviarlo a Okinawa, en Japón. El monstruo (anfitrión), alimentado con el veneno que contamina el río, simboliza el desastre causado por el “milagro del río Han”, que por su parte fue un producto de un exceso de ayudas y préstamos. El monstruo comienza a apresar ciudadanos de Seúl que están paseando o disfrutando de un picnic en la zona del río.

The Host, de Bong Joon-ho, no es un drama político. La sátira de la dictadura del desarrollo y del modernismo externo no es más que un símbolo escondido. La película es una obra típicamente comer-

cial que combina el melodrama familiar con el cine de catástrofes. Como Bruce Willis en *La jungla de cristal* (*Die Hard*; John McTiernan, 1988) rescatando a su mujer de los terroristas, la película muestra con comicidad la lucha entre el monstruo (producto de los químicos tóxicos de Estados Unidos) y el padre que intenta rescatar a su hija. El anfitrión (monstruo) presenta la crueldad implacable de la clase autoritaria corrupta en un país en vías de desarrollo. El monstruo atormenta a la gente, pero después de todo es torpe, simbolizando así la ineptitud del Gobierno y lo retrógrado de su política. Un padre debe trabajar para mantener a su familia, pero el padre de esta película no sabe cómo criar a un hijo después de tenerlo. El niño no tiene madre.

En los dramas y películas coreanos, la “familia incompleta” –que cría a un hijo abandonado por su madre, o viceversa– a menudo aparece como telón de fondo. *Mr. Park* (*Park Sa-bang*, 1960) y *The Coachman* (*Mabu*, 1961), ambas de Kang Dae-jin, y *The Aimless Bullet* (*Obaltan*, 1960), de Yoo Hyeon-mok, serían los principales ejemplos de tal representación. *The Host* también continúa con esta costumbre. La tía que gana numerosas medallas olímpicas muestra la fuerza de la mujer coreana, pero no puede cumplir completamente con el papel de madre. El padre ignorante sólo había sido educado por el abuelo, y la hija igualmente sólo por el padre y el abuelo, en lugar de por su propia madre, que había escapado. Al final, el padre extrae a su hija de la boca del monstruo, que recuerda a un útero

materno, pero la hija ya ha muerto. Lo que hace entonces es ganar una nueva vida, que la hija estaba acogiendo en sus brazos. Como el héroe de *The Aimless Bullet*, que atiende al cadáver de su mujer y se dirige hacia la sala de atención infantil, la popularidad y la crítica social de *The Host* se basan en el hecho de que la película es un drama familiar sobre un hombre criando a su vástago sin madre. Sin embargo, al contrario que Lim Chan-sang, Bong Joon-ho retrata a un padre que no puede rescatar a su hija de la muerte. La muerte de Hyeonsuh acaba señalando al padre y lo cuestiona sobre su irresponsabilidad e incompetencia. Representa además el hábito del olvido y la realidad que hace actuar con tal olvido. No hay tiempo suficiente para llevar luto por la muerte de la hija. La película enseña con humor la forma en la que los coreanos de hoy en día que perdieron mucho bajo la dictadura económica desean olvidar, hasta cierto punto, el pasado.

Aunque la historia actual coreana construida en *The President's Barber* delata cierta nostalgia, *The Host* contiene el autorretrato de una generación 386 que se autocompadece. La nostalgia implica suspirar por lo perdido, pero al mismo tiempo también indica confianza en el presente. Sugiere la dualidad que intenta ser generosa con la propia generación mostrando lo bello del padre. El hijo del narrador en *The President's Barber* pertenece a la generación paterna retratada en *The Host*. No tiene la autoridad ni el nivel para criticar a la generación del abuelo. En este aspecto, puede decirse que las parodias políticas de Lim Chan-sang y



The King and the Clown



Bong Joon-ho buscan una razón realista para el compromiso, a diferencia de Im Sang-soo –**The President's Last Bang** (*Geuddae geusaramdeul*, 2005)– o Park Chan-wook –**Oldboy** (*Oldboy*, 2003)–.

El cine coreano experimentó el peor resultado en las taquillas en 1987, cuando las productoras cinematográficas americanas pasaron directamente a invertir y a distribuir sus películas en Corea del Sur. Sin embargo, el peligro de extinción en el país de aquellas películas tuvo un papel decisivo en la revitalización del cine coreano. Las superproducciones coreanas con enorme éxito de taquilla van intentando nuevas embestidas a través de un cambio anual de género cinematográfico. Casi el 60% de la cuota de mercado doméstico podría constituir una expresión de confianza, pero la fundación industrial de la industria cinematográfica coreana no es muy sustanciosa. Por ejemplo, los éxitos más arrolladores en las taquillas en 2004 fueron las superproducciones sobre la división por la guerra al estilo coreano **Lazos de guerra** (*Taegukgi hwinalrimyeo*; Kang Je-gyu, 2004) y **Sil-mido** (Kang Woo-suk, 2003). En 2005 la película que estableció el mayor récord de taquilla fue **Welcome to Dongmakgol** (Park Kwang-hyun, 2005), una fantasía bélica con un presupuesto relativamente bajo. El año siguiente, **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*; Lee Jun-ik, 2005), película con escenario histórico, estableció el mayor récord de éxito en taquilla de la historia. El estreno de **The Host** en 2006 marcó un nuevo récord de éxito en el género de ciencia ficción. De esa forma las películas coreanas pretenden, a través de la experimentación con géneros y el método de producción nuevo, mantener las diferencias regionales y la tradición en el cine del país. Las obras exitosas tienen una diversidad de detalles en la producción, el método, la cali-

dad de la industria y la estrategia de mercado. En cuanto a esto, se puede esperar y anticipar mucho del cine coreano. Sin embargo, al mismo tiempo, presenta una serie de problemas, como la necesidad de una seguridad en las fundaciones para la industria, que requieren un autoexamen. El éxito de los dramas *hanryu* y el nacimiento del término “película *hanryu*” también se encuentran entre el dinámico movimiento de la cultura popular coreana.

Otro factor crucial que permitió el renacer del cine coreano es la idoneidad del momento. La razón de ese renacer fue el momento en el que empezaba la localización frente a la globalización. Asia comenzó a enfrentarse al mercado mundial centrado en Hollywood y presentó una afinidad localizada. El público japonés estaba en el centro del fenómeno y lo respaldaba el mercado a enorme escala que constituye China. La política de limitación coreana en pantalla y la legalización de su antigua prohibición, que se tomaron por un hecho simbólico desencadenante de la negociación del Acuerdo de Libre Comercio entre Corea del Sur y Estados Unidos, fueron un mero puente hacia la conversión de China en objetivo comercial de Hollywood (el mercado chino limita actualmente la proyección de cine extranjero a menos de diez películas). Pero, en otro sentido, la existencia de las películas del país en el mercado mundial incluyendo a China afecta de forma importante a la industria cinematográfica en Corea además de en otras naciones asiáticas. La coproducción entre los cines transnacionales asiáticos es hoy en día una tendencia en alza. Constituye un esfuerzo específico para vencer de forma realista las normativas antes citadas.

Por lo tanto, los movimientos dentro del mercado asiático implican que la mayoría de películas extran-

jas, a excepción de las de Hollywood, muestran que a las culturas minoritarias les gusta el cine independiente en el momento en el que llega al mercado de otro país. Asumiendo esta premisa, voy a explorar y argumentar, basándome en las dos películas antes citadas, sobre lo significativo del *hanryu* como cultura minoritaria que se enfrenta a la globalización controlada por Hollywood, y sobre la calidad temática del Nuevo Cine Coreano que se refiere al patriarcado.

La imagen del padre que se repite en los dramas *hanryu* y en el nuevo cine coreano muestra la relación familiar que no puede ser desgarrada. La familia se retrata a menudo como un solo ente. Como lo que pasa con la cabeza y el corazón, que no podemos separarlos incluso cuando están en conflicto, la familia es un ente que limita la vida del individuo. La dictadura desarrollista y el orden social del patriarcado se reconstruyen a través de la representación del padre en un espacio privado. El padre, que interiorizaba el orden represivo, es el objeto del rechazo y el símbolo de la terrible autoridad. No obstante, también es el tema a tratar sobre esa triste historia, ya que estos padres son las víctimas iniciales de la dictadura, de la división de la nación y de los radicales planes de progreso. El padre en *Sympathy for Mr. Vengeance*, de Park Chan-wook, es un bachiller que pone todo su empeño en ganarse la vida pero acaba perdiéndolo todo por culpa del FMI. Se encuentra ahora en unas circunstancias en las que debe matar brutalmente a los que secuestraron a su hija. *La mujer del abogado* (*Baramnan gajok*, 2003), de Im Sang-soo, muestra a un abuelo que tiene un trágico pasado en el que dejó a sus padres y hermanos en Corea del Norte. *Silmido*, del director Kang Woo-suk, está protagonizada por el hijo biológico de un comunista, y cuyo padre adoptivo es un oficial militar bajo una autoridad que lleva a los propios miembros de su tropa a la muerte. El héroe es repetidamente abandonado y traicionado por su padre biológico y por el adoptivo, pero es incapaz de matarlos. En el drama *hanryu* *Hotelier*, el padre era un jugador que entrega a sus hijos en adopción en América. Los hijos triunfan después en la vida y terminan perdonándolo. El padre en *Winter Sonata* también es la razón principal de la infelicidad de los hijos, pero será perdonado y aceptado al final. La diferencia es que las películas presentan, a través de la teoría del organicismo, el orden patriarcal y el centralismo familiar como fatalismo, mientras que los dramas *hanryu* apelan a la unión emocional, al perdón y a la reconciliación.

Sin embargo, se reniega de la autoridad patriarcal fundamentalmente. Renegar del padre significa renegar de la autoridad de la vieja generación. *Green Fish* (*Chorok mulkogi*, 1997) y *Oasis* (2002), de

Lee Chang-dong, y *Lazos de guerra*, de Kang Je-gyu, son las historias bélicas y familiares en las que la ausencia paterna da pie a la tragedia. Los dramas *hanryu* también contienen este tipo de estructura común. *All In* y *Summer Scent* son ejemplos representativos. Los héroes en la mayoría de dramas *hanryu* son o bien huérfanos o bien perdieron a su padre de pequeños. Por lo tanto deben competir con los hijos ricos de padres poderosos para ganarse a sus mujeres. Por otro lado, el personaje femenino está dividido entre dos hombres, pero lo relevante es su elección según la clase. Dicho de otro modo, la estructura de clase capitalista se mueve globalmente al orden social patriarcal. En la mayoría de los casos, no obstante, el personaje con un padre distinguido y que triunfa en la vida participa en fraudes, y el héroe sin padre vence al final. Incapaces de matar a sus propios padres, los hijos ricos eligen ser independientes de los padres, dejando así a los padres morir de causa natural.

Esta escapatoria de la autoridad patriarcal se expresa con un distanciamiento físico a través del olvido frecuente, la marcha al extranjero o la adopción. Los dramas *hanryu* usan métodos convencionales y bastante trillados, como la amnesia por un accidente de tráfico, para evitar los temas de la dictadura del desarrollo, el levantamiento de Kwangju y la democratización. Los trucos como el olvido y la desaparición hacen que los personajes principales puedan aparecer de repente como príncipes occidentales de modales sofisticados. Una vez que el protagonista vuela de alguna forma a la tierra de sus sueños en América o Europa, regresa más tarde totalmente transformado. *All In*, *Winter Sonata*, *Hotelier* y *Summer Scent* son ejemplos claros de tal representación. Sin embargo, el truco de la amnesia sólo es el prelude de un conflicto. Al final, la amnesia es el proceso por el que el héroe se encuentra a sí mismo y percibe, indirectamente, la realidad incontrolable. Podemos afirmar que el recuerdo de la dictadura se describe como un proceso de confirmación del orden patriarcal.

El método más chocante de la confirmación del patriarcado es el tema del incesto. Es la expresión furiosa de la venganza por el pecado del padre adúltero. Refleja fielmente el sentimiento regional de fuerza de la cultura familiar confuciana, generosa en lo relativo al adulterio del cabeza de familia. A la vez es una sensación de inseguridad hacia el complejo de Edipo y el miedo freudiano a la ira paterna. A diferencia del amor incondicional por la madre, el amor hacia el padre no puede pervivir si no va acompañado del respeto. Por ello, al negar la moralidad paterna desde la base, uno intenta desafiar la autoridad del padre. El incesto, sin embargo, acaba no teniendo lugar. La resistencia al patriarcado inmoral llama a la duda del



incesto, pero en realidad este no ocurre. Por tanto el tema del incesto es un mecanismo dramático que concede al patriarca la oportunidad de recobrar su moralidad. **Oldboy**, de Park Chan-wook, en donde el tema del incesto aparece de forma radical, elige al final el olvido e intenta borrar el recuerdo del incesto.

Sin embargo este tipo de desafío hacia la autoridad patriarcal no se puede interpretar como el rechazo al orden impuesto por el varón. Por otro lado, los temas mostrados con frecuencia en series y películas son el amor entre hermanos varones y las relaciones confucianas del hombre como animal social centradas en hombres. El amor fraternal que se ve en el drama *hanryu* **First Love** (*Cheot sarang*; Lee Myung-se, 1993) y en **Lazos de guerra**, la camaradería en **Friend** (*Chingoo*, 2001) y **Typhoon** (*Taepung*, 2005), ambas de Kwak Kyung-taek, y la amistad entre hombres mostrada en **All In** imposibilita la intervención femenina. En muchos casos el amor entre hombre y mujer se establece sobre las premisas de que crecieron juntos como si fueran hermanos. **Stairways to Heaven** y **Winter Sonata** son los ejemplos más notables. Además, como ocurría en **First Love** y **Taegukgi**, un hermano mayor debe actuar representando a su padre y debe sufrir toda clase de sacrificios. En esta sociedad de animales sociales centrada en el hombre, por lo tanto, el papel de madre no puede ir más allá de dar la vida a un niño. El concepto de mujer incasta es un tabú. La trágica procesión de **Winter Sonata** no se debe al adulterio del padre sino a la madre que trataba de ocultar el pecado de él como suyo propio. En **Lazos de guerra** la madre que se vuelve muda tras la muerte del padre acaba teniendo un defecto físico que no puede reconstruir el recuerdo de la historia. La novia del protagonista muere de un disparo por

vender su cuerpo a un soldado norcoreano. En **Shiri**, la espía enviada por Corea del Norte para asesinar al presidente surcoreano concibe al hijo de su amante pero este acaba matándola. La muerte de ella es la muerte unida a la del hijo que esperaba en su vientre. El hijo concebido por mujer de cuerpo maculado no puede nacer. A la vez, al héroe se le impone el destino de no poder tener su propia descendencia. Como ocurría en **The Host**, **Shiri** tuvo que convertirse en un padre que mata a su propio descendiente al matar a la madre. En **La mujer del abogado**, de Im Sang-soo, asesinan al hijo adoptivo; y la mujer que queda embarazada por una relación extramatrimonial pide el divorcio. La premisa para todas estas situaciones es que un hijo y una madre son en realidad un solo ente. El hecho de que una mujer posea la autoridad absoluta sobre su hijo, aunque no tenga una identidad independiente, es la ironía existente que no se buscó.

Los filmes y dramas *hanryu* contienen la moral fatalista sobre la familia y el orden patriarcal. El recuerdo de la colonización, la división, la guerra y la dictadura militar se afirman como una historia familiar de conflictos generacionales y de reconciliación. Las películas y series de Occidente consideran los problemas de la violencia, o el distanciamiento oculto de los individuos y minorías alienados, de forma "interesante". Por su parte, el Nuevo Cine Coreano y los dramas *hanryu* intentan alcanzar tanto popularidad como relevancia social a través de "melodramas familiares" sobre la unidad nacional. La diferencia es que, mientras que los dramas *hanryu* intentan recobrar la memoria de la dictadura del desarrollo a través del poder del olvido, el Nuevo Cine Coreano intenta usar el poder curativo del recuerdo para librarse del yugo del olvido impuesto por la historia de la dictadura.