

Estrategias de la memoria: de lo político a lo cotidiano. Miradas desde el cine documental surcoreano¹

Strategies of Memory: from the Political to Everyday Life. A View on South Korean Documentary Films

Estratégias da memória: do político para o cotidiano. Olhares desde o documentário sul-coreano

María Pilar Álvarez

Investigadora-Docente de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires–Argentina
mpam1979@gmail.com

Luciana Manfredi

Investigadora- Docente de la Universidad Icesi, Cali–Colombia
lcmanfredi@icesi.edu.co

Recibido: 01.09.12

Aprobado: 10.10.12

¹ Este trabajo se enmarca en la investigación de la tesis doctoral realizada por la magíster María Pilar Álvarez en la Universidad de Buenos Aires, con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) y de Korea Foundation (2011 Fellowship for Field Research). Asimismo, la magíster Luciana Manfredi hace parte de un proyecto de investigación conjunto sobre historia, memoria y cine en Corea, impulsado en el marco de la XIII Semana Internacional: Corea del Sur, organizada por la Universidad Icesi, Cali, Colombia en abril de 2010.

Resumen

El presente artículo describe y analiza las formas que adquiere la memoria histórica en el cine documental surcoreano contemporáneo, y su vinculación con los imaginarios sociales y familiares de los documentalistas. El objetivo central es discutir las nuevas tendencias de la memoria histórica en el cine documental surcoreano y su impacto en el debate sobre memoria en imágenes audiovisuales. Para tal fin seleccionamos dos documentales: *Cheonggyecheon Medley: A dream of iron* (Kelvin Park 2010) y *Repatriation* (Kim Dong Won 2003), que serán estudiados de manera comparativa en el marco del debate sobre memoria y cine de lo real. Con base en lo observado, nos atrevemos a afirmar que existe una nueva tendencia en el cine surcoreano que muestra cómo la doble funcionalidad de la memoria política, como práctica ideológica-pedagógica y como una necesidad de la vida cotidiana, genera una “zona gris” de memorias en conflicto.

Palabras clave: Memoria Histórica, Memoria Colectiva, Identidad, Cine Documental, Nuevo Cine Coreano.

Abstract

This article describes and analyzes how historical memories are shaped in contemporary South Korean documentary film, as well as their relationships with documentary makers' social and family imaginaries. The main goal is to discuss new tendencies of historical memories in South Korean documentaries and their influence in the debate on memory as audiovisual images. To that end, we have selected two documentaries, *Cheonggyecheon Medley: A dream of iron* (Kelvin Park 2010) and *Repatriation* (Kim Dong Won 2003), which will be studied in a comparative manner within the academic debate on memory and documentary films. Based on our observations, we suggest that there is a new trend in South Korean documentary cinema which shows how a dual functionality of political memory—as an ideological-pedagogic practice and as a need of everyday life—generate a “grey area” of memories in conflict.

Key Words: Historical Memories, Collective Memory, Identity, Documentary Films, New Korean Cinema.

Resumo

Este artigo descreve e analisa as formas que adquire a memória histórica no documentário sul-coreano e sua relação com os imaginários sociais e familiares dos documentalistas. O principal objetivo é discutir as novas tendências da memória histórica do documentário sul-coreano e seu impacto no debate da memória audiovisual. Para este fim, foram selecionados dois documentários, *Medley Cheonggyecheon: A dream of iron* (Kelvin Park 2010) e *Repatriation* (Kim Dong Won, 2003), os quais serão estudados comparativamente no contexto do debate sobre memória e cinema do real. A partir do observado, pode-se afirmar que há uma nova tendência no cinema sul-coreano que evidencia uma dupla funcionalidade da memória política: como prática ideológica e pedagógica e como uma necessidade da vida diária, gerando uma “área cinzenta” de memórias conflitantes.

Palavras-chave: Memória Histórica, Memória Coletiva, Identidade, Documentário, Cinema Novo Coreano.

En un mundo de imágenes no somos sólo lo que hacemos, somos también lo que nosotros mismos mostramos ser

(Renov 2007)

Introducción

Desde sus orígenes, el cine surcoreano ha encontrado diversos modos y narrativas para representar las memorias políticas e históricas. A la par del desarrollo de una industria entregada a la propaganda política —que alcanza su mayor esplendor durante el período 1935-1945—, surge lo que se denominó el “cine nacionalista” (Lee y Choe 1988): una serie de filmes que apelaban a lenguajes simbólicos indirectos como expresión de indignación política y de las nuevas ideologías nacionalistas. *Arirang* (1926), *Cuando salga el sol* (1927) y *El bote sin dueño* (1932) constituyen algunos ejemplos clave.

Este rol central de lo político en el cine se ha mantenido a lo largo de la historia de la cinematografía surcoreana. Durante la Edad de Oro del Melodrama (década entre 1950 y 1960), los dilemas de la modernización, el desarrollo y la posguerra se convirtieron en las directrices de un cine caracterizado por el éxito local y el total desconocimiento en el ámbito internacional.

La politización de los recuerdos vuelve a adquirir un impulso significativo a raíz de la nueva Constitución aprobada bajo el régimen de Chun Doo Hwan (1980-1988), que reglamentó la relajación en las políticas de censura y nuevas libertades de expresión (en respuesta a los reclamos de los movimientos por la democracia). Estas transformaciones dieron lugar a un cine dominado por las demandas sociales, políticas y económicas, que se conoce como el cine realista. Si bien es indiscutible el rol de este nuevo movimiento como antesala del Nuevo Cine Coreano,² encontramos pocos filmes documentales.

Marginado durante décadas, el *cine de lo real* conquistó recientemente un espacio relevante. Una vez el Comité Público de Ética en Performances fue declarado inconstitucional (en octubre de 1996), los documentalistas —que podrían ser categorizados como activistas políticos para consecuentemente ser arrestados— vivieron por primera vez una total libertad para llevar a cabo sus trabajos.

De este modo, los primeros trabajos documentales surgidos hacia fines de los años noventa estuvieron dominados por la memoria traumática de los conflictos violentos que signaron la historia surcoreana del siglo XX: la colonización, la guerra, las dictaduras, la explotación laboral, la discriminación de género, la desestructuración de la familia y los dilemas de la modernidad. Empero, desde hace algunos años han tomado protagonismo otras formas de entrecruzar lo his-

2 Existen diferentes posturas acerca de los orígenes del Nuevo Cine Coreano (*seroyoun hanguk yeonghwagwan*—세로운 한국 영화관). Sin entrar en dicha discusión, consideramos Nuevo Cine Coreano a aquellas producciones cinematográficas que surgen a partir de mediados de los noventa en el marco de las nuevas políticas de promoción del cine local y disminución de la censura política-ideológica —Ley Básica de Promoción del Cine (1995), modificada como Ley de Cine (1996) y posteriormente revisada en 1999—, cobrando un verdadero auge regional hacia fines de la década (*Ola de Cine Coreano* o *Hallyu*).

tórico en problemáticas personales. Lo cotidiano, lo autobiográfico, la memoria de grupos sociales y la redefinición de la identidad nacional constituirán las nuevas preocupaciones de una camada de documentalistas jóvenes educados en los ideales democráticos occidentales.

¿De qué manera conviven la politización del recuerdo y la apropiación individual del pasado en la memoria histórica del cine documental? ¿Cuáles son los dilemas que le plantea la memoria, en tanto devenir de lo político, a lo cotidiano?

Retomando el debate teórico sobre memoria colectiva y cine documental, en el presente artículo nos proponemos abordar las formas como el pasado es evocado en *Cheonggyecheon Medley: A dream of Iron*³ (Kelvin Park 2010) y *Repatriation* (Kim Dong Won 2003), a fin de responder a los interrogantes planteados.

1. Memoria, identidad y el cine de lo real

Desde los primeros estudios realizados por Maurice Halbwachs en la década de los treinta del siglo XX, el concepto de memoria se ha erigido como objeto clave de las ciencias sociales para comprender las diversas formas en las que se presenta el pasado en la sociedad, mediante la introducción del proceso imaginativo, interpretativo y subjetivo que envuelve la reconstrucción de los recuerdos. Este giro respecto a la historiografía positivista sugiere un pasado-presente, es decir, un pasado que no se conserva, sino que se construye gobernado por los imperativos del presente. Una memoria multiforme, plural y polisémica.

Este auge de la memoria como prisma a través del cual se puede repensar lo acontecido le dio forma a los trabajos recientes sobre los procesos de exterminio masivo del siglo XX, la colonización, los totalitarismos, los autoritarismos y la crisis de los Estado-nación, entre otros eventos clave del siglo pasado. Estos centraron su atención en las diversas indagaciones sobre las relaciones entre memoria e historia, memoria e identidades, los procesos de transmisión, las determinaciones generacionales, de género o raza, la memoria como producción y reproducción de relaciones de poder y las diferentes formas de representación. Desde una narrativa humanitaria que repudia la violencia política en defensa de los derechos humanos inherentes a la democracia, se instaló el debate sobre la pasión memorialista (Nora 1992) y la cultura del mercadeo de la nostalgia (Huyssen 2007) en clave política.

Frente a esta politización de la memoria traumática, surgen en el cine documental una gran cantidad de obras que retoman conflictos violentos internos y externos. Este vuelco en la narrativa documental impactó en los trabajos sobre el pasado reciente realizados en Corea, como lo demuestra la trilogía sobre las exesclavas sexuales de los militares japoneses realizada por Byun Young Joo (*The Murmuring* 1995; *Habitual Sadness* 1997 y *My own Breathing* 1999), *Annyong Sayonara* (2005) y la vasta filmografía de Kim Dong Won. Sin embargo, aparecen también una serie de ensayos fílmicos que, atravesados por el legado de determinados eventos históricos significativos,

3 Se mantienen los nombres de los filmes en idioma inglés dado que la mayoría no han sido traducidos al español.

procuran redefinir la subjetividad del documentalista, dejando atrás categorías como violencia y opresión, para centrarse en el impacto de la memoria histórica en aspectos cotidianos de la vida, en la individualidad. Entre este tipo de documentales encontramos diversos trabajos como *Dance of Time* (2009), *Cheonggyecheon Medley* (2010) o *Grandmother's Flower* (2008).

Se presenta así un escenario complejo signado por estrategias disímiles para volver al pasado. ¿Cómo se entrelazan la memoria y la historia en las prácticas de representación? ¿Cuál es el umbral de dicha representación? ¿De qué manera convive el documentalista con los testigos? Para poder responder a estos interrogantes es necesario adentrarnos primero en las modalidades de representación documental propuestas por Bill Nichols (1997).

En su emblemático trabajo sobre la representación de la realidad, este académico estadounidense propone cuatro formas básicas de organizar el texto fílmico documental:⁴ expositiva, observadora, interactiva y reflexiva. Si bien estas categorías no son necesariamente excluyentes, establecen ciertas convenciones o rasgos recurrentes que definen la relación entre el director y el relato. Dentro de estas modalidades, las dos últimas hacen referencia al encuentro entre el realizador y el otro. Por su parte, en la interactiva, el director interviene, participa o interactúa. Este tipo de documental “hace hincapié en las imágenes de testimonios o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizás lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (Nichols 1997, 76). Esta modalidad es la que tiende a dominar aquellos textos fílmicos centrados en la memoria histórica en clave de politización del recuerdo. Finalmente, la forma reflexiva “aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico. Como ocurre con la exposición poética, el texto que desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto” (Nichols 1997, 93). Es decir, es un lenguaje que se despliega en sí mismo y que, en nuestro caso de estudio, tiende a caracterizar a aquellos documentales atravesados por lo histórico, pero no centrados en el trauma colectivo.

Estas diferencias en las inscripciones del yo (realizador) marcan una nueva tendencia en el documental surcoreano. Nuestra hipótesis es que, en este nuevo marco representacional, el paso de lo político a lo cotidiano abre una “zona gris”⁵ en la cual el espectador se identifica con posiciones que van más allá de víctimas y victimarios, sin quedar por ello fuera de la historia. El pasado se presenta como antecedente común a la autoafirmación.

2. Reseña sobre los documentales seleccionados

Poco se conoce sobre la historia del cine documental coreano. Desde sus comienzos estuvo asociado a la prensa y la propaganda. El 24 de agosto de 1945, a

4 Tomamos aquí su primer trabajo sobre las modalidades de representación documental. En artículos más recientes (2006), propone dos categorías más: la performativa y la participativa. Por cuestiones de extensión, no consideramos pertinente adentrarnos en estas nuevas formas sugeridas por el autor.

5 Concepto retomado de Levi (2005) y desarrollado por Sandra Raggio (2009, 72).

pedido del Departamento de Prensa del gobierno, el documental se constituye como noticiario. Durante la Guerra de Corea se acentuará esta función y se impulsará el documental de tono propagandístico a fin de alentar a los soldados. Debido a décadas de autoritarismo y prohibiciones legales, el documental independiente surgirá sólo a fines de los años noventa. Cabe recordar que hasta comienzos de dicha década no solo los documentalistas podían caer en la categoría de activistas políticos y ser consecuentemente arrestados, sino que también seguía funcionando el Comité Público de Ética en Performances (declarado inconstitucional en octubre de 1996). A partir de la relajación de las políticas de control y censura, aparecen una serie de documentales independientes centrados en temas políticos, familiares y de la mujer.

Debido a la gran cantidad de obras realizadas en las últimas décadas, nos encontramos con la difícil tarea de delimitar el corpus de análisis. Dado que el presente artículo constituye un extracto de un proyecto de investigación más amplio sobre cine político documental surcoreano, hemos decidido analizar la película más exitosa del documentalista coreano más reconocido, Kim Dong Won, ya que, a pesar de ser un clásico del cine documental, no existen trabajos académicos sobre la misma en idioma español. Por otro lado, tomamos el trabajo realizado por Kelvin Park dado que su obra constituyó un verdadero punto de inflexión en este género cinematográfico al incorporar como estrategia narrativa lo que se conoce como cine-ensayo.⁶ A continuación reseñamos brevemente ambas obras para que el lector tenga una mejor comprensión del análisis aquí propuesto.

2.1. *Repatriation* (2003)

Título original: Songhwan (송환)

Director: Kim Dong Won

Kim Dong Won es el “padre” del cine documental coreano. Influenciado por el movimiento de directores jóvenes creado en torno a Chungmuro en los años ochenta, comienza su carrera dirigiendo ficciones. Sin embargo, no tardó en convertirse en un referente clave del cine de lo real liderando la productora de documentales PURN. Sus trabajos se centran en problemáticas socio-políticas relacionadas con el desarrollo, la discriminación, los derechos humanos, la democratización y la división del país. Debuta con *Sangye-dong Olympics* en 1987, y se consagra a nivel internacional con *Repatriation*. Cuenta con más de catorce documentales, todos centrados en diversas aristas de lo político.

2.1.1 Sinopsis

En la primavera de 1992, el director se encuentra con dos prisioneros políticos norcoreanos encarcelados durante décadas (entre 30 y 45 años) al ser acusados de espías comunistas. Estos alcanzaron su libertad por presiones de Amnesty International y las nuevas políticas de democratización que dieron lugar a la

6 Entendemos por ensayo-documental una reflexión sobre el mundo que difiere del documental más tradicional en la forma artística en que el director juega con los elementos propios del cine —montaje, voz, archivo, mirada, música, entrevistados, etc.—. En este sentido, la forma ensayo implica cierta libertad de palabra e imagen.

posterior política *Sunshine* del presidente Kim Dae Jung. Al ser liberados, uno de los prisioneros, Cho Chang Son, se instala en el pueblo del director Kim Dong Won. Entablan una entrañable amistad que lo llevará a apoyar la campaña para la repatriación de los prisioneros, seguir la reinserción de los mismos en la sociedad surcoreana y capturar en el texto fílmico sus ideales, sufrimientos, frustraciones y expectativas.

2.2 *Cheonggyecheon Medley: A Dream of Iron* (2010)

Título original: Cheonggyejeon medeuilli (청계전 메들리)

Director: Kelvin Kyun Kun Park

Kelvin Park nació en Seúl en 1978 y realizó estudios de educación superior en Estados Unidos. Obtuvo su licenciatura en Diseño y Arte en Medios en la Universidad de California y la maestría en Cine y Video del Instituto de Arte de California. *Cheonggyecheon Medley* es uno de los documentales más reconocidos a nivel internacional: Festival Internacional de Berlín 2011, Festival Internacional de Cine Independiente de Los Ángeles 2011, Festival de Cine Asiático de Dallas 2011 y Festival Internacional de Cine Independiente de Pusan 2010. Actualmente Park reside en Seúl, donde dirige el estudio Flying.

2.2.1 Sinopsis

El director relata la vida de su abuelo, quien manejó una fábrica de metal en Tokio durante la Guerra del Pacífico y decide volver a su país, Corea del Sur, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Instala su fábrica en un barrio de Seúl, Cheonggyecheon, que fue el símbolo del desarrollo y la modernización, pero hoy no es más que material obsoleto. Con una estética bellísima, una música impactante y un guión sumamente controversial, Kelvin propone una reflexión sobre la modernidad en clave del desarrollo capitalista acelerado que vivió el país.

En los dos apartados siguientes se analizarán de manera comparada estos dos filmes, tanto en sus lenguajes estéticos como en sus contenidos argumentativos. Se pondrá especial atención al rol del director —las políticas de la mirada y la voz— y de los testimonios, a fin de responder a los interrogantes planteados en la sección anterior.

3. La “zona gris”

3.1 Autobiofilm: *Cheonggyecheon Medley*

El debate sobre la diferencia entre la biografía y la autobiografía en la literatura ha adquirido un renovado interés de la mano de Lejeune (1980), Paul de Man (1984), Renov (2007) y Arfuch (2002). Más allá de las diferencias, lo que comparten estos autores es la necesidad de analizar la autobiografía sin encasillarla en un género literario. A tal fin, el “momento”, “pacto” o “espacio” autobiográfico surge de la propia lectura. Así como el testimonio se legitima por su inherente veracidad, en la autobiografía la autenticidad le entrega un valor incuestionable garantizado por intransferibilidad de la vivencia: “la autobiografía es una forma de

escritura (esto es, imbuida de historia), fundamentalmente retrospectiva (pese a que la temporalidad de la narración puede ser bastante compleja) y en la cual el autor, el narrador y el protagonista son idénticos” (Renov 2007, 141).

Cheonggyecheon Medley propone un relato retrospectivo en donde el yo-director procura superar los traumas que le causan sus orígenes familiares a lo largo del documental. El film se convierte así en una forma de anamnesis,⁷ una rememoración ejercida y practicada por el protagonista. Los recuerdos emergen como objeto buscado, como *memoria-acción*. En este recorrido se entrelazan la historia de Corea y un arduo cuestionamiento a la modernización y a sus secuelas sociales. Para tal fin, el director utiliza el arte visual, la música, el constante sonido del hierro, su voz y su ausencia de la pantalla.

El documental abre con su voz en *off* contando las reiteradas pesadillas que lo han llevado a buscar en la historia de su abuelo la relación con las mismas. Estas se visualizan con el hierro, los trabajadores, la decadencia del barrio Cheonggyecheon en donde se concentra esta actividad y el sonido tedioso de las máquinas de trabajo. En la inconformidad y perturbación hay arte. Un montaje y una fotografía que revalorizan el menospreciado trabajo de los herreros. Sus ojos en la cámara representan su introspección: “¿El hombre le da forma al metal o el metal le da forma al hombre?”. La respuesta es la historia de la industrialización del país.

Las abruptas transformaciones socioeconómicas sufridas por Corea del Sur en la segunda mitad del siglo XX le dan forma a las vivencias del director. Lo autobiográfico yace en la conciliación del pasado histórico y el uso esencial del hierro en cada uno de esos momentos recordados: el pueblo familiar, la música y la dinastía Koryo, la Guerra del Pacífico, las diferentes etapas de la industrialización bajo la presidencia de Park Chung Hee, y dicho metal en la contemporaneidad. Las memoria fragmentaria y episódica se ve en la necesidad de recurrir a imágenes archivo que le den forma a lo que el director no ha podido experimentar de manera directa, aunque lo determine. Su voz guía la reconstrucción en relatos ficcionales (como la historia de Bulgari), leyendas (como la de su pueblo natal “entre los campesinos, soñar con el hierro producía una angustia inminente” y los consejos del chamán), la música (Bang Hyang) y las instalaciones. En este complejo y ensayístico proceso de reconfigurar la propia identidad es que el film nos invita a ser partícipes de una memoria individual y a la vez colectiva que no solo rememora sino que en el acto de recordar se consume la comprensión de su ser.

3.2 Historias de vida en *Repatriation*

En la obra de Kim Dong Won —que no podría ser considerada un autobiofilm—, la propia vivencia es parte esencial del eje temático conductor de la narrativa. Es a partir de la deconstrucción y reconstrucción de su identidad ideológica que el documentalista enmarca la problemática política. El yo relator, sin embargo, abre el espacio a otros yoes —más importantes—: los de los prisioneros políticos.

A diferencia del trabajo de Kelvin Park, el recordar se presenta aquí como *mneme*, como simple acto de evocación, un movimiento en cierta medida independiente de la acción del sujeto, que remite a qué se recuerda, a una *memoria-*

7 Retomamos la diferencia aristotélica entre *mneme* y *anamnesis* sugerida por Paul Ricoeur (2004, 35).

pasión. Las anécdotas y traumas de los años en prisión, sus sensaciones y experiencias a partir de su reinserción en la sociedad surcoreana, llegan a la pantalla como un acto espontáneo. Poco ahondan en los años previos a su captura, en su vida en el Norte y los objetivos políticos de la misión. Los olvidos reconstruyen una memoria-presente desfigurada y contradictoria.

El texto fílmico abre con el testimonio elocuente y perspicaz de Kim Seok Hyoung (enviado en 1961 para “iluminar” a los intelectuales surcoreanos, y encarcelado durante treinta años), quien junto a Cho Chang Son (que estuvo treinta años en prisión) —protagonista principal por la relación familiar que entabla con el documentalista— se instalan en Bongchun-dong, el pueblo natal del director. Cho, a diferencia de Kim, es un hombre dulce, pacífico y colaborador, a quien cuesta imaginar en algún tipo de tarea confrontativa o violenta. Él nos llevará hacia otros exprisioneros en un recorrido por la pobreza y la negligencia social.

El film atraviesa historias de prisioneros que han pasado desde más de treinta años encarcelados hasta aquellos liberados (“convertidos a la ideología capitalista”) décadas atrás. Todos comparten su sueño por volver al Norte, una vida solitaria en la miseria y la exclusión (no cuentan con seguro médico ni ningún tipo de asistencia social), y la pérdida total de contacto con sus familias. En una primera etapa, los testimonios narran las secuelas de la violencia política: las torturas reiteradas. Luego, aquellos que no cedieron a la propuesta de conversión reafirmarán sus creencias políticas: “No podía abandonar mis creencias políticas”; “Era por el pueblo y la nación”.

En un recorrido por la cárcel exclusiva para presos políticos de Seodaemun —ya vacía y fuera de funcionamiento—, la voz en *off* del director nos cuenta que hubo 500 presos por sostener la ideología comunista, de los cuales 19 murieron a causa de las torturas y 119 por enfermedades diversas. Según nos informa, la mayoría de los capturados sintieron cierto alivio al enterarse de la Declaración Conjunta Corea del Norte-Corea del Sur de 1972, a través de la cual se esperaba la repatriación. Sin embargo, reafirmado por la posterior crisis nuclear y por reticencias del Norte a negociar,⁸ se impuso un sistema de “conversión” a base de torturas. A fines de 1999 fueron liberados 102 presos que se negaron a declarar su metamorfosis ideológica.

Es así como los relatos en primera persona adquieren valor fundamental como vestigio y evidencia por excelencia para la reconstrucción de lo ocurrido. No hay imágenes archivo de lo ocurrido al interior de las cárceles. Los testimonios dan a conocer una realidad ignorada socialmente y distorsionada políticamente (sobre todo a través de los noticiarios y periódicos de la época). Los pocos supervivientes buscan perpetuamente, parafraseando a Walter Benjamin, la materia prima de la indignación: “el sujeto que habla no se elige a sí mismo, sino que ha sido elegido

8 El documental nos muestra imágenes del discurso inaugural de la presidencia de Kim Young Sam (febrero de 1993) en la cual se planteaba una nueva política de reconciliación con el Norte. Esta solo se materializará bajo la presidencia de Kim Dae Jung (1998-2004) —ganador del Premio Nobel de la Paz en el 2000— por medio de la política conocida como Sunshine Policy. En el marco de esta nueva etapa, se produjo el primer diálogo entre ambos jefes de Estado, en el Norte Kim Jong Il, el 13 y 15 de junio de 2000 en Pyongyang. Este programa proponía la existencia de una nación con dos Estados, el reencuentro de familias, la repatriación de prisioneros políticos y el afianzamiento de lazos culturales y económicos entre ambas partes.

por sus condiciones también extratextuales” (Sarlo 2007, 43). Las historias de vida, presas del dominio ético, proponen una causalidad argumentativa pormenorizada propia de la reconstrucción de la experiencia vivida desde la singularidad. Sin embargo, estos “instantes de verdad”⁹ alcanzarán una profundidad mayor a partir del anclaje con la vida del director, como analizaremos en la próxima sección.

3.3 Espacio de memorias en diálogo

La memoria es siempre colectiva (Halbwachs 2011). Es evocación, recuerdo de lo vivido, narración, testimonio, relatos, huellas de la historia y peso del pasado. Se inscribe en la multiplicidad de tiempos sociales y espacios diferenciados en los cuales los diferentes grupos sociales participan (Lavabre 1998). Más allá de su función social, son siempre los individuos, en tanto miembros del colectivo, los que recuerdan. Cada memoria individual es un punto de vista de la memoria colectiva.

El trabajo de Kelvin Park se centra en aquellos recuerdos que más cuesta evocar porque son los que conciernen a nosotros mismos, a nuestro bien más íntimo y exclusivo. Es por ello que el cineasta optó porque los personajes no interactúen directamente con él. Tampoco interviene en la pantalla movilizándolo la narración de manera explícita porque no hay necesidad. El hilo conductor es una memoria introspectiva que necesita observar a los otros y reflexionar con ellos para poder así conversar con su inconsciente. Como mencionamos anteriormente, para plasmar este juego en la pantalla el documentalista apela a una serie de herramientas artísticas.

Desde su perspectiva, el arte aporta una visión diferencial e innovadora para repensar las luchas entre las versiones del pasado, la infinitud de posibilidades de conmemorar y rememorar y las múltiples relaciones entre memoria e identidad. El espacio de diálogo se genera así en las dinámicas de los múltiples lenguajes utilizados para su representación. Las memorias son abordadas e interpretadas desde el simbolismo como herramienta clave para profundizar y problematizar los dilemas y desafíos del recordar.

Al contrario, en *Repatriation* el director interviene en forma explícita dialogando y dándole forma a los testimonios, construyendo un espacio de memorias en diálogo. Personajes diversos tienen la palabra a lo largo de más de dos horas de texto fílmico. Los prisioneros comparten sus experiencias y recuerdos. Los habitantes del pueblo conversan con estos nuevos miembros de la comunidad. Activistas políticos y académicos se acercan a ellos expresando sus demandas y reflexiones. En estas interacciones, el cineasta es el agente catalizador de la narrativa. Es quien de manera performativa —en cuerpo— entrega explícitamente su subjetividad y afectividad, produciendo un desplazamiento del texto hacia los testimonios bajo la autoridad incuestionable de su ser.

Una característica interesante es el intento de comunicación entre ambas Coreas mediante videos enviados a los familiares de los prisioneros. Este proyecto tiene un doble objetivo: restaurar el diálogo entre las familias divididas y reabrir el debate público sobre la repatriación. Al embarcarse en este ambicioso plan, Kim Dong Won reafirma su participación en la arena política. Aquellos

9 Término acuñado por Hannah Arendt. Para más detalles ver el análisis de Didi-Huberman (2004, 57).

momentos de intimidad y cotidianeidad reflejados en la primera parte del film quedan atrás para así reivindicar el objetivo de lo que él entiende por cine documental: “creo que los documentales pueden cambiar el mundo”. En este camino los conflictos adquieren, como veremos en el próximo apartado, una dimensión “iluminadora”, de lucha y confrontación, ausente en *Cheonggyecheon Medley*.

4. Volver al pasado

4.1 Lo político como práctica pedagógica

Si para Kelvin Park el presente documental constituye una argumentación desafiante sobre un pasado mitificado, reencarnado en su historia familiar, para Kim Dong Won es un desenmascaramiento político y una entrega educativa. En *Repatriation* el pasado vuelve en blanco y negro: en periódicos, noticiarios y programas televisivos. Las historias de espías norcoreanos es la temática que entrecruza dicha búsqueda. ¿Qué representaron para su generación el comunismo, los norcoreanos, la división ideológica de la nación?

Guiado por este interrogante, el director regresa a las miradas políticas y familiares sobre Corea del Norte impartidas en su niñez: “cuando los hogares comenzaron a instalar la televisión, nosotros veíamos espías más a menudo en dramas anticomunistas. Era debido a la política del gobierno, pero yo las amaba [...] Luego de los dramas, mi padre nos contaba historias sobre la maldad de los comunistas. Esas se repetían una y otra vez. Me hacían sentir muy afortunado de haber nacido en Corea del Sur”. Frente a la manipulación y el sesgo de la información bajo la cual él construyó sus primeros imaginarios, decide adentrarse en un trabajo investigativo más minucioso. Compara las historias de los prisioneros con las noticias al respecto publicadas en los periódicos y noticiarios televisivos de la época. Los relatos no coinciden, los datos se contradicen, sus recuerdos se confunden. Finalmente, en una relectura en clave de narrativa humanitaria, lo ocurrido adquiere un valor político de lucha en defensa de una concepción de derechos humanos democrática —e irónicamente ausente en el Norte.

Es a partir de esta redefinición de sus memorias que el documental se convierte en una práctica pedagógica, una herramienta ideológica educativa y de lucha política. Para tal fin, otros grupos sociales toman un rol más preponderante: activistas políticos, grupos en defensa de la repatriación, el director japonés que filma los refugiados norcoreanos en China, actos, manifestaciones, reclamos y la postura oficial a lo largo de la historia. Las memorias adquieren carácter público y político. El pasado vuelve para hacerse justicia.

En este devenir, la reapropiación del pasado convoca a la militancia política. El cineasta que había sido un extranjero en la vida de los prisioneros, en su gesta política previa al encarcelamiento, ahora se vuelve el protagonista principal en la lucha de los prisioneros. Mediante un rompimiento con el discurso heredado, el yo narrativo, asentado en la supuesta veracidad de la experiencia, proclama una memoria que en todos sus anclajes no puede dejar de ser politizante. Los testimonios de los prisioneros y su reconstrucción en la retórica documental constituyen no solo los ejes clave para reconstruir el pasado sino también los íconos de la verdad. Y esto le otorga al acto de testimoniar un uso jurídico y polí-

tico —ausente en el trabajo de Kelvin Park—; su pretensión pedagógica se funde en un equilibrio entre testimonio, historia y texto fílmico.

4.2 Lazos de familia

Kelvin Park nos plantea una serie de estrategias para volver al pasado sin apelar a la politización de la memoria. La historia se inscribe en sus recuerdos de manera determinante, y a la par los lazos familiares le dan forma a su reconfiguración identitaria. Sin apelar ni a fotografías ni a otro tipo de imágenes archivo, su introspección es representada mediante supuestas cartas a su abuelo relatadas por él, reflexiones, ruidos perturbadores y música que acompañan a una serie de escenas de una calidad artística innovadora (de montajes psicodélicos a instalaciones) que envuelve al hierro en una increíble belleza.

La primera carta abre con esta frase: “Hasta ahora, mi vergüenza me prevenía de enfrentarme a mí mismo, a mi cuerpo y el linaje de mi cuerpo: mi familia. Ahora, estoy listo para empezar”. En este viaje, su padre (aparentemente) es el único familiar que tiene la palabra. Nos lleva a sus años de estudio para pasar el examen nacional de “herrero” y así trabajar en las grandes industrias en crecimiento. Muestra su certificado, sus ojos denotan nostalgia, sacrificio y satisfacción. Él, al igual que su abuelo, se siente orgulloso de una entrega que hoy ya no es valorada: “Mientras tu fabrica decae, los héroes de Cheonggyecheon se expandieron y se fueron al mundo. Es por eso que en este lugar abundan los rumores y chimentos en vez de las leyendas”. Finalmente, la apertura de un nuevo taller, el abandono del barrio emblemático, la tradición y el apoyo de toda la familia nos llenan de una luz penetrante que pone atrás los malos sueños. Junto al director, hemos buceado en el laberinto de la memoria intergeneracional filial para encontrar la superación a partir de una cosmovisión renovadora de la modernidad.

La redefinición y la reafirmación de los lazos familiares también cruzan el relato de Kim Dong Won: (dedicación) “a mi último padre y todos los prisioneros de largo plazo que fueron encarcelados por su fe en la reunificación. Mi padre, anticomunista, estaría furioso por mi trabajo. Los prisioneros quizás tampoco estén contentos con él”. A diferencia de *Cheonggyecheon Medley*, aquí surgen lazos familiares nuevos plasmados en fotografías: fotos de Cho con los hijos de Kim y con su mujer, reencuentros (los videos enviados desde Corea del Norte por Cho) y los testimonios sobre los familiares ausentes: la imposibilidad del lazo familiar. Respecto a este último caso, las rememoraciones sobre las familias forzosamente abandonadas en el Norte se asoman de manera indirecta y desviada. Todos los relatos se encuentran en un espectro construido entre el dolor y el deber, lo privado y lo nacional; son las “marcas compartidas” de los presos.

En una suerte de memoria intergeneracional, las identidades irresueltas se refunden en la noción de ley y justicia, en el caso de Kim, y en una identificación comprensiva de la generación padre-abuelo, en el caso de Kelvin. El movimiento de la memoria funde la historia personal con la colectiva, para en ambos casos retornar a la individualidad: “Cho dijo que yo era como un hijo para él. Me dio vergüenza por no haber sido un mejor hijo. Por eso este filme. Realmente lo extraño”.

5. Consideraciones finales

Como hemos podido observar, la memoria se encarna desde perspectivas muy diversas. El presente visible y el pasado ausente de la pantalla se configuran en torno a disyunciones de la mirada y la voz, de lo discursivo y lo visual. En *Repatriation*, el pasado se materializa en las voces testimoniales que entrecruzan la narración, guiado por el yo participante del cineasta. Contrariamente, Kelvin Park abandona el trauma colectivo para centrarse en la poética del sufrimiento personal. Sin embargo, en ambos casos la imposibilidad de realizar en el cine una reconstrucción totalizadora del trauma conlleva al ensamblaje desorganizado de momentos efímeros y relatos espontáneos donde los instantes de autoridad de la voz se funden en un desgarró final del relato oral y la imagen.

Desde la singularidad, los filmes nos proponen recuperar los traumas del pasado desde una lectura contemporánea que desplaza las miradas bipolares. Las propuestas estéticas y memorialísticas presentadas reconfiguran así los dilemas del recuerdo, configurando una “zona gris”, un espacio de memorias —sistema de significaciones abierto y multiacentuado— en el cual el director emerge como agente activo que articula la yuxtaposición de instancias antagónicas, controversiales, complementarias y contradictorias que (re)definen y (re) significan el pasado en imágenes. En este escenario, la politización del recuerdo adquiere características y niveles disímiles en un devenir de lo familiar a lo personal, en *Cheonggyecheon Medley*, y de lo personal a lo político, en *Repatriation*.

Finalmente, cabe destacar que la diseminación de memorias producidas por nuevas generaciones de directores —que no han sido, en ningún caso, víctimas directas de los traumas históricos retomados— sugiere una nueva tendencia en el cine documental surcoreano que apela al diálogo intra e intergeneracional para dar cuenta de la doble funcionalidad de lo político: como práctica ideológica-pedagógica y como una necesidad de la vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- De Man, Paul. «Autobiography as De-facement» En *The Retic of Romanticism*, 67-80. New York: Columbia University Press, 1984.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, [1950] 2011.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, [1990] 2007.
- Lavabre, Marie-Claire. «Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria» En *Historizar el pasado vivo en América Latina*, dirigido por Anne Pérotin-Dumon, 1998. Disponible en: <http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es contenido> (último acceso 23 de septiembre de 2011).
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

- Lee, Young Il y Choe, Young Choi. *The History of Korean Cinema*. Seúl: Jimoon-dang Publishing Company, 1988.
- Levi, Primo. Los hundidos y los salvados en *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph, 2005.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, [1991] 1997.
- Nora, Pierre. «Les lieux de memoire» En *Lieux de Mémoire I: La République*, XVII-XLII. Paris: Gallimard, 1992.
- Raggio, Sandra. «La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico» en *El pasado que miramos*, compilado por Feld y Stites Mor, 45-76. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Renov, Michael. «Estudiando el sujeto: una introducción» En *Pensamiento de los confines*, No. 20, Junio, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007: 141-153.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Sitios en Internet

Korean Film.org: <http://koreanfilm.org>

Korean Film Biz Zone: <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp>

Korean Film Archive: <http://www.koreafilm.org/main/main.asp>

Filmografía

- Annyong Sayonara* (Kim Tae Il y Kato Kumiko 2005)
- Arirang* (Na Woon Kyu 1926)
- Cheonggyecheon Medley: A Dream of Iron* (Kelvin Park 2010)
- Cuando salga el sol* (Shim Hoom 1927)
- Dance of Time* (Song Il Gon 2009)
- El bote sin dueño* (Lee kyu Hwan 1932)
- Grandmother's Flower* (Jeong Hyun Mun 2008)
- Habitual Sadness* (Byum Young Joo 1997)
- My own Breathing* (Byum Young Joo 1999)
- Repatriation* (Kim Dong Won 2003)
- The Murmuring* (Byum Young Joo 1995)