

Censura en el cine coreano. Deseo y muerte en *Hanyo* de Kim Ki-young

Mar Marcos Molano¹; Nuria Pérez Matesanz²

Recibido: 15 de diciembre de 2016 / Aceptado: 24 de enero de 2017

Resumen. El cine coreano ha nacido y crecido bajo la sombra permanente de la censura a través de las distintas dictaduras que se han sucedido en el país desde principios del siglo XX. En este contexto rescatamos la figura de Kim Ki-young a través de su película *Hanyo*, (The housemaid, 1960), para bucear en los mecanismos de la escritura filmica con los que el cineasta es capaz de representar la atracción sexual a partir del potencial femenino que emerge con fuerza en su cine, con el fin de que la mujer abandone su posición sumisa e incorpore un rol activo en la representación de los valores sociales a través de la sexualidad. La sexualidad reprimida se convierte a su vez en cuestionable instrumento de poder, por lo que el elemento liberador es socialmente inaceptable. Esta doble lectura adquiere una cualidad simbólica que el cineasta aprovechará para construir su discurso. El presente análisis tiene como primer objetivo desvelar algunas peculiaridades culturales que afectan a la actuación de la censura en el país asiático, en tanto que su labor no parece dirigirse tanto hacia explicitud de las imágenes como hacia a la atribución moral de las mismas. Un segundo objetivo se plantea entender la incidencia inequívoca de otros mecanismos de autocensura social latentes en la obra de Kim Ki-young. El cineasta revisita la representación de las bajas pasiones humanas con el fin de ofrecer al espectador una mirada poliédrica del dilema moral que supone la represión sexual. A través del análisis realizado se comprueba cómo el cineasta secciona con precisión quirúrgica los dramas humanos, en un ejercicio de inteligente caligrafía cinematográfica, capaz de sortear las íntimas visicitudes de la censura.

Palabras clave: Kim Ki-young; censura; erotismo; simbología; caligrafía; cine coreano

[en] Censorship in Korean Cinema. Desire and Death in *Hanyo*

Abstract. The Korean cinema was born and raised under the shadow of censorship through the various dictatorships that took place since the early twentieth century. In this context we approach the figure of the South Korean film director Kim Ki-young through his film *Hanyo*, (The Housemaid, 1960), in order to dive into the filmic devices which represent sexual attraction by using the expressive potential of his female characters. In this latter regard, the woman leaves her submissive position and plays an active role in representing social values through sexuality, whereas repressed sexuality becomes the only instrument of power that a misfit lower-class woman can make use of. The liberating element is therefore a socially unacceptable element. Such a double reading acquires a symbolic quality for the spectator who must decide their acceptance or rejection position.

This analysis will allow revealing cultural peculiarities that concern censorship in Korea, since its work is not so focused on images explicitness but on its moral attribution. Similarly, it would be necessary to understand the essential incidence of other social mechanisms of latent self-censorship in the works

1 Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: mmmarcos@ucm.es

2 Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: pmnuria@yahoo.es

of this emblematic director. Representing low human passions is the *leitmotif* of the work of Kim Ki-young who revisits his former masterpiece on several occasions in order to offer a multifaceted view of the sexual repression dilemma. All in all the purpose of this paper is to show how the film grammar deepen human drama with surgical precision, in an intelligent exercise of bypassing censorship.

Keywords: Kim Ki-young; Censorship; Eroticism; Symbology; Calligraphy; Korean cinema

Sumario. 1. Censura y cine en Corea: notas previas. 2. Del kyūha al shinpa: el género como apropiación caligrafista. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía

Cómo citar: Marcos Molano, M. y Pérez Matesanz, N. (2017) Censura en el cine coreano. Deseo y muerte en Hanyo de Kim Ki-young en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria* 17 (3), 333-348, <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.54763>

1. Censura y cine en Corea: notas previas³

La historia del cine coreano ha estado vinculada a la restricción y la censura desde sus primeros pasos. Tras la anexión de la península por parte de Japón y el consecuente control de las exhibiciones cinematográficas por parte de los nipones, consolidado en 1910, el florecimiento del cine nacional encontró numerosas dificultades para su pleno desarrollo. Esto no será posible hasta el año 1923, momento en que el director coreano Yun Baek-nam (1888-1954) consigue poner en marcha su propia productora, Yun Baek-nam Productions, para dirigir la primera película hablada completamente en coreano, aunque dependiente de la financiación japonesa, *Wolhaui Maengo*. Figuras como las de este productor hicieron recelar a las autoridades japonesas que pronto promoverían una nueva ley para la regulación de la censura sobre las imágenes en movimiento (1926) bajo pretexto de salvaguardar la moral, la seguridad y la salud pública.

Es así cómo surgen los primeros atisbos de un cine simbólico que vendrá a resarcir las carencias identitarias imposibles de solventar por parte de un cine de Liberación más que censurado. Este nuevo cine de carácter alegórico se ampararía estratégicamente bajo el paraguas de los denominados *shinpa*, melodramas repletos de estereotipos y rasgos estético-estructurales que el pueblo coreano reconoce ya desde las representaciones escénicas, y cuyo efecto buscado parece corresponder a la definición que realiza Bertolt Brecht del *verfremdungseffekt*⁴, teniendo por objeto la concienciación con el drama social derivado de la usurpación japonesa. Dicha vinculación con el *extrañamiento* brechtiano remite a las fuentes orientales en que el dramaturgo y pensador alemán inspiraría sus escritos, tal y como hicieron previamente sus predecesores rusos y alemanes.

Los fundadores del género *shinpa* sentarían un precedente de encuentro tácito con el espectador bajo el lema “conocimiento es poder”, tratando de extender el sentimiento de abuso y humillación a situaciones domésticas y dramas cotidianos

3 Dada la dificultad de acceso a las fuentes primarias sobre legislación en torno a la cuestión censora, agradecemos al Centro Cultural Coreano su colaboración facilitando el acceso a textos y documentos publicados en lengua inglesa para la elaboración de un marco contextual de carácter general.

4 Sobre el citado concepto y su relación con las formas escénicas de la tradición oriental puede consultarse la obra teórica del autor alemán (Brecht, 2004: 67-70 y Brecht, 1983: 9).

en los que se podían discernir claramente las figuras del abusador y la víctima. Los primeros, en alusión al colectivo japonés, solían ser inadaptados sociales: dementes, veteranos de guerra, vagabundos o ex-convictos; los segundos eran hombres y mujeres de vida sencilla e intachable moral, reconocidos claramente en su sistema de valores, que sufrían injustamente la violencia física e incluso sexual en el caso femenino. Una correspondencia metafórica muy frecuente era la identificación de la mujer violada con Corea y del violador, normalmente militar o pro-japonés, con el invasor.

Algunos autores han interpretado erróneamente este cine como catártico en su cualidad de ahondar en las emociones, pero el uso de alusiones simbólicas y la estilización de la puesta en escena apuntan a una priorización de lo formal e intento reflexivo con la finalidad de concienciar a través de mecanismos periféricos, como el empleo del arquetipo, a los que se sumarán la sátira y la exageración o distorsión de la realidad. Pensemos en la forma diversa de asimilar la representación en los países orientales a la que ya hiciera mención Roland Barthes, aludiendo a la cultura nipona, o el propio Noël Burch, quien contrapone la *transparencia del signo* de la representación occidental burguesa a la *ideología de la presentación* oriental. Mientras la representación escénica desde la época isabelina hasta la renovación modernista del siglo XX procura una aproximación “realista” a la vida⁵; el *Noh*, el *Kabuki* o el *Shinpa*-por retomar el referente coreano-, deben ser considerados como artes de *presentación*, pues no esconden la huella dejada por el proceso creativo, desde la composición escenográfica a la interpretación actoral.

El aumento del sentimiento anti-japonés, junto con el compromiso social de los nuevos cineastas, obtuvo como respuesta la publicación en 1940 de la Ley Chosun sobre las imágenes en movimiento por parte del gobierno de ocupación. Ello supuso la centralización de las productoras del país a través de la Chosun Film Co. Ltd (CFC), reforzando el cine de propaganda nipona y el control estricto de la producción de *shinpa*, la cual caería en picado. Aunque los años posteriores no supusieron gran apertura en el ámbito de la regulación de contenidos, ya fuese bajo el gobierno militar americano durante la Guerra Fría (1945-48), la subsecuente Guerra de Corea (1950-53) o el gobierno de corte dictatorial de Rhee Syng Man en el sur (1948-60), algunos cineastas continuaron esgrimiendo el potencial alusivo del *shinpa* para tratar subrepticamente asuntos controvertidos. Kim Ki-young será uno de aquellos autores que recuperarían el potencial simbólico del cuerpo femenino para desbaratar el mito, asimilando nuevas formas de representar la atracción sexual e incorporando el rol activo en la mujer que hasta entonces había preservado su condición de víctima.

En las próximas páginas analizaremos la forma en que la obra central del cineasta hará frente a las prácticas censoras vigentes a lo largo de los distintos periodos dictatoriales que vive Corea del Sur, centrando esfuerzos en el estudio de su primera gran obra *Hanyo (The Housemaid, 1960)* y, en menor medida, identificando aportaciones y similitudes con las sucesivas versiones de la misma obra que el propio autor abordó bajo diferentes regímenes totalitarios. Para ello se analizarán los diversos elementos expresivos que conforman el código narrativo y esencia estilística del autor, con objeto de poner de manifiesto el subtexto implícito del filme.

5 Roland Barthes señala cómo la estructura del arte japonés rompe con la referencia de “la cosa viva” en la construcción del personaje entendido como producto o signo carente de toda coartada ilusoria. (Barthes, 1991:13).

1.1. Censura cinematográfica bajo los regímenes dictatoriales en Corea del sur

Aunque los mecanismos censores previos a la guerra de Corea pervivirían en los años posteriores al conflicto, aún al margen de la supuesta diversidad ideológica de los nuevos territorios, en este periodo se gestan algunas obras clave para la historia del cine surcoreano, entre ellas *Mimang-in* (*La viuda*, Park Nam-Ok, 1955). Dicha obra colocó a la primera directora conocida del país en el punto de mira de la censura debido al favorable desenlace que la película tenía para la protagonista, una madre viuda que trata de rehacer su vida personal tras la guerra. Cinco años después ocurrirá algo similar con la historia planteada por Kim Ki-young en *Hanyo*, dado su peculiar tratamiento de las relaciones personales y el novedoso comportamiento atribuido a su personaje principal; pero la suerte de esta obra será bien distinta, pues el autor logrará adecuar su propuesta a las exigencias censoras incorporando un envoltorio meta representativo, simbólico e ilusorio que le permitirá abordar imágenes y situaciones contrarias a lo aceptado hasta el momento por el gobierno de Rhee Syng-man⁶.

No obstante, dicho logro se consideraría un hecho aislado⁷, dado que las limitaciones censoras adquirirían tintes especialmente radicales en el ámbito político-ideológico con las posteriores dictaduras de Park Chung-hee (1961-1979) y Chun Doo-hwan (1980-87). Ambos dictadores desarrollaron sistemas del control de la producción audiovisual más elaborados aún en perjuicio de su imagen pública. La Administración Park introdujo medidas como la creación del Korean Motion Picture Promotion Corporation (KMPPC) en 1973 o la instauración de la Ley Quality Films Records System que facilitarían la institucionalización de la industria cinematográfica. En sus orígenes, la KMPPC tenía el propósito de salvaguardar exclusivamente cuestiones antigubernamentales, actuando a tres niveles: a través del sistema de licencias, el establecimiento de unas cuotas de importación que limitarían la producción de películas y la censura de toda aquella producción audiovisual que no describiese de forma positiva a la sociedad coreana. Durante el largo régimen de Park las producciones nacionales fueron impulsadas, dando lugar a la época dorada del melodrama, pero en los últimos años de su mandato el recrudescimiento del control gubernamental hizo descender su calidad.

Géneros como las artes marciales y el cine erótico se abrieron paso para competir con la oferta televisiva, a su vez centrada en los melodramas televisivos, si bien en este contexto se fragua un cine reivindicativo y de denuncia social con títulos como *Babodeul-ui haengjin* (Ha Gil-jong, 1975) o *Sampoganeun gil* (Lee Man-hee, 1975). Tras el asesinato de Park Chung-hee en 1979, la matanza de Gwangju aviva la conciencia de un grupo de jóvenes cineastas, vinculados al colectivo Changsan' Kotmae, que inauguraría una línea de producción independiente, asumiendo el

6 Un precedente ilustrativo sobre el tipo de restricciones sería *Madame Freedom* (1956), mutilada por el departamento censor del gobierno con el apoyo de la Agrupación de amas de casa, por mostrar directamente un beso apasionado, decisión artística calificada como “repulsiva”. Cuatro escenas fueron suprimidas por razones de seguridad pública y la exhibición fue manipulada según recoge el periódico *Dong a-Ilbo* en su edición del 10 de junio de 1956.

7 Cabe mencionar que la película de Kim-Ki Young fue realizada y estrenada poco antes del golpe de estado de mayo de 1961, periodo en que la censura se relaja y delega su trabajo en una organización civil denominada Comité de Ética Cinematográfica, como indica Lee (2000:59).

cine como vehículo de difusión ideológica aunque de visionado clandestino. En este clima socio-político la obra de Kim Ki-young, por entonces autor maldito, adquiere especial trascendencia en su revisión de los condicionantes socioculturales que salpican a los personajes de sus películas y su tortuoso devenir, coincidiendo con una fase de experimentación visual en la carrera del director que aprovechará nuevamente para hacer frente a las trabas expresivas impuestas.

La década de los ochenta marcaría un panorama totalmente distinto, denominándose la edad de oro del cine de terror coreano, conocida por su libertad de movimiento, a la par que emerge la denominada Nueva Ola del cine coreano. Dicha transformación se debe en parte a las nuevas políticas adoptadas por Chun Doo-hwan bajo el lema “3S”. El objeto de esta campaña era distraer a la población y mantener su interés alejado de los abusos contra los derechos humanos, promoviendo el consumo y producción de todo aquello relacionado con deporte, cine y sexo (sports, screen and sex). De este modo, un nuevo director reinventaría la película de Kim Ki-young añadiendo desnudos injustificados y elementos de chamanismo que desvirtúan la trama original en *Gipeun bam gabjagi* (Ko Yeong-nam, 1981), hecho que empuja al cineasta a reformular una vez más su propuesta con *Hwanyeo '82* en sintonía con aquellos espectadores que rechazaban las producciones comerciales en busca de un cine más adulto.

Si bien el género de terror se permite ciertas libertades al no considerarse peligroso en su temática y tratamiento, los mecanismos gubernamentales continúan poniendo trabas al trabajo de los realizadores aún finalizada la dictadura de Chun Doo-hwan. En 1988 el Public Performance Committee seguía exigiendo a los productores la entrega de dos copias de cada guión antes de iniciar los rodajes para así enviar sus “comentarios” a la compañía y, una vez consentida la edición, favorecer el cumplimiento de tales “sugerencias”. Escasas películas traspasarían las barreras de la censura sin cortes de acuerdo con la Sexta Ley Revisada de la Cinematografía que autorizaba el corte bajo cuatro criterios: cuando la película perjudica al espíritu de constitución y dignidad del estado; al orden social y la moral; a las buenas relaciones internacionales o a la salud pública. El rasgo genérico e indefinido de tales criterios no supondría ningún impedimento para la continuidad del trabajo de Kim Ki-young, llegando a propiciar la búsqueda de soluciones visuales en una puesta en escena tan ingeniosa como tendente a cierto exceso barroco.

2. Del *kyūha* al *shinpa*: el género como apropiación caligrafista

Es precisamente en el periodo que abarcan el final del gobierno autoritario de Rhee y las sucesivas dictaduras de Park Chung-hee y Chun Doo-hwan, ante la sed de novedad y nuevas experiencias filmicas, donde Kim Ki-young inserta su desconcertante trilogía, y lo hace apelando al género más familiar y vigilado en tiempos de Park. Aunque el término *shinpa* significa literalmente “nueva escuela”, frente a *kyūha*, “vieja escuela”, la propuesta original bebía de una puesta en escena estandarizada y plana a la que el cineasta buscará sus dobleces para redimensionar el alcance simbólico de la misma, esto es, dotando de una complejidad no explícita a sus personajes. De este modo, el autor comienza a presentar la ambigüedad de perspectivas como seña de identidad.

Es tal la transformación estética que experimentará el género con su primer trabajo, que ha sido catalogado como una de las primeras películas de terror moderno coreanas. Y mientras un nuevo sector alabaría su valor artístico y riqueza cinematográfica, otros críticos del momento la tacharon de excesiva y vulgar. La pieza se consideró terrorífica y escandalosamente erótica en su descripción de la relación entre el padre de familia y la criada, así como por las letales repercusiones de su embarazo. Si bien es cierto que la imagen de la mujer promiscua que provocaba la reacción violenta de personajes masculinos había sido explotada en múltiples ocasiones como fenómeno cultural en el cine surcoreano realizado durante la guerra, la perspicaz manera de utilizar los elementos de construcción filmica como acicate contra la censura por parte del cineasta, dieron como resultado un ejercicio de caligrafía sutil que describe con precisión quirúrgica las más bajas pasiones humanas.

A grandes rasgos la película preserva las convenciones del melodrama contentando a la censura y el sistema de valores, sorteando los ataques recibidos a través de una lectura moralista del guión: aunque el protagonista explica que todo hombre puede sentirse atraído por mujeres jóvenes, el final del film le devuelve su dignidad ante el espectador distribuyendo la responsabilidad de los hechos entre los personajes femeninos, observación que a nivel visual e interpretativo revela la pátina impuesta por el propio sistema censor. Dado el absurdo y sencillo regreso al *status quo*, dicho final tiene una clara apreciación satírica desde la planificación de la puesta en imagen, evocando esa primera secuencia dominada por el juego de niños, pues la actitud del personaje desmonta la narración como constructo artificial, mirando a la cámara y recitando su ilógica moraleja con una sonrisa burladora.

Otra forma de trasponer la narración como elemento atenuante que permitiera completar el proyecto, fue el reconocimiento de la relación sexual como ilícita y el revestimiento de la misma con los códigos del cine negro y el cine de terror, combinando elementos contradictorios en la escala de valores confuciana como vienen a ser el trato vejatorio y la manipulación sufridos por la sirvienta, y las alusiones sancionadoras teñidas de didactismo que parecen trasladar los criterios de la censura sexual a una inconsistente cuestión de jerarquía social y de género, o de transmisión de ideales tradicionales. De este modo, la secuencia que incluye un desnudo, siempre segmentado y en escorzo, es admisible dado que el personaje ostenta una dudosa categoría moral. Es así como *Hanyo* inaugura todo un ciclo de películas de terror psicológico-sexual basado en la venganza femenina que tratarán de reproducir los cautos pasos del maestro.

2.1. Personajes ambiguos, estereotipos en ruinas

Esa articulación dual y ambivalente que identificamos en la forma de conjugar el argumento principal de la película con el discurso derivado de su construcción estético-narrativa, se reproduce a su vez en la construcción de los personajes. Los personajes establecen una relación de subtramas inicial que se articula de dos en dos: hijo-hija, esposo-esposa, sirvienta-alumna (aquella a la que diera clases particulares inicialmente y que introduce a la sirvienta en casa del maestro). En función de esta relación se inicia el trayecto dramático hasta el primer conflicto: la entrada de la sirvienta en la casa rompe la estructura par e introduce en el hogar un quinto elemento. A partir de ese momento las subtramas mantienen la pareja formada por los niños,

pero fragmenta el resto de pares: al iniciar la relación del maestro (esposo) con la sirvienta, se establece un incómodo triángulo esposo-sirvienta-esposa, anulada ya la relación con la alumna. El desarrollo ofrece una nueva correspondencia entre sujetos de “todos con(tra) todos”, antes de proceder a la muerte de algunos de ellos.

Las transformaciones que sufren los personajes tienen que ver con las razones que motivan su necesidad⁸ en el drama y justifican el conflicto entre los tres principales. Las razones de principios que inicialmente justifican al esposo, se cruzan con las razones emocionales de la esposa (aparentemente prácticas por su finalidad) y las razones prácticas de la criada (pretendidamente emocionales). Así es como el cineasta concibe sus personajes, en una dualidad permanente entre la apariencia y el mundo interior. El maestro se muestra inalterable ante situaciones emocional y socialmente reprochables, rechazando sistemáticamente cualquier relación con ninguna alumna, incluida su alumna particular. Sus razones de principios tienen incluso algo de altruismo en momentos familiares en los que el amor por su esposa e hijos parecen ser la sola necesidad que justifica su presencia. Mientras las razones que justifican inicialmente la presencia de la esposa son de carácter emocional —desde la sumisión—, la sirvienta abandona cualquier emoción para asentar su lugar en el drama a partir de motivos esencialmente prácticos. Pero la presencia de la esposa es esencial, pues se erige en la causa del conflicto —sin ella no habría adulterio—, y sin embargo ella es quien lo ha provocado a ojos de su cínico esposo. Sus razones emocionales se vuelven prácticas: la gente no debe saber qué pasa de ventanas para afuera. Y es precisamente en esta fase de construcción cuando emerge la ambigüedad del personaje pues aborrece la actuación de su esposo pero, sin juzgarla, asume el compromiso de sus consecuencias.

El íntegro esposo, transformado por la trama en justificado adúltero, reformula sus razones de principios en secreta amargura y resentimiento, movido por razones inconscientes que ni sirvienta ni esposa llegan a entender, ni siquiera él mismo⁹. Sin justificación moral o pulsional de sus actos, el maestro vaga por el conflicto mientras las mujeres toman las riendas: una asumiendo el error de su esposo, otra tejiendo el camino hacia la destrucción de su amante.

Hasta ese momento la construcción de la sirvienta sigue su pauta inicial, sus razones son prácticas y la justificación de su conducta plenamente consciente, ya que su objetivo esencial es destruir el matrimonio a través de un plan milimétricamente pautado. Es por eso que finge amor y enamoramiento, sus pasiones no son puras pues tampoco sus emociones lo son. El resentimiento y la venganza no transforman sus razones prácticas. Tanto es así que el espectador es consciente de que, siendo un personaje del que tiene escasa transformación, es el elemento esencial sobre el que se asienta el conflicto generado. Su componente ambiguo y contradictorio, hace

8 William Layton (2008: 88-92) advierte de la importancia de analizar las “razones” que mueven a los personajes pues estas no son siempre abiertas o siempre cerradas. Los personajes pueden moverse por el conflicto con aparentes razones emocionales que esconden su practicidad o por razones altruistas que esconden su egoísmo. La ambigüedad en la creación de los perfiles psicológicos forma parte de la caligráfica escritura de los personajes en el filme.

9 Al profundizar en las razones, añade Layton, que las razones secretas son las que entrañan más dificultades ya que pueden ser, a su vez, secretas para la otra persona o secretas para el propio personaje (razones INCONSCIENTES): “Te encontrarás muchas veces con escenas en las que el protagonista o el antagonista simulan actuar por razones totalmente diferentes a las que ocultan” (2008:89).

de ella un personaje sólido, capaz de fagocitar acciones, conciencias y prejuicios. Ello se comprueba en el momento mismo que entra en escena: se trata de una joven obrera de procedencia rural, acostumbrada a moverse en un entorno masculino, con mal carácter y peores modales, que tiene sin embargo un encanto distraído y salvaje observable cuando es descubierta fumando en el armario o cuando insiste en aprender a tocar el piano...

2.1.1. Arquetipo y símbolo

La dirección de los actores es un elemento esencial a la hora de manejar las pasiones (o ausencia de ellas) de los personajes. El espectador asimilará pronto la simbología oculta tras las clases de piano. En un principio cabe preguntarse por qué no se pueden tomar clases en el salón de la primera casa, delante de la esposa del profesor; o por qué este exige en su alumna la suavidad de la piel e imparte la clase en una sala cuya escasa iluminación procede de pequeñas lámparas. Una vez comienza la lección, la lenta movilidad del cuerpo y la respiración, la suave colocación de las manos, una sobre otra, así como el roce del torso del maestro sobre la espalda de Cho, se revelan como signos inequívocos de la atracción mutua. Cuando la criada entre en escena y sea invitada a fumar por el maestro, le solicitará poder ser su alumna, petición que él niega rotundamente con un énfasis que en su subtexto no alude exclusivamente a la actividad musical. El sudor de su frente y su preocupación acentúan esta apreciación.

También las referencias al tabaco y el veneno adquieren un significado simbólico más allá de la línea argumental de la obra. Cuando el señor de la casa conoce la debilidad de la criada interrumpirá su clase para devolverle su cajetilla, entregarle un cigarrillo y encendérselo; haciéndole saber las implicaciones sociales de sus actos cuando indica “no pareces ese tipo de chica”. Según la sirvienta, su adicción la propiciaron sus propios compañeros con objeto de “mandarle a hacer cosas a cambio de cigarrillos”. No es, por tanto, casual que el tabaco aparezca asociado a la muchacha desde un comienzo junto a la palabra “pecado”, tal y como le indica su compañera de habitación. Ella hace cosas impropias para una chica y es capaz de acabar con una rata a golpes, como si se tratase de un juego. Ella es como la ardilla, un animal salvaje al que la vida en cautiverio inmoviliza, razón por la que debe ejercitar su fuerza. Es esa faceta salvaje, prohibida y peligrosa la que sustenta su atractivo y el especial temor que despierta en el hombre.

La introducción de asociaciones simbólicas como elementos cotidianos redundantes en esta y obras posteriores del autor: la rata, las alas de pollo o el huevo crudo, adoptan una textura y trascendencia diferentes en cada historia, asociando al personaje con el mundo de lo prohibido, la oscuridad o los tabús, despertando curiosidad a la par que rechazo, aunque todos alberguen por igual un aciago presagio. Otros símbolos-emblema, a su vez, aparecerán asociados a cada una de estas mujeres de forma exclusiva, denotando su singularidad: el cigarrillo buscado con ansias por la primera Lee Eun-shim o los abanicos y faroles con que la última criada de la saga decora su habitación entre juegos, haciendo gala de cierto infantilismo trasnochado. De esta manera, el cineasta esquiva mostrar los comportamientos controvertidos o inaceptables socialmente¹⁰, eludiendo el beso o la ebriedad femenina, pero

10 Situaciones que ya fueron objeto de censura anteriormente como recoge la documentación anexa en Lee (2012: 64-67).

sustituyéndolos por otros elementos que pasarán a formar parte de su universo estético particular.

El final del conflicto es un proceso de inmolación de arquetipos, sacrificados por la ambigüedad en la construcción de los personajes. La mujer con iniciativa, sensual y cruel a un tiempo, pasa a ser un despojo anónimo, al igual que lo es la sumisa esposa, igualmente culpable por su pasividad; el hombre vapuleado pasa a ser el prestidigitador que altera la realidad a su antojo y se hace con el control de las reglas del juego. Si observamos la importancia que tenía el rol femenino en los primeros *shinpa*, donde las mujeres comparecían como víctimas del abuso (japoneses), podríamos interpretar que quien antes fuese víctima (Corea), en sus ansias ilusorias de emancipación, se destruye a sí misma. El hogar compone entonces una micro-sociedad de arquetipos de identidad engañosa, donde impera el juego de máscaras y los roles son transitorios.

2.2. *Espacios físicos, espacios emocionales*

Los espacios actúan como contenedores del drama: tanto el espacio de la casa como el de la fábrica soportan la tensión dramática del filme, ambos cohesionados por el espacio exterior, el de la calle.

La calle se erige entonces en bisagra entre los espacios interiores. Los personajes no aparecen inmóviles en la calle, la calle es siempre lugar de paso motivado por la transición de un espacio a otro: la alumna que va a casa del profesor, la familia que llega a casa, el profesor que sale de casa... Es el espacio de lo fugaz, casi siempre oscuro, casi siempre lloviendo... Esa idea de fugacidad se expresa también a través del tren: los personajes dejan el tren, toman el tren, el tren pasa, el tren se detiene para volver a arrancar. Los personajes encuentran su lugar en los interiores: los espacios interiores son los sitios donde “se está”; el espacio exterior es el sitio donde “no se está”.

El espacio de la fábrica textil no es solo el sitio de trabajo de las jóvenes sino el lugar donde se inicia el conflicto: en la sala de música de la fábrica es donde emergen las pasiones alumna-profesor. Las muchachas abandonan su obligación laboral para asistir a la clase de música y canto. Entre ellas hay celos y envidias; entre ellas y el profesor respeto y admiración. La sala de música es el encuentro de sensibilidades donde la música y las pasiones se descubren a través de cartas de amor colocadas en un piano o miradas fugaces al maestro, siempre tocando el piano, siempre de espaldas a las alumnas. La pasión desatada por la estudiante hacia el maestro es redimida por la música, transformada en marcha fúnebre por causa del drama.

Pero es el espacio de la casa el que alberga el mayor peso dramático. Es el lugar primero de la felicidad para ser luego el de la infidelidad y, por último, el de la muerte. Un espacio que ve nacer, y también morir. Hay una curiosa ordenación del espacio de la casa: la habitación donde el profesor enseña música se sitúa en una planta superior, al lado se encuentra la habitación destinada al servicio y que será ocupada por la sirvienta. En la planta de abajo, accediendo por una escalera, la cocina, el salón y la habitación del matrimonio. Hay una constante entrada y salida de los sujetos en los espacios, las puertas no se abren, se desplazan hacia la izquierda para abrir, hacia la derecha para cerrar, lo que hace más permeable el deambular de los personajes de un espacio a otro.

Cada espacio tiene su lugar y con él su significación en el contexto del drama. Cada espacio alberga la muerte, a su manera: la habitación de música es el lugar de recogimiento espiritual, el lugar del arte, el lugar desde el que emana siempre la música diegética, esa que es capaz de activar las emociones de los personajes. Donde el profesor encuentra la paz y al tiempo es capaz de perderla, pues es el lugar donde su joven y atractiva alumna le declara su amor apasionado, encuentro este que tiene lugar ante la mirada indiscreta de la sirvienta. Es el lugar donde la sensibilidad artística deja paso a la muerte a través del suicidio de los protagonistas.

Al lado del cuarto de música, la habitación del servicio ocupada por la sirvienta. Entre ambas habitaciones hay doble comunicación: la puerta, pero también las ventanas, unidas por un pequeño mirador a modo de terraza que favorece el desplazamiento de los personajes “por fuera” de la casa. La habitación es pequeña y austera. Es el lugar del adulterio. A ella se accede con facilidad, de ella es difícil salir. Es un espacio donde el deseo dejó paso a la muerte, a la tristeza y a la sumisión, antes de ser el espacio de la venganza.

La cocina es el primer escenario de la muerte. Allí muere la rata; allí, sobre la balda del armario, se encuentra el matarratas, veneno responsable del asesinato y los suicidios, también el del deseo de muerte fracasado... De ser el lugar idílico donde el padre cocina para la familia, a ser el lugar de la asfixia entre vapores de veneno y ratas envenenadas.

El salón es el lugar de la sutura, que alberga a la madre, costurera de día y de noche, adherida a su máquina. Las notas del piano se mezclan elegantemente con el traqueteo del pie de la esposa posado sobre el pedal de la máquina de coser. Es un espacio acogedor, iluminado, espacioso quizá. Pero es también el lugar de la muerte, primero del hijo, del esposo después, allí, al pie de la máquina de coser. Al lado del salón se desliza una puerta hacia la habitación principal de los esposos, un lugar asfixiante, sin ventana, donde vemos dormir a la pareja, donde vemos nacer a su hijo, donde a veces duerme la hija... La habitación es el lugar donde mueren todos los sueños de la familia.

Y las escaleras. Es el lugar que articula las dos alturas de la casa. Es el lugar donde la joven hija de la familia encuentra la dificultad física para subir debido a su discapacidad; es el lugar donde se cruzan las primeras pasiones entre el profesor y la alumna, entre el dueño de la casa y la sirvienta; el lugar por el que la esposa no transita... hasta que es conocedora de la infidelidad. Es el lugar donde muere la sirvienta (figura 1).

Figura 1



2.3. *Cuerpos, deseos y gramática visual*

La primera secuencia ofrece una clara introducción al universo del cineasta y su acercamiento al erotismo. Al comienzo del filme una lluvia densa impregna los cristales, impidiendo ver con claridad lo que ocurre en su interior. Es una lluvia constante y pregnante. La puesta en escena deja a los personajes sin oxígeno en una atmósfera opresiva y turbadoramente angustiada, de amargura y sensualidad oculta. Y ello no solo lo consigue una fotografía de profundos contrastes entre las luces y las sombras, es la cámara la que disecciona las pasiones elementales de los personajes mientras la construcción simbólica obtenida insiste en permanecer en la penumbra.

El espectador no es testigo de lo que ocurre, sino espía: los movimientos de cámara a los que nos somete la escritura del filme parten de fuera a adentro, en la mayoría de las ocasiones atravesando el cristal de la ventana (cerrada) o dejándonos ver detrás del cristal (figura 2).

Figura 2



Rara vez la puesta en escena nos abre la ventana. Salvo en el momento del adulterio en el que el cineasta obliga al espectador a permanecer dentro del espacio de la traición para hacerle cómplice del acto sexual, mostrado por ausencia (figuras 3 y 4).

Figura 3



Figura 4



Y es precisamente en ese momento cuando el espectador da sentido al juego infantil con el que arranca el filme: los niños juegan a formar figuras con un hilo entre las manos con movimientos cerrados, mecánicos y aprendidos, tan aprendidos y deliberados como las manos entrelazadas de la criada (figura 5) cuando decide amarrar a su amante (esposo-maestro).

Figura 5



La posición del espectador es incómoda porque en la mayor parte del filme el dispositivo le permite mirar con la permanente y excitada sensación de poder ser visto (figura 6). Los personajes no se exhiben para el espectador en esa trayectoria geométrica hacia las pasiones que los turban, sino que son espiados por un espectador despiadado que insiste en permanecer entre las sombras de esa atmósfera opresiva y expresiva que subrayan la situación.

Figura 6



Esta posición expiatoria es la que explica el final del filme: el espionado (maestro) se gira hacia el espectador (yo) para decirme que todo lo que he visto “no ha sido” porque en realidad no ha ocurrido más allá del cristal de la ventana por el que muchas veces he sentido correr la lluvia. Y en ese diálogo que el personaje mantiene con el espectador, después de que el dispositivo repita el movimiento de cámara para introducirle en el salón atravesando los cristales de la ventana, y en el que de forma sutil, pero con una presencia primordial, toman protagonismo las máscaras colgadas en la pared, encuadradas en el preciso momento en que el profesor justifica la inocencia del adúltero, es el momento en que el espectador se da cuenta que cómo la puesta en escena le ha traicionado mientras el ahora transformado en despiadado personaje, se burla de él (figura 7): “Escúchenme: cuando los hombres envejecen a menudo piensan en mujeres jóvenes que les atraen y llevan a su caída. Esto es verdad para todos los hombres, incluso los que movéis la cabeza”.

Figura 7



2.4. *Hanyo en otras sirvientas*

Aunque en la década de los setenta se recrudecería la estricta censura bajo el gobierno de Yushin, la maquinaria creativa del cineasta continuó alimentándose de nuevos recursos y reutilizando aquellos que seguían siendo significativos. En este periodo el sistema censor actuaba en dos etapas, la entrega del guión previa al rodaje y la entrega de una copia editada susceptible de sufrir nuevos cortes. Los censores tenían la potestad de cortar y reeditar o directamente retirar la película si así lo consideraban apropiado, especialmente si identificaban cualquier crítica directa al gobierno y sus políticas.

Partiendo de la relativa aceptación de *Hanyo*, el cineasta realiza un arriesgado ejercicio de reescritura al construir un nuevo flujo de relaciones y atmósferas sensoriales a partir de un mismo entramado argumental y estructura de personajes. El despliegue visual utilizado en *Hwanyeo*, (*Mujer de fuego*, 1971) se extenderá a la década siguiente con *Hwanyeo '82* (*Mujer de fuego '82*, 1982) configurando una narración en “tres actos” desplegada a lo largo de tres décadas diferentes. Es estas películas construye una semblanza barroca y desnaturalizada de la clase media a través de elaboradas técnicas cinematográficas: mezcla densa de movimientos de cámara, de encuadres desconcertantes e iluminaciones extremas, claramente teatrales. Los códigos visuales de un reinventado expresionismo sustituyen a la cita clásica y el *film noir*, tan presente en la primera película, por una línea más surrealista a través de la cual introduce el componente erótico y las escenas de violencia sexual. En este sentido será fundamental la incorporación del color, particularmente rojos y azules, para expresar la ansiedad y deseos de sus personajes principales, logrando mantener una elevada calidad estética, aunque con resultados bien distintos de la oscuridad que caracterizó el blanco y negro de la pieza original. Jung Il-sung fue su más cercano colaborador en la creación de efectos psicológicos a través de la iluminación y el color. Ante la carencia de filtros adecuados, utilizaría con frecuencia técnicas artesanales, como el cristal de las botellas de cerveza sujeto frente a la cámara para colorear fondos; todo ello con el interés de mostrar la atmósfera en torno al personaje y el momento histórico-social en que este se inserta. El autor afirmaba que los colores vivos empleados en este periodo eran sus “colores de resistencia”.

Esta búsqueda constante de vías alternativas a la creación cinematográfica hegemónica, junto con el citado interés por la recreación de argumentos similares en forma de variación, aproximan al cineasta a nombres como los de Hong Sang-soo, mientras su truculento esteticismo y apreciación grotesca de la sexualidad coloca entre su legado a autores como Park Chan-wook o el propio Kim Ki-duk. No obstante, tanto la exploración de la repetición como la distribución de las parcelas de poder entre los personajes, adquieren una dimensión especialmente crítica en la obra del maestro coreano, quien se esfuerza en mostrar con claridad la diferente repercusión social que supone la transgresión de la norma en el hombre y la mujer en diferentes momentos de su obra. Una reflexión que se aleja claramente del discurso visceral de los dos últimos autores arriba citados o de la dimensión filosófica y distante que desprende la obra de Hong.

3. Conclusiones

Resulta sencillo identificar los puntos de encuentro entre la censura sufrida por los cineastas coreanos en cada periodo de dictadura en Corea del Sur. Si observamos los trabajos de Kim Ki-young, su propuesta creativa no es objeto de mayores restricciones en un periodo u otro salvando la obra que supone su primer enfrentamiento a las limitaciones censoras y que parece abrir la caja de Pandora. Cada periodo requiere nuevas formas de canalizar su propuesta creativa en busca de una aprobación sociocultural implícita mucho más persistente que las cambiantes formas de gobierno. Son posiblemente el sentimiento histórico de invasión y un estricto sistema de valores pendiente del confucianismo, factores cruciales de esa aceptación y defensa de la limitación y el sometimiento a unos criterios estéticos tradicionales como supuesta clave de acceso hacia el humanismo, el autoconocimiento y el respeto por los ancestros; una barrera que en el caso que nos ocupa se convierte en estímulo para la renovación.

Al examinar la obra de Kim Ki-young antes y durante los periodos dictatoriales, descubrimos que la censura no ha actuado tanto en su obra contra la explicitud de las imágenes como hacia a la atribución moral de las mismas. La forma en que el autor tantea la dualidad moral de los actos es una referencia misma a esa forma de censura a la que él debe someterse, pero a su vez impide discernir una identificación clara con el sistema de gobierno imperante. Es por ello que su obra rompe y amalgama uno de los géneros nacionales más ligados al sentimiento popular con nuevas tendencias, procedentes del cine internacional, logrando convertirse en autor de vanguardia al tiempo que respetado director para el público coreano.

Gracias al análisis realizado, puede afirmarse que recurrir a razones secretas-inconscientes para motivar la creación (del personaje) y de este modo mantener ocultas las pasiones, parece ser la gran apuesta del filme para sortear la censura (de la sociedad). Si sus conductas reprimidas les han provocado el sufrimiento, favoreciendo la gestación de situaciones conflictivas a lo largo de toda la película, es el final del relato el que redime a los personajes: en el caso del esposo-maestro, al rechazar representaciones, recuerdos y deseos e instalarlos en su ficción verosímil, en el lugar de lo que “no ha pasado”. De esta manera, el impulso considerado inaceptable por la sociedad, se mantiene en su inconsciente, lugar donde permanecer oculto y a salvo; en el caso de la esposa y la sirvienta, ambas transitan lo inverosímil de la situación, ajenas al dilema moral planteado por el filme dado que “no ha ocurrido”. De esta manera es como el filme aborda un sistema social que conceptualiza a la mujer siempre en un segundo plano: entre la sumisión de una y la osadía de la otra, ni esposa ni amante podrán encontrar redención posible, pues es finalmente el hombre el que sentencia la situación.

Pero lo archivado por reprimido no desaparece, razón por la cual el cineasta revisita este argumento una y otra vez a través de versiones donde traza las pasiones desde otras posiciones, otros personajes, otros géneros, pero similares estructuras caligráficas. De esta manera genera una visión poliédrica del deseo y el erotismo en los tres periodos diferentes de censura política y social por los que transita su obra en la que los gobiernos, más interesados en una imagen de renovación de cara al exterior, especialmente en la última dictadura, relegan el componente erótico e incluso la explicitud sexual a un segundo plano primando la censura política. Ello le permitirá bucear en los conflictos ideológicos y sociales amparándose en el erotismo.

Es quizá por esta razón que sea la *Hanyo* de 1960 la película más arriesgada de la trilogía, dado que las pasiones ocultas se entretejen caligráficamente encontrando su destino es la contingencia de un final inverosímil, en tanto que los otros dos filmes delegan en el género policíaco la excusa dramática, desplazando a una trama de intriga, las responsabilidades de los actos pulsionales y morales del individuo.

4. Bibliografía

- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Brecht, B. (1983). *El pequeño organón para el teatro*. Sevilla: Don Quijote.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Burch, N. (1982). "Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais". *Paris Gallimard-Cahiers du Cinéma*, 129.
- Carrasco, C. (2014). "Tendencias antiguas y modernas en el cine surcoreano" dn Alfonso Ojeda y Eva Fernández del Campo (Eds.), *Arte en Corea. Rodeando al cielo*. Madrid: Ibersaf, pp.171-186.
- Dong a-Ilbo, J. (2012). "Kiss Scene Controversy: *Madame Freedom* as a Starting Point". En Hwa-jin Lee. *Women on Screen. Understanding Korean Society and Women through Films*. Seúl: Korean Film Archive, pp. 64-68.
- Elena, A. (2004). *Seúl Express 97-04 la renovación del cine coreano*. Madrid: T&B.
- Frater, P. (2013). "Korea Film Industry: Censorship Rising?". Recuperado de: www.variety.com (Fecha de acceso: 05/03/2016).
- Hyun Kim, K. (2005). "Domestic Space and Gender Troubles in *Happy End* and *The Housemaid*" en Kathleen McHugh y Nancy Abelmann (eds.), *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Layton, W. (2008). *¿Por qué? Trampolin del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Lee, H. (2006). *Between Local and Global: The Hong Kong Film Syndrome in South Korea*, ProQuest. Ann Arbor. pp. 29-57.
- Lee, H. (2000). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics*. Manchester: Manchester University Press.
- Lee, H. (2012). *Women on Screen. Understanding Korean Society and Women through Films*. Seúl: Korean Film Archive.
- Lee, Y. (2009). "Re-birth of the Classics: *The Housemaid*". Seúl: Korean Film Archive, pp. 1-39.
- McHugh, K. y Abelman, N. (2005). *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Min, E. Jinsook, J. y Han, J. (2003). *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport: Praeger. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/03612759.2004.10528622>
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. Nueva York: Columbia University Press.
- Park, S. (2002) "Film Censorship and Political Legitimation in South Korea. 1987-1992". *Cinema Journal*, vol. 42, núm. 1, 120-138. DOI: <http://muse.jhu.edu/article/7549>
- Peirse, A. y Martín, D. (2013). *Korean Horror Cinema*. Edinburgh, University Press.
- Pérez Matesanz, N. (2015). "Madre rica, madre pobre. *The Housemaid* (2010) de Im Sang-soo" en Nacho Cagiga (ed.), *Cine coreano contemporáneo (1990-2015). Entre lo excesivo y lo sublime*. Madrid: Líneas Paralelas, pp. 320-331.