

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Afinidades afectivas: La política del exceso en el melodrama coreano

Autor/es:

Jackson, Earl

Citar como:

Jackson, E. (2007). Afinidades afectivas: La política del exceso en el melodrama coreano. Nosferatu. Revista de cine. (55):49-58.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41512>

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**

# Afinidades afectivas

## *La política del exceso en el melodrama coreano*<sup>(1)</sup>

*Earl Jackson, Jr.*

*Genero bat baino gehiago, melodrama, bere testuinguru sozio/historikoak baldintzatutako modalitate generikoa da. Berrogeiko urteetan zinegile korear batzuek, horien artean Choi In-kyuk, pelikula adierazgarriak egin izan zituzten genero honetan, *Homeless Angels* (1941), *Children of the Sun* (1944) edo *Sons of the Sky* (1945) esaterako. In-kyu, herrialdeak askatasuna lortu eta berehala pelikulak ekoiztu izan zituzten aurrenetako zuzendaria izan zen gainera. Korean, melodramaren gehiegikeria afektiboak zinema nazionalak zinema kolonialaren ordezkoa hartzea erraztu zuen, nazionalismoa ahuldu zuen, ordea. Emozioetan nabari zen bizitasunak pentsamolde berriei bide eman zien; horregatik, hain zuzen, itxura kontserbadoreagoa izan dezaketen pelikulek kontraesanak sorrarazten dituzte, kontserbadurismoa deseginez. Hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko urteetako zinemagile handienetakoa den Kim Ki-youngen *The Housemaid* (1960) pelikulak, adibidez, agerian uzten du Koreako melodramaren indarra.*



**Hurrah for Freedom**

**E**l melodrama es un asunto muy debatido en los estudios sobre cine en todo el mundo y, últimamente, se ha prestado especial atención al melodrama coreano. El presente artículo pretende aportar una visión muy específica sobre este tipo de melodrama; mi intención es reconsiderar la especificidad del melodrama coreano atendiendo a tres componentes del texto y del evento textual de la recepción: el afectivo, el discursivo y el tecnológico. Con ello, deseo hacer hincapié en algo que a veces se pierde en su propio atrevimiento: la expresión máxima de la afectividad melodramática no puede reducirse simplemente al exceso emocional retratado. Además, la emoción concreta que se representa es sólo un aspecto de una compleja *gestalt* (la película tal cual) tecno-fenomenológica, y dicha presentación se realiza en un entorno sociosimbólico de recepción de la obra.

Recurriré a dos conceptos teóricos y al significado que tienen en su contexto original para crear un modelo de estudio del melodrama coreano atendiendo a las características textuales del exceso emocional y la tecnología figurativa y al contexto de la recepción teniendo en cuenta los factores históricos y sociopolíticos que rodean al cine coreano. Los primeros conceptos que analizaré se refieren al aspecto afectivo del melodrama: la “idea” y el “afecto”, una distinción que realizó Freud en sus estudios sobre la histeria y otras patologías psíquicas. En este artículo, en cierto modo, los secularizaré y los ex-

traeré por completo del discurso clínico freudiano. Por otro lado, al reflexionar sobre la interrelación dinámica entre el aspecto afectivo y el técnico, me basaré en la teoría postulada por Sergei Eisenstein para defender la eficacia de la producción cinematográfica, su teoría sobre el éxtasis en el cine.

### Imagen y afecto

Ya en los primeros escritos de Freud sobre el origen y peculiaridades de los síntomas patológicos psíquicos encontramos la distinción entre la idea (o representación de la conciencia) y la cuota de afecto (o carga emocional que lleva una idea) (2). La relativa independencia de la idea y el afecto conlleva la posibilidad de que el afecto tenga una intensidad variable (3). En mi opinión, ambos factores permiten saber de qué modos puede crearse un melodrama que despierte emociones. En este sentido, conviene señalar que la volatilidad afectiva del melodrama jugó un papel importante en la transición del cine colonial al cine nacional en Corea.

Utilizaré, como primer ejemplo, la obra de Choi In-kyu, perteneciente al periodo colonial y uno de los primeros directores que produjo películas inmediatamente después de la liberación. Sus películas coloniales son **Homeless Angels** (*Cip eommeun cheon-sa*, 1941), **Children of the Sun** (*T'aeyang ui ai-teul*, 1944), **Vow of Love** (*Sarang ui Maengseo*,



Straits of Joseon



1945) y *Sons of the Sky* (*Sinpung ui Adeul teul*, 1945). *Homeless Angels* es un drama intenso que se basa en la historia real de Bang Sung-bin, que abrió un orfanato para jóvenes desarraigados. Pero el drama y la consecución de una misión noble se ven eclipsados por un final que da un giro a la historia y en el que los niños, los héroes y los villanos saludan la bandera japonesa y uno de los niños lleva al grupo a recitar un juramento de lealtad ante el Emperador en perfecto japonés a pesar de la evidente falta de educación que tenían los niños. Las tres películas posteriores también tocaron la fibra sensible del espectador, pero de forma más descarnada, animando a los niños coreanos a aceptar las virtudes de la identidad japonesa bajo los auspicios de la benevolente Majestad Imperial, el Emperador, transmitiendo la responsabilidad y poder majestuoso que ennoblece a los hombres coreanos que se alistan en el Ejército imperial japonés y, por último, alabando a los hombres coreanos que se alistan en las Fuerzas Áreas Imperiales Japonesas.

Conociendo el destino que esperaba a muchos colaboradores de la industria cinematográfica de Francia, Alemania y China en tiempos de guerra, no es de extrañar que Choi produjera con tanta rapidez su primera cinta posterior a la liberación, *Hurrah for Freedom* (*Jayu mansei*, 1946). No hay duda de que esta película refleja intensamente la liberación de la ocupación japonesa, es una garantía de patriotismo e, incluso, una apología no tan indirecta de sus primeras películas.

La película se sitúa en agosto de 1945. Choi Han-jeong (Jeon Chang-keun), miembro de la resistencia anti-japonesa, escapa de la cárcel a la que había sido enviado por el testimonio de un traidor llamado Nam-bu (Dok Eun-gi). Sus compatriotas lo esconden en casa de la enfermera Hye-ja (Hwang Yui-hee). Irónicamente, la vecina de Hye-ja es Mi-hyang (Yoo Kyeseon), novia de Nam-bu. En su huida tras apuñalar a un soldado japonés, Han-jeong se esconde en casa de Mi-hyang, que no sólo le ofrece refugio sino que, en su primera conversación con él, se deja convencer por su patriotismo y atrapar política y emocionalmente. Posteriormente, Mi-hyang visita los cuarteles subterráneos para llevar dinero e información a los soldados. Tras cumplir la misión de su visita, Mi-hyang reflexiona sobre su pasado y plantea a Han-jeong la pregunta que más le atormenta: "*Soy una mujer malvada y corrupta... Soy una mujer corrupta de intenciones malvadas y el dinero y la carne podrida me mantienen unida a ti... ¿No tienen las personas derecho a empezar una nueva vida?*". Al confesarse y pedir su absolución, Mi-hyang se convierte en portavoz del arrepentido director.

No obstante, el exceso emocional de esta conversión trasciende esta racionalización. Además, dicho exceso no sólo refleja la perversión política de la obra temprana del director sino los profundos desencuentros cognitivos que vive el cine coreano en su último periodo colonial. No se trataba simplemente de que películas como *Vow of Love* estuvieran al servicio



de la propaganda japonesa, sino que el afecto hacia el proyecto imperial japonés, junto con la censura impuesta al cine coreano, presentaban un mundo de contradicciones incapaz de reflejar cierto reconocimiento de dichas contradicciones. Es decir, la afectividad de estas películas estaba desvirtuada a varios niveles, como el epistemológico y el ontológico.

Por ejemplo, *Straits of Joseon* (*Joseon Haehyeob*; Park Ki-chae 1943) se inicia en la majestuosa sala de estudio de un erudito confuciano coreano tradicional. Las paredes están cubiertas de caligrafía china tradicional y la sabiduría de este hombre se ve reflejada en la biblioteca y en su manera de vestir. Su forma de hablar también es indicativa de su rectitud moral y autoridad asociadas a la clase *Yangban*. Pero él habla en japonés y su mujer le responde en japonés. Aunque este hecho se muestra sin ironía y sin explicación alguna. Otros personajes intercambian el coreano y el japonés en sus conversaciones sin previo aviso ni motivos aparentes, ya que la mayor parte de los personajes son coreanos nativos. Este intercambio de idiomas se observa en la mayoría de películas realizadas desde finales de la década de los treinta del siglo pasado, lo que contribuye a lo que denomino “trastorno epistemológico” del cine coreano colonial.

En otros tiempos, las lagunas argumentales determinan la naturaleza de dicho trastorno: la discrepancia epistemológica, en lugar de deberse al enigma de qué saben y cómo lo saben los personajes (el idioma japonés), surge de lo que la película se niega a saber. *Military Train* (*Gunyong yeolcha*; Seong Kwang-jae,

1938) es un buen ejemplo. Cuenta la historia de un conductor de trenes, Jeom-yong, su hermana, Young-sim, y Won-jin, el mejor amigo de Jeom-yong y novio de Young-sim. Jeom-yong rebosa alegría cuando consigue ser conductor de un tren militar que transporta a los soldados japoneses y a los reclutas coreanos por la península. Por su parte, Won-jin quiere comprar la libertad de Young-sim, que trabaja en una casa de Kisaeng. Se acerca a Won-jin una figura misteriosa que le ofrece su amistad y dinero. Esta figura forma parte de un grupo que quiere sabotear el tren militar. En un momento de debilidad, Won-jin se deja sobornar y explota su amistad con Jeom-yong para conseguir información vital sobre el tren y pasársela a este grupo. Pero su conciencia le vence y le confiesa todo a Jeom-yong. Ambos logran frustrar la conspiración del saboteador. La obsesiva representación de los lazos de amistad, el amor y la lealtad entre los tres protagonistas y la competente dedicación de Jeom-yong a su trabajo como conductor de trenes militares dejan en la sombra todas las preguntas sobre la motivación de los saboteadores. Es decir, las limitaciones afectivas, lógicas y representativas de la película impiden desarrollar una opinión crítica sobre el grupo, símbolo del mal. La película no aclara en ningún momento que este grupo podría representar a los verdaderos patriotas coreanos, no a los sociópatas obsesionados con la destrucción sino a los coreanos que luchan por la libertad e intentan desbaratar los planes japoneses de incursión.

Las películas que realizó Choi In-kyu antes de *Hurrah for Freedom* también siguen esta línea argu-

mental. *Hurrah for Freedom*, por tanto, con su inestabilidad emocional e irracional, no sirve tanto para mostrar una transformación individual sino la reorientación afectiva de las representaciones filmográficas coreanas. Si observamos más detenidamente dicha conversión, se comprenderá mejor. Aunque Mi-hyang jamás había visto a Han-jeong, lo ve desde la ventana de su apartamento corriendo para evitar su arresto. Momentos después, Han-jeong entra repentinamente en su apartamento para esconderse y ambos mantienen esta conversación:

Mi-hyang: "Te estaba persiguiendo un soldado, ¿no?".

Han-jeong: "¿Por qué lo sabes?".

Mi-hyang: "Siéntate".

Han-jeong: "Si eres coreana, tienes que ayudarme".

Mi-hyang: "Por supuesto".

[Él alarga su brazo para darle la mano. Mi-hyang, asustada, se queda un largo rato mirando su mano antes de alargarle la suya].

Han-jeong: "Gracias. Gracias... ¿Quién eres?".

Mi-hyang: "¿Qué quieres decir? ¿Que quién soy? Soy coreana... Tú eres Choi Han-jeong, ¿no? [Larga pausa, faltan secuencias]. ¿Tienes miedo de que te retenga aquí contra tu voluntad? Si lo hubiera querido, ya lo habría hecho. [Empieza a llorar]. Pero he empezado a perder el interés. ¿No tienes miedo de hacer cosas como esta?".

Han-jeong: "¿Qué no se puede hacer por el amor a alguien? Yo quiero a Corea".

Mi-hyang: "Así pues, ¿se debe hacer de todo por lo que uno ama?".

La presencia física de Han-jeong parece sobrecoger a Mi-hyang. Pero la carga erótica puede aplicarse al contenido político de la declaración de amor de Han-jeong por Corea. No obstante, antes de que Han-jeong responda a la pregunta de Mi-hyang, llaman a la puerta. Mi-hyang hace que Han-jeong se tumbe en su cama y lo cubre con una manta. El intruso no perseguía a Han-jeong sino que es la vecina de Mi-hyang, que venía a pedirle un juego de té. Ve el pie de un hombre entre las mantas y lanza una mirada a Mi-hyang queriendo saber quién es, pero no cree las explicaciones de Mi-hyang. Sus suposiciones sobre esta visita ponen de relieve el trasfondo erótico de la obra. Cuando la vecina se va, Mi-hyang se gira para mirar hacia la cama y repite la pregunta retórica de Han-jeong, pero esta vez de forma literal: "¿Qué no se puede hacer por el amor a alguien?". A continuación, destapa la cabeza de Han-jeong y se queda observando tiernamente su figura durmiente hasta que un fundido sugestivo pone fin a la escena. La conversión política de Mi-hyang es espontánea, mágica, erótica, irracional y tiene el poder de romper las largas represiones cinematográficas de la vida afectiva pro-japonesa.

La cinta reanuda la historia al día siguiente, cuando Mi-hyang abandona Seúl con la intención de ir al sur a comprar arroz. Pero, en realidad, va a los cuarteles subterráneos de la resistencia. En la conversación que mantienen Mi-hyang y Han-jeong queda explícita su relación sexual gracias al fundido. Además, rearticula la fórmula por la que sus vidas afectivas y políticas se fusionan debido a aquello que aman: el amor de Han-jeong por Corea y el amor de Mi-hyang



Hurrah for Freedom

por Han-jeong (porque este ama Corea). Asimismo, los extremos a los que llega Han-jeong por su amor por Corea son paralelos a los extremos a los que llega Mi-hyang por el amor que siente por Han-jeong, y, a un nivel meta-diegético, el exceso emocional es el extremo que el melodrama presenta para volver al plano afectivo de la propia representación cinematográfica. De hecho, la atracción que siente Mi-hyang por Han-jeong, plasmada en su conversión y compromiso, suscita una respuesta de este que, en cierto modo, personifica la auto-reflexión del género melodramático sobre la función de esta refocalización afectiva. Han-jeong le confiesa a ella que ser un verdadero patriota y hacerse verdaderamente noble “*no es simplemente algo sentimental*”. Requiere “*una fuerza de voluntad como la del acero de la espada y una pasión ardiente como la de un volcán*”.

El melodrama, más que un género, es una modalidad genérica (4), modulada y condicionada por su contexto socio-histórico y las condiciones discursivas, así que a menudo presenta una reflexión meta-narrativa sobre sí mismo de esta manera (5).

### Éxtasis críticos

Afortunadamente, el exceso afectivo del melodrama permite el giro del cine colonial al cine nacional pero también debilita dicho nacionalismo. La volatilidad de las emociones y la configuración del espectáculo y del afecto no consiguen una línea ideológica única. Por ello, incluso las películas posteriores de este periodo, aunque parecen conservadoras, generan contradicciones que rompen con el conservadurismo: el aparente mensaje anticomunista de *Hand of Fate* (*Unmyeong ui Son*; Han Hyung-mo, 1954) (6) o la advertencia a las amas de casa caprichosas de *Jayu Puin* (Han Hyung-mo, 1956) (7). Por el contrario, ciertos espectáculos melodramáticos funcionan de forma subversiva o, mejor dicho, de forma crítica. Para dar forma a este proceso mediante la lectura de un momento clave del cine clásico coreano, recurriré a una teoría de Sergei Eisenstein que provocó las sospechas de Stalin y no ha sido muy analizada. Esta teoría se basa en la creencia en el potencial crítico de lo que Eisenstein llama patetismo y se enmarca en su teoría sobre el montaje. Mi aplicación de esta tesis al melodrama es una adaptación que Eisenstein jamás hubiera previsto ni aceptado.

El patetismo de la escena proyectada en pantalla es fundamental en la teoría de Eisenstein sobre la comunicación con el espectador. Dicho patetismo provoca una cierta evasión en el espectador, una situación de éxtasis que normalmente se asocia al misticismo religioso. La experiencia del patetismo por parte del espectador tiene tres fases:

1. La inspiración del sujeto (idea) del tema.
2. El estado de éxtasis provocado por la intensidad de la experiencia temática que lleva a saltarse los límites de lo concreto y figurativo para alcanzar una participación pura con los principios y el proceso real del movimiento del “orden de las cosas”.
3. La participación en este “orden de las cosas” con su tema y la obra creada, reconstruyendo este proceso de movimiento a través del material del tema (8).

La experiencia religiosa del éxtasis sigue unas fases similares, con la salvedad de que el sentido de “*la falta de forma y de objeto*” que se produce como experiencia máxima en la segunda fase es redirigido a una “*imagen uniforme y monolíticamente concreta en la tercera fase... El ‘inicio’ sin forma (el momento en que se produce el éxtasis) se disfraza rápidamente de un Dios personificado y materialmente objetivo*” (9). Eisenstein apoya su tesis con el análisis que hacen Marx y Engels de un pasaje de *Los misterios de París*, de Eugène Sue. En esta novela, un cura intenta atraer a la atea Fleur-de-Marie a la Iglesia utilizando su sobrecogimiento como cebo. “*“Mira, mi niña’, comienza su empalagoso discurso, ‘en el horizonte infinito cuyos límites son invisibles a nuestros ojos... Creo que la quietud y lo infinito nos hacen pensar en la eternidad... Te lo digo, Marie, porque te gusta la belleza del universo... He experimentado a menudo el éxtasis religioso que provocan en ti..., en ti, que llevas tanto tiempo sin experimentar este sentimiento religioso’. El cura casi había logrado convertir en entusiasmo religioso el entusiasmo espontáneo, ingenuo y alegre que sentía Marie por las bellezas naturales. La naturaleza ha sido menospreciada por la intolerancia de la naturaleza cristianizada*” (10).

Eisenstein profundiza: “*Observamos que este estado psíquico especial de ‘embelesamiento’ –bajo la influencia de la infinitud de la bóveda celeste del crepúsculo, un estado que no tiene una morada definida, una dirección definida, un contenido definido– es representado por el (hábil) cura y adopta formas de embelesamiento religioso dada su capacidad de relacionarse con nociones religiosas*”. Eisenstein da un vuelco a esta estrategia argumentando que “*tal estado de embelesamiento... también puede ir acompañado de imágenes totalmente irreligiosas*”. Yuxtapone la visión de Marie del cielo nocturno con la de un poeta que lo ve pensando en la mujer que echa de menos y la de un reformador social que lo ve mientras piensa en su misión. En el caso del poeta, “*el embelesamiento... se fusiona con la imagen de la mujer en su corazón, y, en el caso del reformador social, su embelesamiento en la infinitud del cielo se asociará a la amplitud de las buenas acciones que pretende propagar entre los seres hu-*

manos". A partir de ahí, Eisenstein concluye que "un mismo cielo nocturno que ha provocado un estado psíquico concreto (embelesamiento-exaltación) en tres casos diferentes aporta mayor éxtasis a los tres objetos: Dios, una mujer bella y un plan utópico de reforma social". Estos ejemplos confirman las bases materialistas e históricas de los momentos de éxtasis o embelesamiento. Aplicaré una de las conclusiones de Eisenstein a las películas que estoy analizando. En la siguiente cita sustituyo el objeto de los ejemplos de Eisenstein por el mío: detalla que los diferentes casos de embelesamiento comparten "el mismo y único estado general de enamoramiento que penetra por sus diversos matices, una diferente fase de realización, un sistema diferente de conceptos socialmente definidos y reflejados no sólo en la naturaleza de los sentimientos sino también en la estructura de las obras".

Retomo ahora la cuestión del melodrama en la obra de uno de los grandes autores coreanos de las décadas de los sesenta y setenta: Kim Ki-young y su impactante *The Housemaid* (*Hanyo*), de 1960. En este caso, el exceso emotivo de la criada constituye una crítica sobre la violencia psicosocial que ejerce la nueva burguesía dentro de la familia y entre la clase burguesa y la clase marginada representada por la criada.

*The Housemaid* está basada en un caso real. A finales de la década de los cincuenta, un profesor de enseñanza secundaria mantuvo un *affaire* con su criada. Cuando rompió la relación, ella se vengó matando al hijo de cinco años del profesor y tiró el cuerpo al lago próximo a la casa familiar. El caso conmovió a la opinión pública, no sólo por el asesinato mismo sino porque ocurrió en el seno de una familia de clase media respetable. El relato del caso en un periódico inspiró a Kim Ki-young para rodar *The Housemaid*, que sería la primera de una serie de películas sobre situaciones domésticas similares protagonizadas aparentemente por una criada interna. Aunque Kim llevaba rodando películas desde 1955, *The Housemaid* fue la que le llevó a ocupar un lugar en el panorama nacional (y, más tarde, internacional).

Irónicamente, aunque las novedades y excesos que introdujo Kim Ki-young en *The Housemaid* lo catapultaron a la fama, también podrían haber terminado con la carrera de Yi Eun-shim, la actriz protagonista. Su interpretación fue tan convincente que se dice que el público gritaba obscenidades cuando aparecía en pantalla, y la animadversión que generó su personaje fue tal que, posteriormente, otros cineastas desistieron de contratarla. El destino de Yi Eun-shim reproduce extra-filmicamente la injusticia e ingenuidad de las lecturas de la ficción de la película que

culpan a la criada del desmoronamiento de la familia, como si ella fuera simplemente un individuo que viene del exterior y comete crímenes contra un patrón inocente debido a unos trastornos psicológicos diagnosticables cuyo origen está en el verdadero mal. En este caso, no consideraré a la "criada" como un individuo bioenergético sino como una posición dentro de un sistema de dos niveles. El primer nivel es el sistema social descrito dentro de la ficción narrativa y el segundo nivel es la descripción de dicho sistema social. De igual modo, el horror de la película no se concentra en los actos de la *hanyo* (criada) sino en la discordancia entre el sistema social representado y el modo de representarlo.

Dong-shik es un profesor de música autónomo. Su mujer, el verdadero sostén de la familia, lleva diez años trabajando con su máquina de coser. Su trabajo le reporta bastantes beneficios y la familia, el matrimonio y sus dos hijos, se muda a una nueva casa de dos pisos. La mujer de Dong-shik se las arregla mal en una casa tan grande, sobre todo desde que se queda embarazada del tercer hijo, así que Dong-shik contrata a una criada. Aunque el argumento y el terror de la película se centran en el maltrato de la criada hacia la familia, no hay que olvidar que, al principio, es la familia la que maltrata a la criada. Kyong-hee, trabajadora en una fábrica, considera a la criada como "algo estúpida pero muy trabajadora". Mientras Kyong-hee está reunida con la familia en la habitación principal, donde están comiendo arroz al curry, Myong-ja se queda en el *hall* completamente ignorada. Kyong-hee recibe clases de piano, pero cuando Myong-ja expresa su interés por el piano, Dong-shik le dice que no toque nunca el instrumento. El hijo pide agua y luego la rechaza porque su hermana mayor acusa, sin motivo, a Myong-ja de envenenarla.

No obstante, la actitud de la familia hacia la criada, al igual que la actitud final de la criada hacia la familia, no es personal sino estructural. El sueño capitalista logrado es el de una vivienda muy grande y para cuyo mantenimiento se requiere ayuda externa. Sin embargo, dicha necesidad de ayuda también es imaginaria. Tiene tanto que ver con marcar un estatus como con mantener una vida práctica (particularmente cuando no hay nada especialmente práctico en lograr un estilo de vida que no puede controlarse en sí mismo) (11). La criada es, por ello, un valor añadido: un factor externo internalizado, un elemento adicional que se convierte en esencial. La criada se convierte en parte del entorno doméstico pero no del entorno familiar. Vive en la casa pero no pertenece a ella. Es su alojamiento pero nunca su hogar. La mayoría de sirvientes contratados pertenecen a clases marginadas de la urbe y, principalmente, a zonas rurales. Por ello, la criada se ve afectada por la



diferencia de clase social, por su acento rural y su falta de educación/sofisticación y por su inferioridad económica. Vivirá en un ambiente cerrado y siempre alejado de la realidad. Ella forma parte del sueño capitalista de otra persona y ha prestado su vida a otros. Es introducida en un entorno, en un sistema que, al mismo tiempo, la excluye. De ahí que el desprecio de la familia y el rencor de la criada son inherentes al sistema que permite que algunos cumplan su sueño y que convierte una vivienda de estas características en el principal ideal y objetivo de cierta clase social.

Antes de empezar su trabajo como criada, Myong-ja había trabajado en una fábrica textil en la que Dong-shik era profesor de música, ocupación que sumía a este en otra forma de alienación institucional con respecto al trabajo de las mujeres. En el proceso de contratación de miembros para el club musical, queda expuesta la función secundaria del club. Al defender este club por encima del club deportivo, los miembros ponen de relieve la visión romántica del profesor y el poder erótico que ejerce sobre el grupo. Dicho poder es deliberado pero subliminal, una fuerza que garantiza la armonía del grupo (aunque no la solidaridad), una cierta hipnosis pacificadora. Aunque se despierta un leve estado de excitación entre sus miembros, este debe permanecer encubierto y latente. La trabajadora que responde a la demanda de miembros dejando un mensaje de amor a Dong-shik sobre las teclas del piano recibe un castigo severo por parte del sistema social (es despedida

de la fábrica) y por parte de la esfera fantástica de la película (su muerte). Dong-shik representa el sistema social al seducir a las trabajadoras (cuando solicita clientes para ofrecerles clases de piano privadas) y al insistir en el castigo al presunto autor de la carta de amor (incluso la mujer de Dong-shik considera el caso de la carta como algo inocente que no debe tomarse en serio). En el ámbito hogareño, Dong-shik también representa la ideología del sistema social cuando regala una ardilla a su hija, que sufre una cojera congénita. De hecho, la ideología queda plasmada en el mensaje que transmite con tanta transparencia el regalo del padre:

— *No me gustan las ratas.*

— *Míralo de esta forma. Las ardillas corren en absoluta libertad en la naturaleza. La gente las coge para que no puedan correr, como pasa con esta. Pero la ardilla piensa que si no hace ejercicio en su estrecha jaula, sus piernas no podrán volver a correr si tiene la oportunidad de hacerlo. Por eso, no deja de correr dentro de esta rueda.*

— *Padre, ¿quieres que practique así? Gracias por dárme-la*" (12).

Este esfuerzo totalmente inútil refleja un modelo de comportamiento y una ideología. Y la rueda por la que corre la ardilla refleja las ruedas de otra labor inútil: la rueda de la máquina de coser y las grandes ruedas de la fábrica textil. Cuando la pequeña entiende el mensaje de su padre, comienza a llorar, pero no llora de alegría. No puede ignorarse que el objeto/

sujeto de dichas ruedas/círculos son todas las mujeres. De hecho, simbolizan algo que tanto la criada como las mujeres de la familia tienen en común y al mismo tiempo niegan: una exclusión interna. Retomaré este asunto más adelante.

Como he señalado anteriormente, el terror de la película reside en la discordancia entre el sistema representado y el modo de representarlo. La casa de los sueños se presenta primeramente inacabada. Las escaleras que acceden al preciado segundo piso parecen una ruina. A primera vista, no parecen un símbolo de superación sino un obstáculo para la hija lisiada, motivo por el cual su hermano pequeño se burla de ella. Más tarde, la escalera es el escenario de la muerte del niño y la entrada a la guarida de la criada, donde mantendrá retenido al amo de la casa contra su voluntad. La casa de los sueños se ve también invadida por las ratas. Cuando Myong-ja llega a la casa por primera vez, le enseñan a condimentar arroz, el alimento más sacrosanto de la dieta coreana, con veneno y ponerlo en el suelo como trampa mortal. La criada mata pero las ratas vivían en la casa antes que ella y la familia suministraba el veneno de varias formas. El horror no es la destrucción de la familia sino su existencia como ideal obligatorio.

El sistema fílmico subraya la amenaza incluso en el lenguaje utilizado. Cuando la familia disfruta del arroz al curry del padre, la madre se burla de sus hijos traduciendo al inglés un dicho coreano: "*Two men eat. One man die. I don't know. You don't know*" ("Dos hombres comen. Un hombre muere. Yo no lo sé. Tú no lo sabes"). Cuando le preguntan por el significado, lo dice en coreano, omitiendo el último verbo, "*don't know*". Esta frase hecha coreana significa "absolutamente delicioso". Pero la traducción al inglés recupera el significado literal de malos presagios que la versión en coreano parece no tener. La traducción al inglés anuncia algo, se produce una rara variación lingüística, un fenómeno extraño. Todo lo amenazante y desconocido es extraído de la frase coreana y vertido en el idioma de las fuerzas de ocupación coreanas posteriores a la guerra. Se insinúa el idioma extraño y la sugerencia del envenenamiento que queda patente en la versión en inglés se da cuando Myong-ja comienza a trabajar como criada y se convierte en otro intruso.

El sistema social descrito y el sistema fantasmagórico de la descripción se funden cuando las contradicciones del sistema que necesitan y al mismo tiempo excluyen a la criada son exprimidas al máximo. Después de que Myong-ja mata al hijo, la madre impide que Dong-shik lleve a Myong-ja ante la policía e incluso accede a la demanda de Myong-ja de que Dong-shik duerma con ella en su habitación. Esta extraordinaria respuesta al crimen cometido por

Myong-ja se debe al miedo de perder el estatus social por hacer público el escándalo. Así que los valores sociales que hacen necesaria a la criada también impiden que esta criada de clase media se defienda y busque justicia. El propio sistema que incorpora a la criada y, al mismo tiempo, la priva de sus derechos coloca a la criada por encima de la ley y le otorga un excesivo poder secreto para romper los lazos familiares y la exclusividad del privilegio conyugal. Culpar a la criada de la catástrofe o considerarla como el cerebro del plan son conclusiones demasiado simplistas que olvidan asuntos políticos más complejos y amplios que conlleva el exceso narrativo de la película. Esta simplicidad es, sin embargo, sintomática de los sistemas sociales existentes fuera de la película y que desarrollan otra política discursiva que requiere un mayor análisis.

Im Kyung-hoon parafrasea brevemente la caracterización típica de *The Housemaid* y sus sucesoras, *Hwanyo* (1971) y *Hwanyo '82* (1982), en un artículo cuya sutileza es superior a este análisis: "*En la trilogía The Housemaid de Kim, las criadas se convierten en monstruos destinados a destruir la vida despreocupada de la pequeña burguesía*" (13). En posteriores versiones de esta película, *Hwanyo* y *Hwanyo '82*, la primera relación sexual entre el marido y la criada se presenta como una violación en lugar de una seducción.

*Hwanyo* también explicita ciertos aspectos que aclaran acciones de Myong-ja que no se explicaban en *The Housemaid*. En primer lugar, la "Myong-ja" de *Hwanyo* es brutalmente violada en el campo antes de partir a Seúl en busca de empleo. No es una depredadora sexual sino víctima de un trauma sexual. Cuando ve a sus patronos practicando sexo, no se excita ni siente envidia sino que sufre una especie de ataque ya que recuerda su violación. Resulta revelador analizar esta escena comparándola con la escena correspondiente de la versión original de *The Housemaid*.

La propia superestructura de la película reproduce la posición contradictoria de la criada en el sistema, ya que incluye tanto un prólogo como un epílogo que se encuentran tanto dentro como fuera de la narrativa, aunque irónicamente integrados en la temática que presenta. Tras el fatal clímax de la historia, la escena vuelve al nexo claustrofóbico del núcleo familiar intacto de cuatro miembros (al menos, vivos). Aparentemente, la historia de terror era simplemente eso, una especie de táctica del miedo para mantener el mejor comportamiento de los maridos. Por sorpresa, incluso Myong-ja aparece ahora bastante domesticada, a excepción de su expresión juguetona y enigmática cuando inhala ansiosa el humo del cigarro de Dong-shik por la habitación. Sin embargo, su

contacto con ese humo se ve interrumpido por la señora de la casa, que la saca del salón diciendo que “contratar a una criada joven es como echar carne cruda a la boca de un tigre”. Su marido oye la frase y está totalmente de acuerdo con ella. A continuación se gira hacia el público y dice a los espectadores masculinos que ellos son así. El final de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Cabinet des Doctor Caligari*; Robert Wiene, 1920) niega la maldad de las autoridades y la reinterpreta como la falsa ilusión de un personaje marginado. En el epílogo de **The Housemaid**, se niegan las acciones del drama como una falsa ilusión del orden social dominante. Es una advertencia ambivalente o de doble cara para los hombres, ya que se presenta una sexualidad depredadora como una propensión casi biológica. La advertencia, como el guiño del marido/actor, es una prohibición aunque, al mismo tiempo, también un permiso. Representa literalmente los significados contradictorios de la sanción. No obstante, la ironía y la dualidad del epílogo, como la de las obras de Kim Ki-young, sugieren un compromiso crítico vital y dinámico con las políticas sexuales de la fantasía.

## NOTAS

1. Deseo expresar mi agradecimiento a la Korea Foundation por concederme una valiosa beca que me permitió realizar la investigación cuyos resultados se plasman en este trabajo.
2. Sigmund Freud, en Joseph Brower y Sigmund Freud, *Studies on Hysteria. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XX, Hogarth, Londres, 1953-1973; y Sigmund Freud, “The Neuro-Psychoses of Defense”, *op. cit.*, vol. III.
3. Sigmund Freud, “The Unconscious”, *op. cit.*, vol. XIV.
4. Véanse Christine Gledhill, “Rethinking Genre,” en *Reinventing Film Studies*, Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), Arnold, Londres, 2000, págs. 221-243 y, concretamente, 221-223 y 234; Mitsuhiro Yoshimoto, “Melodrama, Postmodernism and Japanese Cinema”, en *Melodrama and Asian Cinema*, Wimal Dissanayake (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1993, págs. 101-127; Thomas Elsaesser, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Kulturverlag Kadmos, 2007.
5. **La mujer del puerto** (Arcady Boytler, 1933). El enterrador don Antonio muere dejando a su hija (Andrea Palma) en la pobreza y sin esperanza. Su ataúd es trasladado al cementerio sobre un carro tirado por caballos y ella va a pie tras él. Se adentra, horrorizada, en las fiestas de Carnaval. Cientos de juerguistas disfrazados rodean el ataúd riéndose y burlándose de su solemnidad, tirando confeti sobre él y gritando: “*Quema del mal humor*”. Los gritos de dolor y protesta de Andrea son acallados por la multitud. Uno de los rituales del Carnaval consiste en quemar una efigie del “mal humor”. La gente confunde el ataúd con la efigie pero, al final, alguien se da cuenta de que se trataba del funeral de don Antonio y hace callar a todos. Los juerguistas se quitan sus caretas y siguen al carro en silencio sepulcral. Este incidente pone de relieve una de las controversias que ha rodeado al melodrama durante décadas: ¿Hay que tomar en serio el melodrama o se trata tan sólo de un entretenimiento popular ligero? El Carnaval representa la reputación del melodrama como entretenimiento y a la audiencia que considera el melodrama de esta forma. El fétetro y la mujer acongojada representan el intento de reflejar un sentimiento de afecto serio. La resolución del conflicto representa la victoria del melodrama, pero la seriedad que consigue se da en un contexto único de dicho género, por lo que su corta presencia pone en cuestión la posibilidad de aportar seriedad al melodrama en general.
6. Encontrará un análisis más profundo sobre cómo el afecto melodramático es un efecto de la técnica cinematográfica en el apartado sobre No Int’ack, director artístico de **Hand of Fate** y **Madame Freedom**, en *Hankuk Yeonghwa leul Mal Hanta: 1950 Nyeontae Hankuk Yeonghwa*, KOFA, Seúl, 2004, págs. 102-111.
7. Véase, por ejemplo, Kim Soyoung, “Questions of Women’s Film: **The Maid**, **Madame Freedom**, and Women”, en *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Kathleen McHugh y Nancy Abelmann (eds.), Wayne State University Press, Detroit, 2005, págs. 185-200.
8. Sergei M. Eisenstein, “Pathos”, en *S.M. Eisenstein: Selected Works. Volume III: Writings 1934-1947*, Richard Taylor (ed.), BFI, Londres, 1996, págs. 169-170.
9. *Ibidem*, págs. 170-171.
10. Marx y Engels, *The Holy Family III*, citado por Eisenstein, “Pathos”, *op. cit.*, págs. 180-181.
11. De hecho, el tercer embarazo de la mujer, que le imposibilita mantener la casa en buen estado, también le impide dejar su trabajo de modista. Quiere dar a su marido un segundo hijo. Este es un ejemplo más de la superproductividad contraproducente que realmente incapacita aunque es necesaria.
12. Esta peculiar lógica también es un ejemplo de la cultura de vigilancia que aparece en su forma moderna y postmoderna en películas contemporáneas como **as I Wish I Had a Wife** (*Nado anaega isseosseumyeon johgessda*; Park Heung-shik, 2004), **The Man With an Affair** (Jeong Jae-eun, 2003) y especialmente en **Hierro 3** (*Bin-jip*; Kim Ki-duk, 2005).
13. Im Kyung-hoon, “Frustrated Male Sexual Fantasy,” en *Kim Ki-young: Cinema of Diabolical Desire and Death*, 2<sup>nd</sup> Pusan International Film Festival, Pusan, 1997, pág. 48. Moon Jae-cheol ofrece una lectura más compleja de la trilogía como “una alegoría de los conflictos de clase que se producen en... hogares con ingresos medios”, Moon Jae-cheol, “Aesthetics of Deviation and Contradiction”, *ibidem*, pág. 34. En mi opinión, la discrepancia entre la caracterización “oficial” de la trilogía y los eventos descritos en las dos últimas forma parte de una tradición misógina que se mantiene de forma inversa en la crítica de las películas de Kim. Un ejemplo de ello es la caracterización de **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** (*Bom yeoreum gaoul gyeoul geurigo bom*, 2003) como “un retrato lírico de las fases vitales de un monje budista”, pasándose por alto dos de las “etapas” del monje tan “*liricamente retratado*”: su violación de una joven que buscaba refugio en el templo para recuperarse de una enfermedad y su posterior casamiento con ella y su asesinato con un cuchillo de sierra al sospechar que había mantenido relaciones sexuales con otra persona.