

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Historia e historias en los dramas sobre la división: ¿Cómo se hace un blockbuster coreano?

Autor/es:

Lee, Hyangjin

Citar como:

Lee, H. (2007). Historia e historias en los dramas sobre la división: ¿Cómo se hace un blockbuster coreano?. Nosferatu. Revista de cine. (55):14-24.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41509>

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**

# Historia e historias en los dramas sobre la división

## *¿Cómo se hace un blockbuster coreano?* <sup>(1)</sup>

*Hyangjin Lee*

1999an, *Shiri* filmak, Ipar Koreako enakume frankotiratzaile baten eta Hego Koreako agente sekretu baten arteko amodiozko istorioa kontatzen duenak, aurreko urteko *Titanic* (1997) filmak baino are eta arrakasta handiagoa izan zuen, korearrak Estatu Batuetako zinemaren presioari aurre egiten ari zirenean seinale. 2000n, *Joint Security Area* filmak *Shiri*-k bezain besteko arrakasta izan zuen. Eta gai nagusia bi Koreen arteko banaketa zen ere bai. Film haien ondoren *Silmido* (2004), Kang Woo-sukena, *Taegukgi* (2004), Kang Je-gyurena, eta *Welcome to Dongmakgol* (2005), Park Kivang-hyunena sortu ziren. Ipar-Hego arteko harremana gai arrakastatsuenan bihurtu zen zinemari, ikusleen indizearen portzentajeetan norgehiagoka jarraitzen zuten bitartean.



Este estudio se va a centrar en la imaginación histórica y en los retratos de los norcoreanos que ofrecen Kang Je-gyu y otros directores en los *blockbusters* coreanos. Los dramas históricos de Corea del Sur que tratan sobre la división del país se han encontrado con una buena acogida en taquilla. Esto puede ser signo del deseo popular de que Corea se reunifique. También, a juzgar por la magnitud de estos éxitos, las películas delatan la identidad de la transición coreana, como nación dividida, a través de las percepciones cambiantes en Corea del Norte: de enemigo a víctima. Desde este punto de vista, las imágenes de Corea del Norte en *Shiri* (*Swiri*, 1999) y *Lazos de guerra* (*Taegukgi hwinalrimyeo*, 2004), de Kang Je-gyu, ofrecen un prototipo de los éxitos de taquilla coreanos. Y además las fantasías históricas resaltan los diferentes enfoques de la sociedad entre los éxitos de taquilla que vienen de Corea del Sur y los que vienen de Hollywood. En estos últimos se glorifica la historia, porque el presente es un gran logro del pasado. Las fantasías futuristas tienen a enemigos imaginarios y nos advierten de que reinará el caos si se altera el statu quo. En este sentido la sociedad actual parece utópica. Y, de forma inversa, las fantasías históricas de los *blockbusters* coreanos rechazan el orden social actual: la Corea del Sur contemporánea aparece como una sociedad distópica.

### Cómo se hace un *blockbuster* coreano

En 1999, *Shiri*, de Kang Je-gyu, ofrecía una fantasía histórica sobre la división nacional de Corea en forma de película de entretenimiento. La historia de la división nacional, narrada a través de una trágica historia de amor entre una francotiradora norcoreana y un agente secreto surcoreano causó sensación en el público. La historia de división nacional que antaño era demasiado seria para el cine popular se convirtió en argumento de suspense que lleva al público a una catarsis. Responsable de la venta de más de seis millones de entradas, fue un golpe para el dominio de los éxitos de taquilla de Hollywood en el mercado regional. Desbancó el record anterior, los cuatro millones en 1998 de *Titanic* (*Titanic*, 1997), de James Cameron.

Las películas son una tecnología de la memoria. La historia reconstruida en una película es una forma de memoria colectiva de la gente que aún vive las consecuencias. En el lenguaje del cine, la historia no es la acumulación de series de hechos. Le concierne el pensamiento actual del pueblo para entender el pasado. Para un público local, la significativa diferencia entre la historia de amor a la que se opone la división del país en *Shiri* y la historia de amor que supera la diferencia de clases sociales en *Titanic* reside en la

subjetividad histórica al reconstruir la memoria colectiva.

El éxito de *Shiri* es evidente en la resistencia local hacia las tendencias indiscriminadas de globalización a manos de Hollywood. Inicialmente, el gran éxito global se encontró con la resistencia frenética local, ya que la gente estaba viviendo la crisis financiera del FMI (Fondo Monetario Internacional) en aquel momento. Las diversas ONGs criticaron la incapacidad del gobierno para hacer frente a los problemas y provocaron movimientos de ahorro en masa que proponían salir de la “humillante” caída en picado del FMI. Dos ejemplos fueron “la recogida de oro” y “no comprar los caros bienes procedentes del extranjero”. También se puede entender la aparición de la “Independencia Cola 8.15” en 1998 en el contexto (2). La cuota de mercado de la marca local subió hasta el 14% en un año cuando la empresa se plantó contra el dominio de la Coca-Cola. También lanzaron las ONGs un boicot para “no ver *Titanic*”, animando al público a unirse a los movimientos de ahorro. Sin embargo, *Titanic* no se hundió. Todo lo contrario: ofreció un oportuno y placentero escapismo a los que sufrían desaliento por los golpes del FMI. Por otra parte, el miedo de la industria cinematográfica local a las consecuencias de la distribución directa de películas de Hollywood en el mercado local se materializó en el monopolio de *Titanic* en las salas de cine.

La distribución directa de UIP (United International Pictures) empezó en 1988 cuando se abolió el sistema de importación de cine por exigencia de Estados Unidos. Por consiguiente, la cuota de mercado doméstico de cine coreano dio un drástico bajón. Decreció del 33% de 1985 al 15'9% en 1993. Curiosamente, este momento crítico del cine nacional dio un giro radical cuando el entorno social nacionalista del periodo de post-democratización se extendió a lo cultural en 1993 para la expresión de las ideas progresistas. En 1993 se creó el control de la cuota de pantalla con la ayuda de ONGs. Ese año se dio la vuelta a la tortilla del cine nacional para recuperar la cuota de mercado doméstico. Poco a poco empezó a recuperarse. Sin embargo, la vuelta del cine nacional creó una nueva disputa entre los dos países. El Gobierno norteamericano exigió que el sistema de la cuota de pantalla se prohibiera, basándose en los principios del libre mercado, en 1998. En ese momento la cuota de mercado doméstico de cine coreano llegaba al 25%.

Desde luego que los públicos en una sociedad democrática estaban preparados para disfrutar del aperturismo de la sociedad; y deberían protegerse sus derechos a acceder a la cultura global del cine por medio de la competencia justa en el mercado. Pero la



realización de una cultura nacional en la era de la globalización está a menudo sujeta a su poder económico. La globalización a manos de los poderes económicos lleva al peligro de extinción de la diversidad cultural y de la identidad local que expresan las pequeñas naciones. Respecto a esto, la competencia del libre mercado tiene límites en su aplicación para creaciones culturales. Las películas no son sólo bienes de consumo sino también una expresión de las personas, de sus pueblos y sociedades.

Oponiéndose a la presión de Estados Unidos, la industria cinematográfica coreana luchó para salvar el cine nacional. La autonomía y diversidad culturales son las cuestiones que planteaban los que se opusieron a la prohibición del sistema de cuota. Una vez más, grupos de ONGs apoyan a la industria en sus protestas para preservar la cultura nacional. Los me-

dios habían estado al frente de la disposición social a ayudar a la resistencia. En cierto modo, la recuperación del cine nacional debería entenderse en el contexto de los desarrollos posteriores a los movimientos de democratización de Corea del Sur. Las nuevas visiones sobre la presencia de Estados Unidos en la historia moderna de Corea también eran en parte responsables del amplio apoyo de ciudadanos de a pie a la industria del cine.

A finales de los años 90, el cine coreano había recuperado la cuota de mercado doméstico que tenía en la década previa. También gozaba del reconocimiento internacional, donde brillaban sus logros artísticos. Por otro lado, pese a tener éxito fuera, la sostenibilidad financiera era aún muy inestable. Aunque el coste de producción era insignificante en comparación con la escala actual, la mayoría de directores

tenían que hacer grandes esfuerzos para encontrar a alguien que pusiera el dinero. Los flujos de capital se movían fácilmente por las inversiones a corto plazo y el rendimiento de cada director. La renovación de la gestión en la realización de películas fue posible cuando los directores de la nueva generación llegaron a la industria. Son en su mayoría licenciados universitarios para los que las protestas radicales para la democratización eran el día a día de su vida en el campus. También están libres de los prejuicios sociales de la profesión en la industria del cine y están familiarizados con la cultura visual global. La realización de un éxito de taquilla local fue uno de los ambiciosos proyectos lanzados por esta nueva generación de directores.

Hacer un éxito de taquilla local es un esfuerzo del cine nacional para afrontar las tendencias encontradas de localización y globalización. La imitación y los híbridos son los elementos clave para realizar un éxito de taquilla local. Sin embargo, los fracasos sucesivos de grandes proyectos cinematográficos trajeron consigo vastos déficits en la industria del cine, poniendo de manifiesto las diferentes exigencias de los públicos locales. *Shiri* se distanció de los intentos previos, al perseguir la fusión entre lo local y las tendencias globales. Eligió una historia distinta, con la que el público local se identificase fácilmente, y la presentó con las familiares formas usadas por Hollywood.

Y efectivamente, aparte de la estrategia de mercado y del momento de distribución, de la presencia de estre-

llas de la pantalla y de la estructura narrativa, hay otros cuantos elementos que han contribuido al éxito de *Shiri*. Sin embargo, lo que hacía que esta historia de acción y suspense reuniera los requisitos para ser un éxito de taquilla coreano no son los efectos especiales. Es la subjetividad al narrar la historia lo que hace a esta inteligible en el presente. *Shiri* era apropiada para transmitir una historia que la gente quería oír. Se hacía claramente eco del espíritu distendido entre Norte y Sur en aquel momento, lo que desembocó en la Declaración Conjunta entre Corea del Norte y del Sur en 2000. La empatía general del público local hacia la historia refleja los discursos populares sobre la división del país. También es indicador de las respuestas nacionalistas a la globalización llevada a cabo por Occidente. En cierto modo, el nacionalismo que es antagónico a la intervención foránea en los asuntos domésticos es el poderoso detonante del triunfo de los éxitos de taquilla sobre la división del país.

En 2000, *Joint Security Area* (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*), de Park Chan-wook, llevó un paso más adelante el discurso generalizado sobre la división nacional, de un modo muy efectivo. La intriga policiaca comunica hábilmente la historia de una hermandad prohibida por la división del país. Bajo la dictadura militar, la ideología de la guerra fría se adoptó como el nacionalismo de Estado y se convirtió en el lenguaje del terror del día a día. El enfrentamiento entre el Norte y el Sur se usó para llevar a la sociedad a la militarización. *Joint Security Area* sigue los años de los jóvenes que fueron movilizad



Silmdo



a la zona desmilitarizada para el servicio militar obligatorio, centrándose en las trágicas consecuencias de la amistad a escondidas entre los soldados del Norte y del Sur con la línea de alto el fuego como telón de fondo. Traspasan el límite por la soledad que sienten y por sus ansias de compañerismo, pero el Estado define esa amistad como traición. La historia sobre las experiencias traumáticas de los jóvenes en el asesinato, suicidio y negación de la amistad atrajo a casi 6 millones de espectadores. El servicio militar obligatorio es un tema conocido por el público coreano, pero este no había visto nunca antes una película que enseñara abiertamente el doloroso recuerdo del confinamiento forzado de forma tan entretenida. Trata la trágica historia con una mezcla de suspense y comedia, resaltando lo humano más allá de las ideologías. Sin embargo, no hay fantasía en la nación reunificada para que haya distancia psicológica o emancipación emocional de la perturbadora historia. De hecho la película recordaba al público la separación de los seres queridos y su miedo al confinamiento y al castigo. La soledad y el miedo a la guerra expresados en esta película son la memoria colectiva de la dictadura militar. La historia de homicidio y suicidio supone la resistencia contra la historia oficial, escrita por la ideología de la división del país.

El éxito de las dos películas llevó a la multiplicación del “*blockbuster* del tema de la división” en los años siguientes. El éxito de los dramas sobre la división resaltó lo significativo de la historicidad al expresar la identidad coreana en transición. En 2004, dos películas, *Silmido*, de Kang Woo-suk, y *Lazos de guerra*, de Kang Je-gyu, establecieron el mayor récord de taquilla en un intervalo de dos meses. Se proyectó cada película a más de 11 millones: una de cada

cuatro personas de la población coreana. En muchos sentidos, las dos historias muestran ideas y perspectivas claramente diferentes al narrar la historia de la división. Entre los públicos hay una clara preferencia de una sobre la otra. Sin embargo ambas contemplan un humanismo que vence los actuales conflictos, reflejando la atmósfera social cambiada en lo que se refiere a la reunificación del país. Las historias tratan de hacer recordar al público a las personas borradas de la historia oficial. La memoria colectiva rechazada por la historia oficial es el instrumento principal con el que las dos películas hacen que las historias sean inteligentes y fascinantes.

En 2005, *Welcome to Dongmakgol*, de Park Kwang-hyun, mostraba un nuevo tipo de *blockbuster* sobre la división. A diferencia de las obras anteriores, esta película no se apoyaba en la presencia de estrellas o en el valor del nombre del director. Más difícil todavía: se trata de una comedia. En los años anteriores, las comedias sobre la división no conseguían atraer a mucho público. Pese a ello, este cuento de hadas que tiene lugar en una tranquila aldea durante la Guerra de Corea atrajo a más de 8 millones, el mayor récord de venta en taquilla de todo el año. Trata sobre los aldeanos de Dongmakgol, que al estar aislados geográficamente no saben que hay una división nacional, ni que estalla la guerra, y viven tan felices. Un día, los aldeanos salvan a un grupo de soldados que quedaron atrás de la línea del frente, pero les sorprende negativamente la violencia y el odio entre los soldados. Los soldados deciden proteger de la guerra a los aldeanos inocentes. Planean la “operación unida entre el Norte y el Sur” contra el bombardeo aéreo de las fuerzas de la ONU en la aldea, a la que han confundido con una fortaleza

escondida. La historia de los soldados que odian la guerra y desobedecen órdenes de matar a los civiles inocentes muestra el absurdo de la guerra a la nación dividida. La imagen utópica de la vida de aldea es la historia que desean recordar, sugiriendo la imagen distópica de la sociedad actual.

El drama sobre la división es un género muy presente en el cine coreano contemporáneo. En cierto modo, la espontaneidad de su realización y visionado es una victoria simbólica de la industria del cine sobre la antigua historia del cine bélico anticomunista. Cinco dramas sobre la división se sitúan entre los ocho primeros filmes que llenan las arcas de la historia del cine coreano. Los otros tres en la lista son **The Host** (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joon-ho, que sigue siendo el mayor éxito con el récord de 13

millones de espectadores, **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*, 2005), de Lee Jun-ik, y **Friend** (*Chingoo*, 2001), de Kwak Kyung-taek.

Lo cierto es que no sólo se ganaron la popularidad general los dramas sobre la división. La comedia y el melodrama son de hecho los géneros que lideran el gran ascenso del cine nacional. Entretienen a la vez que su tono sarcástico conmueve al público, o satirizan sobre la sociedad y las tradiciones culturales. Pero hubo un límite en el tiempo que tuvo la industria para gozar de la exclusiva competencia en el mercado. Con el éxito de **Shiri** la cuota de mercado doméstico de dicha película llegó a casi el 40% en 1999. El sistema nacional de cuota de pantalla exige que los cines locales proyecten películas coreanas durante el 40% de cada año: 146 días (3).



The King and the Clown

Las disputas entre Estados Unidos y Corea sobre el sistema de cuota de pantalla volvieron a estallar en 2000. Ese año los directores, actores y estudiantes organizaron manifestaciones en las calles y pidieron apoyo ciudadano para luchar contra la presión estadounidense. Identificaban el conflicto con el imperialismo cultural y la intervención de Estados Unidos en los asuntos domésticos. Mientras que Estados Unidos hacía hincapié en los principios del mercado libre y el mercado equitativo, la industria local, por su parte, insistía en las disposiciones excepcionales sobre las creaciones artísticas. Hasta cierto punto las disputas con Estados Unidos promovían, por sí mismas, una respuesta general nacionalista. Por otro lado había un apoyo importante por parte de otros países que daban la razón moral a los manifestantes, expresando las preocupaciones sobre el peligro de extinción de la diversidad cultural. Además de todo esto, la confrontación entre los grupos a favor y los grupos en contra ha ido evolucionando hasta convertirse en disputas entre los coreanos pro-americanos y los anti-americanos. Ante las feroces protestas, el Gobierno desechó una vez más la propuesta. Y este es el contexto social de la popularidad de los dramas sobre la división.

Durante los últimos tres años, el cine coreano ha superado el 50% de las ganancias del mercado doméstico. La cuota de mercado doméstico del cine coreano en 2005 fue del 59'1%. El 20 de enero de 2006 un miembro del Gobierno de Corea del Sur acusó a la industria de cine local de egoísmo colectivo. Unos días después, el Gobierno anunciaba la reducción de los días obligatorios a 73 a cambio de comenzar a debatir el acuerdo sobre libre mercado bilateral (FTA) con Estados Unidos. La materialización de la decisión del Gobierno fue confirmada después por la ratificación de la Asamblea Nacional.

Sin embargo, la opinión pública sigue con reservas sobre la decisión del Gobierno. La crítica principal se basa en la falta de una política alternativa que apoye al cine nacional a largo plazo. El simbolismo del ascenso del cine nacional reside en la resistencia local contra las fuerzas indiscriminadas de globalización. Por lo tanto, el valor cultural del cine nacional es el principal obstáculo para la materialización de ese fin del sistema de cupo en pantalla. En mi opinión, el apoyo masivo a las protestas contra la prohibición expresa la dinámica cultural que se opone a la globalización a manos de la economía. Considerando esto, el sistema de cuota de pantalla no debería incluirse, para empezar, en el debate sobre este comercio. Las nuevas generaciones eligieron la cultura visual como el medio de comunicación líder para expresar la identidad colectiva. La

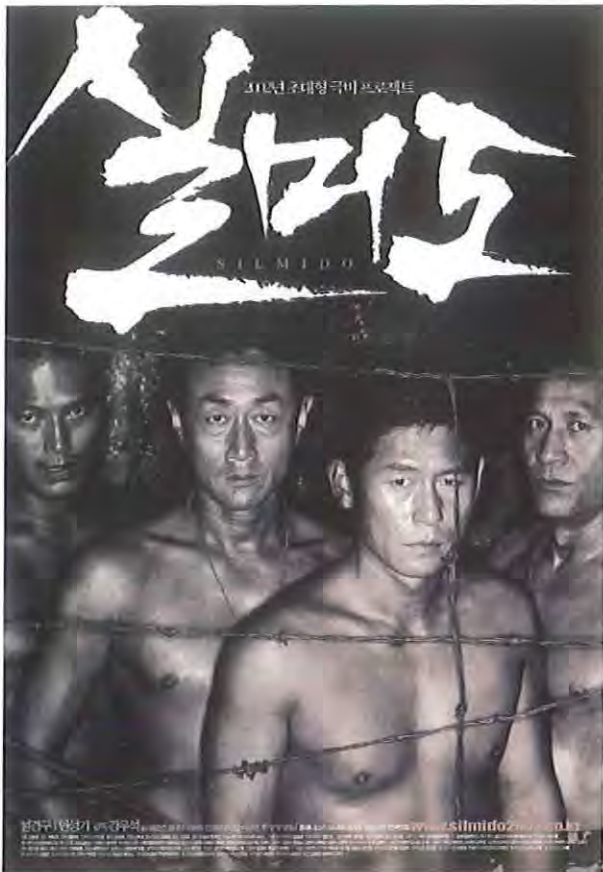
protección legal tipo sistema de cuota de pantalla es un esfuerzo por proteger su libre comunicación frente a los intereses económicos, que amenazan con hacerla tambalear.

### Historia e historias en los dramas sobre la división

La cultura popular refleja la idea dominante en la sociedad convencional. Los retratos de la división nacional en los cinco éxitos de taquilla expresan una identidad coreana en transición (4). Comunican las nuevas ideas y nuevos conceptos de la gente, reflejando los cambios radicales en la vida contemporánea coreana. Su imaginación cinematográfica rechaza la historia escrita por la ideología de la división. En cierto sentido, desde una perspectiva conformista, las representaciones históricas en el cine pueden parecer radicales y desafiantes. Pero expresan el deseo popular de una nueva interpretación de la historia, cuestionando la autoridad de la oficial. La dramatización de la memoria colectiva de la gente, que había sido borrada de la historia oficial, fomentó el prejuicio ideológico de la sociedad hacia la historia de la división del país. Desde luego que, en gran medida, un éxito de taquilla es limitado en cuanto a texto sobre el progreso. No desafía a la base ideológica de la sociedad actual de forma radical. Por esta razón un éxito de taquilla no puede ir más allá de su existencia en el mercado. Debería permanecer situado entre los discursos culturales predominantes. En este sentido, más que encabezar el cambio social, lo que hacen estos cinco filmes es revelar las percepciones cambiantes de la división nacional que tiene la sociedad.

Los retratos de la historia en los recientes éxitos de taquilla del cine expresan la evolución de los dramas sobre la división, yendo desde las películas anticomunistas a las que son antibelicistas. Los textos del cine tienen un sistema ambivalente para relatar la historia. A simple vista, las historias transmiten las ideas progresistas de la sociedad actual sobre la historia de la división del país. Pero las ideas progresistas se procesan en las normas sociales tradicionales con las ideas de la moralidad familiar confuciana. Dependiendo del público, la identificación emocional con las historias y la validez ética pueden estar sujetas a su percepción y conocimiento de la cultura. Además, los conceptos confucianos de la relación familiar humana son ofensivos desde el punto de vista de la igualdad de género. Sin embargo, a través de la moralidad tradicional, las películas abordan la importancia de lo humano más allá de la ideología. Las películas rechazan la relación humana entre explotador y explotado. El significado textual heterogéneo es uno de los atributos más característicos del *blockbuster* coreano. Un análisis contrastado entre





historia e historias a partir de las cinco películas dará más base a esta idea a través de argumentos tangibles.

### Una nación familiar: “¿Puedo llamarte hermano mayor?”

Ante todo, los éxitos de taquilla sobre la división desechan la justificación de una guerra. Las normas familiares confucianas son la base moral además de los principales puntales que hacen que el público se identifique emocionalmente con las historias. Como expresan los títulos de las películas *Shiri* (5) y *Lazos de guerra*, nación equivale a familia. Norte y Sur son inseparables. Las cinco películas emplean los convencionalismos del melodrama familiar tradicional para justificar la relación irrompible entre Norte y Sur. El sentimiento de culpabilidad paterno por no haber protegido al hijo de la violencia y el sacrificio por los hermanos son la esencia de las fórmulas de melodrama familiar que adoptaron los dramas sobre la división. Por otra parte, la madre que sufre y la vulnerabilidad de las mujeres dan validez a la conciliación de los conflictos familiares.

En *Shiri*, Yu Jungwon, el agente secreto surcoreano, mata sin piedad a Yi Bang-hui, la francotiradora norcoreana. Bang-hui se ha disfrazado de una Yi Myung-hyun surcoreana para abordarlo. Pero, pese a no querer enamorarse de él, lo hace y elige el

amor. Le cuenta el plan antes de que pase a la acción. Pero Jungwon elige a la nación, a pesar de que quiere a Yi Bang-hui. Su elección supone matar a su hijo, que aún no había nacido, en el útero de ella. Es una castración simbólica de la nación. Su sacrificio se torna más melodramático al sacrificar con la muerte a su mejor amigo, Yi Jang-gil. Aparte de esto, el destino de la valiente Bang-hui como madre es demasiado trágico. La vulnerabilidad de las mujeres se subraya por sus otras dos imágenes alternativas: la Yi Myung-hyun fingida por Yi Bang-hui es alcohólica, mientras que la Yi Myung-hyun verdadera tiene una enfermedad crónica.

En *Lazos de guerra*, el tema familiar es más evidente. El salvajismo de Jin-tae al matar a tanta gente sin importar a qué bando pertenecen parece ser comprensible por su devoción hacia Jin-suk, el hermano pequeño. La familia no tiene padre y el joven hermano mayor tiene que asumir la responsabilidad patriarcal. El cuidar del hermano pequeño es su deber familiar más imperativo. La madre muda indica la vulnerabilidad de la mujer en los dramas familiares.

*Silmitdo*, de Kang Woo-suk, también usa la relación familiar conflictiva como el constructo emocional más importante para rechazar la justificación de una guerra. La película dramatiza el “incidente de Silmitdo”, que tuvo lugar a manos de las fuerzas de un cuerpo del Ejército en 1971. El cuerpo militar se creó en secreto para asesinar al líder norcoreano Kim Il-sung en 1968. Silmitdo es el nombre de la isla remota donde los treinta y un antiguos criminales recibieron la instrucción militar. Kang In-chan es el jefe del cuerpo que inició el disturbio. Su padre abandonó a su familia y se fue al Norte. Su entorno familiar comunista lo calificó de paria de la sociedad y esto le acaba llevando a la muerte. Para él, su madre es la única esperanza de su triste vida. Su pobre madre sufre durante toda su vida por el marido comunista y el hijo criminal. Por otra parte, el vicealmirante Choi Jae-hyun es el sustituto de la figura paterna de In-chan. Sin embargo, la pseudo-relación de padre e hijo no puede salvar la vida de In-chan. Jae-hyun insiste en que no puede matar “a sus propios hijos”, pero la autoridad le ordena acabar con el cuerpo militar. En lugar de cumplir la orden, se suicida.

Esta representación estereotipada de la relación familiar irrompible trastoca la distinción entre Norte y Sur. La complejidad de la relación familiar confuciana, jerárquica, legítima lo inmoral de la separación por parte del Sur. En *Lazos de guerra*, el hermano mayor, que se asocia con Corea del Norte por un bestial salvajismo, es quien tiene la autoridad en la familia. Jin-suk, el pequeño, que se asocia con el Sur por la imagen intelectual y humanista, no puede repudiar a Jin-tae, es decir, el Norte, por causa de la



estructura jerárquica de poder familiar. Es sólo el mayor quien puede repudiar al pequeño. En **Silmido**, la relación padre-hijo implica también que la separación va en contra de las normas culturales de la sociedad. El hijo no puede repudiar al padre ni tampoco desobedecerle. Jae-hyun, el sustituto del padre, libra a In-chan de la relación no haciendo caso de la orden de matanza.

Como se puede ver en estas películas, la separación del Norte y el Sur quebranta la relación humana básica en la sociedad post-confuciana. La relación entre hermanos prohibida en **Joint Security Area** y la vida campestre en la aldea de granjas tradicional y patriarcal de **Welcome to Dongmakgol** también pueden apoyar esta idea de la inmoralidad de la separación. Las imágenes de cariño y confianza del hermano mayor y la imagen infantil y traviesa del hermano pequeño en **Lazos de guerra** se repite igualmente en la relación entre los soldados norcoreanos y surcoreanos en estas últimas películas. Especialmente, la imagen íntima del soldado norcoreano Oh Kyung-pil en **Joint Security Area** fue un golpe de aire fresco para el público en ese momento.

#### Imaginación cinematográfica, memoria e historia

En segundo lugar, los *blockbusters* sobre la división rechazan la autoridad de la historia oficial. Las historias se ocupan de lo que supone la historia para la

gente, no se ocupan de cuestionar lo que les ocurrió. La política de la memoria pone de manifiesto el interés de la sociedad actual por el pasado. La historia siempre vuelve a ser consultada por aquellos que sobrevivieron. El cine es un poderoso medio de hacer a la gente memorizar el pasado que ven en pantalla. La imaginación cinematográfica ofrece la perspectiva de mirar la historia. Los cinco filmes escogieron los secretos, escondidos, de las personas que sufrieron la división de país y cómo esto se borró de la historia oficial. El retrato hecho en el cine de la división del país refleja las nuevas tendencias en el estudio de la Guerra de Corea. Tradicionalmente, lo que más ha ocupado a los expertos en el tema son los orígenes de la Guerra, su evolución, las intervenciones extranjeras, las víctimas de ambos bandos, etcétera. Sin embargo, en los últimos años, los recuerdos colectivos sobre las víctimas de la Guerra y sobre el ciudadano de a pie se están convirtiendo en los nuevos objetos de estudio sobre la Guerra de Corea.

Las escenas del comienzo y el final de **Lazos de guerra** comunican de manera muy sucinta la contradictoria visión de la historia oficial sobre la división del país. En las escenas del principio, los archivos de guerra oficiales registran que el muerto es Jin-suk, no Jin-tae. Jin-tae murió con una estilográfica que tenía grabado el nombre de Jin-suk. La historia oficial declara la muerte de Jin-suk, basándose en pruebas objetivas. Pero la verdad se descubre a manos de las personas que fueron testigos de la Guerra.

Jin-suk había dado la pluma a Jin-tae, con la esperanza de la reunión. La pluma simboliza la esperanza del reencuentro entre los dos hermanos. La historia echa por tierra la esperanza del humanista Jin-suk. Y, en cambio, afirma que la ideología de blanco y negro personificada en el salvajismo de Jin-tae sigue vigente. La supuesta muerte de Jin-suk implica la muerte del humanismo, mientras que la supervivencia de Jin-tae implica la validez de la guerra.

La historia contada en **Silmido** contradice abiertamente la autoridad de la historia. Según la historia oficial, el Gobierno anunció el incidente como la infiltración de guerrillas norcoreanas, corrigiéndose unos días después para anunciarlo como un disturbio militar. No había explicación de fondo. Las autoridades militares destruyeron todas las pruebas matando a cuatro supervivientes. El incidente se selló como “confidencial” por parte de las autoridades militares hasta hace poco. Con el final de la dictadura militar y la democratización de la sociedad, el suceso se hizo público, pero las autoridades se negaron a desvelar la información detallada para el rodaje.

La historia que reconstruye **Silmido** se basa en la memoria de los testigos y en la imaginación cinematográfica. En la historia, la historia oficial está llena de invenciones. La memoria colectiva reconstruida por la película libera a la historia de la confiscación del poder estatal. Por otra parte, la imaginación cinematográfica trasciende el debate sobre lo verdadero y lo falso para comunicar la dimensión subjetiva de las experiencias humanas. Por ejemplo, según los archivos históricos, el vicealmirante Jae-hyun no se suicidó. Lo mató el cuerpo militar. El entorno familiar comunista de In-chan también se “creó” por necesidad de la evolución narrativa. La muerte heroica de Jae-hyun y la tristeza de In-chan como pariente de un comunista del Norte es un enfoque válido

de la realidad que rechazaba la historia oficial. La intriga sobre el asesinato en **Joint Security Area** también se basa en el suceso real y se reconstruye creativamente a manos del director para abordar la invalidez de la historia oficial sobre la división del país.

### La evolución de las imágenes de Corea del Norte: De enemigo a víctima y compañero

Por último, la percepción del Norte en los éxitos de taquilla sobre la división ha evolucionado desde la visión de ser un enemigo a la de ser una víctima y un compañero. La identidad coreana en transición necesita que el compañerismo venza la hostilidad hacia el viejo enemigo. De esta forma, las imágenes de Corea del Norte reconstruidas en los recientes dramas sobre la división no pueden entenderse con la noción de “los otros”. No es la imagen de los coreanos en un espejo. Es su imagen fracturada. Las imágenes intermedias de “los norcoreanos rechazados por la política de división” penetran en la frontera de los propios coreanos. Por otra parte, la noción cambiada sobre los coreanos necesita encontrar una nueva imagen en aquel espejo. Los lazos familiares se alejan de las imágenes encontradas entre Norte y Sur para compartir la desgracia de la separación. En cambio, el concepto de “los otros” se substituye por el de “los extranjeros”, que es la imagen de Estados Unidos. En **Shiri**, el discurso del jefe de la fuerza guerrillera norcoreana, Park Muyung, sobre la situación colonial de Corea respecto a Estados Unidos y la necesidad de unas fuerzas para la unificación supera la justificación de Jung-won de la división y la reconciliación pacífica. Las imágenes ficticias de los comunistas del Norte y las imágenes beligerantes de las élites del poder en Corea del Sur que aparecen en **Silmido** son crueles y patéticas por la imagen inocente e infantil de In-chan, abandonado por el padre



dos veces desde los dos bandos. El personaje tiene escondida la foto de su madre en el campo y la contempla todas las noches. La operación unida entre los soldados del Norte y los del Sur contra las fuerzas de la ONU en **Welcome to Dongmakgol** es su destino en la guerra.

En cierto modo, la ausencia de un enemigo en los *blockbusters* sobre la división recuerda a los retratos que se hacía del enemigo en las películas japonesas pertenecientes a la política nacional realizadas durante la Segunda Guerra Mundial y en el cine antibelicista de hoy en día. En las películas japonesas, el enemigo no posee una imagen concreta y los diversos recursos y accesorios denotan la presencia de un enemigo ajeno a la sociedad. Sin embargo, la presencia del enemigo no proporciona la justificación de la guerra. La justificación de la guerra llega del interior. La consecuencia de la guerra en la sociedad actual tiende también a ser ambigua. Por ejemplo, en **Lluvia negra** (*Kuroi ame*, 1989), de Shohei Imamura, una alarma de ataque aéreo señala la llegada del enemigo desde el exterior y la consecuencia de la guerra se representa en forma de lluvia negra, desastre natural. En lo que a esto respecta, los retratos del enemigo ausente, que aparentemente son similares, expresan significados y efectos totalmente distintos.

### Conclusión: Superar la división del país

La visión crítica de la sociedad actual en los *blockbusters* coreanos contrasta claramente con la visión optimista de la sociedad actual que aparece en los *blockbusters* procedentes de Hollywood. En estos últimos, las imágenes utópicas de la sociedad actual expresan el orgullo nacional por la historia de su pasado. La nación luchaba contra las fuerzas maléficas que amenazaban la paz mundial, sacrificando las vidas de los jóvenes y la felicidad de sus familias; sin embargo la nación aún tiene que vigilar el mundo para proteger a sus ciudadanos inocentes de los ataques terroristas en el futuro. La sociedad actual debería mantener su statu quo. El pasado estaba sumido en el caos. El futuro podría peligrar si la nación pierde el control sobre el mundo.

Al ser comparados entre sí, los éxitos de taquilla coreanos sobre la división expresan la agonía de la sociedad actual con sentimientos nostálgicos. Quieren cambiar la historia y lamentan la pérdida. La sensación de esa pérdida se expresa en forma de nostalgia. El helado en **Lazos de guerra**, el pastel de chocolate en **Joint Security Area** y la falda de seda de la madre de In-chan en la vieja foto de **Silmido** son las imágenes nostálgicas estereotipo de la sociedad actual para los coreanos. La sensación de pérdida expresa las imágenes distópicas de la sociedad

actual. De esta forma, la fantasía histórica en los éxitos de taquilla coreanos se niega a mantener el orden social del presente, instando a dismantelar el statu quo.

Hay desde luego muchas variables para que triunfe un éxito de taquilla, tales como la estrategia de mercado, el momento de su distribución, la presencia de estrellas de la pantalla o las historias y las técnicas cinematográficas. Entre los muchos factores, este estudio se ha centrado en la evolución de los éxitos de taquilla sobre la división, con el objetivo de hablar sobre el papel del cine popular en la comunicación de la identidad coreana en transición.

Los dramas sobre la división han evolucionado de forma drástica en los últimos años. Los retratos de la división del país en las cinco películas muestran la percepción de Norte que pasó de enemigo a víctima y compañero. Los cambios radicales expresan sucintamente los nuevos conceptos e ideas de la gente sobre la historia de la división del país, reflejando la democratización de la sociedad. Como argumenté antes, el éxito de taquilla sobre la división tiene límites en cuanto a su consideración como texto progresista que proporcione una visión revolucionaria para el futuro. Sin embargo, y en gran medida, los éxitos de taquilla sobre la división sostienen cualquier justificación de una guerra en la nación dividida. Los mensajes antibelicistas instan a una nueva valoración de la historia oficial sobre la división nacional. El triunfo de los éxitos de taquilla sobre la división expresa las respuestas nacionalistas de los coreanos ante la globalización cultural a manos de Occidente. Confirma que el cine no es meramente un bien de consumo: no se puede negar que es también un discurso de las personas sobre su propia sociedad y sobre ellas mismas.

### NOTAS

1. Este estudio fue patrocinado por la Japan Society for the Promotion of Science Postdoctoral Fellowship, con el título *Hallyu (Korean Wave) and Korean Images in Japanese Media*. La versión extendida de este texto puede encontrarse en Hyangjin Lee, *El cine coreano contemporáneo*, O Barra O Edizioni, Roma, 2006.
2. 8.15 indica la fecha en la que Corea se liberó de Japón en 1945.
3. De hecho puede reducirse a 106 en virtud de la aplicación flexible de la normativa.
4. En esta observación, el cine no comercial necesita un debate aparte.
5. Shiri es el nombre de un pez, del que se dice que vive sólo en Corea. En la película se usa como metáfora de la reunificación de Corea, comparada con el destino común de nación dividida: los Shiri viven en pareja. Uno no puede vivir separado del otro.