

La lógica del dolor en los cuerpos parlantes: Una aproximación al *han* en el cine de Hong Sang-soo y Lee Chang-dong.

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO
MODALIDAD A

Autor/a: **Teresita Francomano**
DNI: X5700146-X

Tutor/a: José Antonio Palao

Julio, 2021

Resumen

Hemos olvidado el asombro provocado por lo distinto. Estamos en una era donde toda cinta cinematográfica precisa de un motivo excepcional, de algo excéntrico que sea capaz de trasgredir lo comúnmente conocido con el fin de conmovernos. Requerimos de historias dónde las imágenes sean puramente explícitas, dónde tan solo ejercer el acto de la mirada, marginando así la escucha. Es por ello por lo que, el presente trabajo de investigación tiene por objeto el estudio del lenguaje de lo distinto, tomando las narrativas de la industria cinematográfica surcoreana y la representación de lo emocional- concretamente del dolor- en su traslación a historias acerca de un pasado interiorizado por individuos en permanente estado de duelo.

De esta manera, hemos de incidir en un concepto inherente a los modos de representación del dolor del cine surcoreano, designados bajo la acepción: *Han* (恨). Se trata de un término atribuido a lo que por alma de la cultura coreana se refiere, una expresión que nos aleja del Yo para incidir en lo colectivo.

La pérdida del objeto en una separación no deseada tan solo podrá ser comprendida en un marco teórico, donde, los precedentes históricos implicados en la consolidación del han- un constructo atemporal- nos guiarán en un análisis aplicado de los relatos escogidos, haciendo de la poesía y el testimonio, el discurso dialógico donde lo conocido y lo distinto se engendran mutuamente. En el presente estudio, nos sumergiremos en los universos cinematográficos de dos autores procedentes de la *Generación del 386*: Lee Chang-dong, y Hong Sang-soo. Para establecer la relación entre el *han* y las imágenes tendidas entre las piezas contemporáneas de cine surcoreano, recurriremos a su correlación con el modelo psicoanalítico de melancolía, en una alegoría común a la pérdida de la identidad e inhibición del yo. Serán pues entre la puesta en escena y los recursos narrativos de los filmes *En la Playa sola de noche* (*Bamui haebyun-eoseo honja*, Hong Sang-soo, 2017) y *Burning* (*Beoning*, Lee Chang-dong, 2018), donde estudiaremos la impronta de un término inefable, un dolor atemporal que vaga entre las voces de las ausencias.

Palabras clave: *Corea del Sur, cine contemporáneo, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong, melancolía, han, identidad*

Abstract

We have forgotten the astonishment caused by the different. We are in an era where every film needs an exceptional motif, something eccentric that is capable of transgressing the commonly known in order to thrill us. We require stories where the images are purely explicit, where only the act of looking is exercised, thus marginalizing listening. This is the reason why this research work aims to study the language of the different, taking the narratives of the South Korean film industry and the representation of the emotional – the feeling of grief - in contemporary South Korean films and their translation into stories that tell us about a past internalized by individuals in a permanent state of mourning.

In order to achieve our objective, we must focus on a concept inherent to the models of representation of South Korean cinema, *han* (恨). It is a term attributed to the soul of Korean culture, an expression that takes us away from the individual to the collective, a symptom of a colonialist era, a permanent search for recognition by the Other.

The loss of the object in an unwanted separation can only be understood in a theoretical framework where the historical precedents involved in the consolidation of *han*- a timeless construct- will guide us in an applied analysis of the chosen stories, making the poetics of their discourse a dialogic event where the known and the different engender each other. In this attempt to study the narratives of contemporary South Korean cinema, we will immerse ourselves in the cinematographic universes of two authors from the *Generation of 386*: Hong Sang-soo and Lee Chang-dong. To approach this cross-cultural concept, we will appeal to its correlation with the psychoanalytic model of melancholia. They are intrinsically related, since *han* depicts likewise melancholia: the loss of identity and inhibition of the self. This matter will be discussed in the consideration of the mise-en-scene and the narrative resources of the following films: *On the Beach at Night Alone* (Bamui haebyun-eoseo honja, Hong Sang-soo, 2017) and *Burning* (Beoning, Lee Chang-dong, 2018).

Keywords: *South Korea, contemporary cinema, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong, melancholia, han, identity.*

Índice

1. Introducción.....	4
1. Introduction	5
1.1 Justificación y oportunidad de investigación.....	6
1.1 Justification and opportunity of research	8
1.2 Hipótesis y objetivos	9
1.2 Hypothesis and objectives to accomplish	11
1.3 Objeto de estudio y metodología.....	13
1.3 Matter of study and methodology.....	15
2. Marco teórico: estado de la cuestión	16
2.1 Colonialismo, independencia y censura.....	16
2.2 Un acercamiento a lo intraducible del dolor	20
2.2.1 Orígenes y genealogía del han	22
2.2.2 La cuestión identitaria	24
2.3 De lo post en el cine nacional: una cuestión de género.....	26
2.3.1 La consolidación del cine contemporáneo surcoreano	31
2.4 El trauma-nación: los auteurs del melodrama.....	35
2.4.1 Introducción a Hong Sang-soo.....	36
2.4.2 Introducción a Lee Chang-dong.....	39
2. Theoretical framework: state of the question	41
2.1 Colonialism, independence, and censorship.....	41
2.2 An approach to an untranslatable grief	45
2.2.1 Origins and genealogy of <i>han</i>	47
2.2.2 A matter of identity	48
2.3 Past and present in South Korean cinema.....	50

2.3.1 The establishment of contemporary South Korean cinema	55
2.4 The trauma-nation: about the melodrama authorship	59
2.4.1 Introduction to Hong Sang-soo.....	60
2.4.2 Introduction to Lee Chang-dong.....	63
3. Análisis aplicado	65
3.1 En la playa sola de noche	65
3.1.1 La otredad en el profílmico de Hong Sang-soo	66
3.1.2 Espacios vacíos y tiempos muertos.....	68
3.1.3 La enunciación en el recorrido de una lágrima.....	73
3.2 Burning.....	79
3.2.1 La fantasía de lo ausente en Lee Chang-dong.....	80
3.2.2 Perseguir lo imposible: puesta en escena en Burning	81
3.2.3. La sintomatología de la palabra de amor.....	88
3.2.4 La voz del recuerdo	93
3.2.5 La insoportable levedad.....	96
4. Resultados y conclusiones	100
4.1 Futuras líneas de investigación.....	102
4. Results and conclusions	103
4.1 Future research lines.....	105
5. Referencias bibliográficas	106
6. Anexo.....	112

1. Introducción

Acerca de lo que podemos ver, de lo que nadie nos advierte, es como si el tiempo se trazara en el reflejo cristalino del presente. Cuando nos sentamos frente a la pantalla, hay algo de lo real que invisibilizamos. Un alma discursiva impregna las imágenes, tiende umbrales entre lo representable y lo irrepresentable de lo real que habita en el fuera de campo. En este paréntesis narrativo, el relato delega en el espectador la imaginación y generación de los fragmentos omitidos, la reconstrucción de lo suspendido entre sus umbrales. El ceder al espectador la capacidad de imaginar, implica olvidar la lógica para dialogar con el campo de la representación, imprimiendo en el discurso la huella de la imaginación, “la imaginación no elige, sino que simultánea las posibilidades” (Maillard 2017:19).

Entre los recuerdos suspendidos en el tiempo, se esconden las palabras de los personajes. Serán sus testimonios donde se colocaría el recuerdo de un pasado al que no podemos acceder. Se halla aquí pues la cualidad de la palabra en la mostración del dolor, “el testimonio surge ante lo imposible de borrar, ante el agujero de lo traumático que espera a las palabras.” (González, 2019: 104).

En el presente estudio, el testimonio será el proemio a un dolor heredado: el *han*. El *han*, podría ser traducido como el dolor, la pena, la angustia o los anhelos vivenciados en la península coreana en el transcurso de una historia de represión y censura:

The concept of han emerged in an attempt to reflect the oppression experienced during the colonial period due to political governmental authoritarianism, as well as Western imperialism; this shows that the agency of Koreans is still subject to Japanese colonial discourse and has been shaped by it. (Moon, 2014: 3)

El poder reescribir sobre la pantalla, trazar sesgos de recuerdos sobre ella, sobre una historia olvidada o no vivida, es aquello que se pretende analizar en el horizonte histórico de las escisiones que padecen los protagonistas de las narrativas de los autores surcoreanos, Hong Sang-soo y Lee Chang-dong. Entre dos de sus relatos, *En la playa sola de noche* (Hong Sang-soo, 2017) y *Burning* (Lee Chang-dong, 2018), repararemos sobre la cuestión de lo traumático y la lógica del dolor.

Las voces de sus personajes prestarán testimonio de una imagen, de un movimiento, estableciendo una relación entre lectura, memoria, rememoración y verso. Será entre el *han* y la melancolía, el modo en el cual nos introduciremos a un juego con el recuerdo: “*han* is the ghostly excess remains of trauma that cannot be assimilated.” (Kim, 2017: 269). Accederemos de este modo a un conjunto diverso de cuestiones desde las cuales trazar el origen de la presente investigación: ¿qué supone volver al pasado para reescribir la historia?, y finalmente, ¿cómo impregnan los recuerdos el marco de representación?

1. Introduction

What we can see, something nobody warned us about. It is as if time could be traced in the reflection of the present. When we are sitting in front of the screen, there is something from the order of the Real that we tend to make invisible. The soul of the discourse is depicted into the images. This soul will draw the thresholds where the representable and the unrepresentable trait of the real, inhabits the out of field. When time begins to suspend, the narrative will delegate to the viewer, the imagination, and the creation of omitted fragments. To give the viewer the possibility to imagine, implies the avoidance of the logical, to initiate a dialogue between the field of representation and imagination “imagination does not choose, but also concurs the possibilities” (Maillard 2017:19).

Among the memories suspended in time, we will hear the voices of the main characters. In their testimonies we will find memories of a past we didn't experience, a past that we can only access through the images. It is here, where the quality of the word in the display of pain is placed, “the testimony emerges in the impossibility to erase, facing the hole where awaits the traumatic event between words.” (González, 2019: 104).

In the present dissertation, the testimony will be the proemial to an inherited pain: *han*. *Han*, could be translated as pain, grief, anguish, or the longings experienced on the Korean peninsula in the course of a history of repression and censorship:

The concept of han emerged in an attempt to reflect the oppression experienced during the colonial period due to political governmental authoritarianism, as well as Western imperialism; this shows that the agency of Koreans is still subject to Japanese colonial discourse and has been shaped by it. (Moon, 2014: 3)

The plausibility of rewriting on the screen, drawing up biases from memoirs on it, is what intends to analyze the treatment of a historical subject into the wounds suffered by the protagonists of the narratives from South Korean authors, Hong Sang-soo and Lee Chang-dong. In both stories, *On the Beach at Night Alone* (Hong Sang-soo, 2018) and *Burning* (Lee Chang-dong, 2018), we will explore the question of the trauma and the sense of grief.

Their voices will testify about an image, a movement, establishing the correlation between memory, remembrance, and the lines of a poem. The means that introduce us into the game of memory, lies in the linking of *han* and melancholia: “*han* is the ghostly excess remains of trauma that cannot be assimilated.” (Kim, 2017: 269). Thereby, we will rise a complex whole of questions as the origin of the current study: What does it mean to go back to the past to rewrite history? How does the memory permeate the space of representation in South Korean cinema?

1.1 Justificación y oportunidad de investigación

*Los dolores antiguos recuperan en el
sueño una actualidad que nunca habían
perdido por completo.*

Catherine Millot, 2014: 11

Lo que tuvo lugar, puede ser traído a la memoria a través de la poesía, un camino donde el lenguaje puede entonar su propia voz. Las voces que resonaban en el mensual de cine surcoreano en abril del 2020 ocupaban una casilla en la programación nocturna del canal de Sundance. En una búsqueda por el asombro y la espera a una representación capaz de provocar exaltación, delataban un acto vandálico al banalizar con gratuidad sus imágenes. Al visionar *Oldboy* (*Oldboy*, Park Chan-wook, 2003), hubo algo implícito en su intertextualidad que se instaló en el silencio de salón: se hacía insoportable la idea de asimilar lo ocurrido. Mientras tanto, uno podría preguntarse, dónde estaba el límite del dolor, si es que este existe. En un deseo por ahondar en las diferentes formas de dolor, el cine surcoreano de componentes y estilemas narrativos sólidos, y localizaciones significativas, hacía del conjunto de sus imágenes el espacio idóneo sobre el cual explorar una separación, que tan solo podría ser entendida en una aproximación a los precedentes históricos implicados en la consolidación de un dolor singular.

La capacidad de proyectar una imagen al mundo de una identidad que parecía no haber sido reconocida, requería de la creación de imágenes virtuales del pasado, para convertirse finalmente, en “un vehículo metonímico utilizado con la finalidad de representar la “búsqueda todavía vigente por parte de la sociedad coreana de la modernidad y una identidad posautoritaria.” (Villarino, 2018).

La multiplicidad de producciones entre las sVoD procedentes de Corea del Sur, despierta la necesidad de realizar una aproximación a la lectura de los discursos y los escenarios planteados, dado que “es esencial y emocionante impregnar la película de aquello que lleva en su maleta de equipaje: su origen y complementos. (Crusellas, 2020: 53). El *han* y su cualidad transcultural nos introducirá en un estudio del dolor en los relatos de *En la playa sola de noche* (*Bamui haebyun-eoseo honja*, Hong Sang-Soo, 2017) y *Burning* (*Beoning*, Lee Chang-Dong 2018). Tanto Lee como Hong, son dos de los únicos autores surcoreanos que continúan explorando la condición narcisista del ser y con ella, la individualización del dolor:

“Although the current meaning of *han* certainly originated as a colonial construct of the Korean “beauty of sorrow”, I argue that today it is an affect that encapsulates the grief of historical memory- the memory of a collective past trauma- and that renders itself racialized/ethnicized and attached to the imagined community of nation.” (Kim, 2017: 275).

Los juegos de dolor implícitos en sus relatos no se hallarán en la literalidad de sus imágenes sino en las identidades que habitan los cuerpos parlantes, cuerpos que prestan su voz a la poesía, a palabras que no pueden sostener, palabras halladas para trazar una sutura sobre orillas o desordenarlas entre los cajones de los objetos de un cuerpo perdido, ausente.

1.1 Justification and opportunity of research

*Ancient pains recover into dreams, a
topicality that they had never completely
lost*

Catherine Millot, 2014: 11

An event that took place can be brought to mind through poetry, a path where language can sing its own voice. The voices that resonated in the monthly South Korean film festival, occupied a box in the Sundance channel's late-night programming. In the pursuit for amazement and the awaiting for a representation capable of causing exaltation, every viewer was committing an act of vandalism by trivializing their images for free. While watching *Oldboy* (Oldboy, Park Chang-wook, 2003), there was something implicit in its intertextuality that immediately overran the silence of the living room: the idea of assimilating what happened became unbearable. Meanwhile, one might wonder, where was the limit of pain, if it does exist at all. In a desire to delve into different forms of pain, the South Korean cinema, distinguished by its solid narrative components and significant locations, made the set of its images the right space in which to explore separation. The rift of the Korean peninsula could be only understood from an approach to the historical precedents involved in the consolidation of a singular pain. The ability to project an image to the world of an identity that seemed not to have been recognized, required the recreation of virtual images of the past. These images would finally become "a metonymic vehicle used for the purpose of representing the "still current search by Korean society for modernity and a post-authoritarian identity" (Villarino, 2018).

The abundance of south Korean productions among the sVoDs, awakens the need to make an approach to the reading of its speeches and the scenarios they propose, since "it is essential and exciting to impregnate the film with what it carries in its luggage: its origin and its accessories" (Crusellas, 2020:53). *Han* transculturality allows us to gaze at its quality as a "transcultural, intercultural and extant in all human communities (...) it is not the uniqueness of han that makes it untranslatable, but the unique experience of suffering that in and of itself is always untranslatable and that melancholy marks any colonial and postcolonial context" (Kim, 2017: 217).

This will introduce us to the study of suffering in the stories of *On the Beach at Night Alone* (*Bamui haebyun-eoseo honja*, Hong Sang-Soo, 2017) and *Burning* (*Beoning*, Lee Chang-Dong 2018). Both Lee and Hong are two of the only south Korean authors who continue exploring the narcissistic condition of the self and, with it, the individualization of pain:

“Although the current meaning of *han* certainly originated as a colonial construct of the Korean “beauty of sorrow”, I argue that today it is an affect that encapsulates the grief of historical memory- the memory of a collective past trauma- and that renders itself racialized/ethnicized and attached to the imagined community of nation.” (Kim, 2017: 275).

The games of pain displayed in their stories will not be found in the literality of their images but in the identities that inhabit the talking bodies which lend their voice to poetry, to words they cannot hold.

1.2 Hipótesis y objetivos

En el presente trabajo de investigación se partirá del deseo de un encuentro entre dos temporalidades. Regresar a lo perdido requiere un diálogo entre lo contemporáneo y los fantasmas de lo tradicional. Un espacio donde sentarnos a contemplar la experiencia del dolor, trazando a través del lenguaje una ruptura con lo igual, un encuentro con el Otro y consigo mismo, en un limbo donde entonar una voz que como la de Antígona, se hallará atrapada entre dos ausencias.

Para adentrarnos en la cuestión del sufrimiento en el cine contemporáneo surcoreano, se tratará de fundamentar una teoría donde la asistencia al tiempo pasado y la construcción de las identidades en el presente, se revelarán a través del estudio de la memoria y el olvido, inherentes al análisis representacional del término antropológico, *han*. El *han*, podría ser definido como un afecto coreano esencialista, popularmente comprendido, donde dolor, pena e ira conviven en las identidades. La instauración del orden colonial nipón sobre la península coreana entre los años 1910 y 1945, tendría como consecuencia, la consolidación del dolor asociado al *han*, como un carácter identitario de profundo desasosiego ante una ocupación no deseada del espacio de lo propio- entre colonialismo y posmodernidad- el no-ser ante la presencia de lo ajeno:

“the word *han* carries with it a history of unmitigated collective traumas in Korea, which have created a very specific social and national imaginary in Korea and Korean diasporas.” (Kim 2017: 274).

Con el cese del colonialismo, y el posterior intento por establecer una democracia, sería interrumpido con la llegada de la Tercera República (1963-1972). La instauración de un golpe de estado, bajo el mandato de Park Chung-Hee (1961- 1979), inauguraba de este modo una etapa en la cual el *han* se integraría como un criterio imperante. El dolor se convertiría en lo singular del espacio de producción cultural coreana, alimentando el deseo de construir y mantener los símbolos nacionales, recomponer la identidad sobre lo derruido:

Han has an important place in culture because it has become associated with what makes Korean cultural productions - such as visual art, folk music, traditional ceramics, literature, and film, among others - uniquely and beautifully Korean. (Kim, 2017:256)

En una aproximación a otras formas de dolor sobre el profílmico, el estudio del *han* en la cinematografía surcoreana, será fundamental. Por ello, en el trascurso de la presente investigación, interpelaremos a la representación del *han* en las narrativas de los autores, Lee Chang-dong y Hong Sang-soo, donde la voz y la palabra en los diálogos, nos acercarán a un espacio extradiegético. Para poder establecer una base sólida de la relación del *han* y su mostración en las obras cinematográficas, será preciso atravesar lo inefable y desconocido de dicho afecto en base al estudio psicoanalítico de la melancolía, descrito en Duelo y Melancolía (Trauer und Melancholie, Sigmund Freud, 1915):

“The Freudian understanding of melancholia sounds uncannily similar to a postcolonial theology of han (...) Melancholia signifies frozen grief, even a loss of temporality, and an inability to know fully what has been lost: not only the loss of a person can initiate melancholia but some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal, and so on.” (Moon, 2014: 14).

Los objetivos por dilucidar en la presente investigación serán los siguientes:

1. Establecer una relación entre cada uno de los textos filmicos donde el *han*, nos permita alcanzar un análisis en profundidad, de la intertextualidad de las ficciones construidas por los autores, Hong Sang-soo y Lee Chang-dong.
2. Abordar el horizonte histórico de los filmes, *En la Playa sola de Noche* y *Burning*, trazando una línea de discusión con el principio del dolor: el *han* y su manifestación en la voz: poesía y testimonio en el cine contemporáneo surcoreano.
3. Posibilitar una dialéctica entre el *han* y la melancolía, desde el matriz estructurante que ofrece la teoría psicoanalítica en el análisis textual, reparando sobre la enunciación y la puesta en escena de los relatos escogidos.

1.2 Hypothesis and objectives to accomplish

This research work will start from the desire for a meeting between two temporalities. Returning to the lost requires a dialogue among the contemporary and the ghost of the traditional. A space from which contemplate the experience of pain, tracing through poetry a break with the sameness, a limbo where to sing a voice that like Antigone's, will be lost between two absences.

To burrow into the question of suffering in contemporary South Korean cinema, a theory will be based. Attending to the past and the construction of the identities in the present, will reveal the study of memory and forgetfulness, inherent to the representational analysis of the anthropological term of *han*. *Han* could be defined as a popularly understood essentialist Korean affection, where pain, sorrow and anger coexist in identities. The establishment of the Japanese colonial order on the Korean peninsula between the years 1910 and 1945, would have as a consequence the consolidation of pain restrained to the *han* as an identity character of deep unease and weariness before an unwanted occupation of the space of the own, between colonialism and postmodernity, the non-being in the presence of the alien: "the word *han* carries with it a history of unmitigated collective traumas in Korea, which have created a very specific social and national imaginary in Korea and Korean diasporas." (Kim 2017: 274).

The ending of colonialism, and its subsequent attempt to consolidate a democracy, would be interrupted with the arrival of the Third Republic (1963-1972). The advent of a coup d'état, under the leadership of Park Chung-Hee (1961- 1979) would inaugurate a stage in which *han* would become an exceptional character of the Korean cultural production space, fueling the desire to build and maintain national symbols:

Han has an important place in culture because it has become associated with what makes Korean cultural productions - such as visual art, folk music, traditional ceramics, literature, and film, among others - uniquely and beautifully Korean. (Kim, 2017:256).

In the current intend to reach other forms of pain on the profilmic, the study of *han* in contemporary South Korean cinema would be essential. Accordingly, in the development of this research, we will question the representation of *han* in the narratives of the authors, Lee Chang-dong, and Hong Sang-soo, where the voice and words immersed into the dialogues, will bring us closer to an extra-diegetic space. So as to settle a solid basis for the relationship of *han* and its demonstration in cinematographic works, it will be necessary to undergo the ineffable and unknown of such affection from the perspective of melancholia. Hence, melancholia must be interpreted in the discourse of the psychoanalytic model described in Mourning and Melancholy (Trauer und Melancholie, Sigmund Freud, 1915):

“The Freudian understanding of melancholia sounds uncannily similar to a postcolonial theology of han (...) Melancholia signifies frozen grief, even a loss of temporality, and an inability to know fully what has been lost: not only the loss of a person can initiate melancholia but some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal, and so on.” (Moon, 2014: 14).

The objectives to be elucidated in this investigation will be as follows:

1. To prove an accord between each one of the filmic texts where *han* will allow us to reach an in-depth analysis of the intertextuality assumed in the fictions constructed by the authors, Hong Sang-soo and Lee Chang-dong.

2. To verge upon the historical scope of the films, *On the Beach at Night alone* and *Burning*, drawing a line of discussion with the principle of pain: the *han* and its manifestation in the voice: poetry and testimony in contemporary South Korean cinema.

3. To make possible a dialectic between han and melancholy, from the structuring matrix offered by psychoanalytic theory in textual analysis, repairing on the enunciation and staging of the chosen stories.

1.3 Objeto de estudio y metodología

El presente trabajo de investigación basa su estudio en la representación de las lógicas del dolor implícitas en las narrativas cinematográficas surcoreanas. Será preciso pues, reparar en el análisis del *han* y su mostración en los filmes, *En la Playa sola de noche* y *Burning*.

La lógica del *han* ha de ser hallada en el lenguaje, como el espacio simbólico donde el hablante anticipa la tragedia: “el lenguaje ya indica la dirección de una fuerza, hay que poder reconocer fuerzas y acciones traumáticas direccionadas mediante signos.” (Romano 2017: 137).

La mostración del *han* sucederá en las temáticas predominantes de los relatos elegidos- entre la abyección social y la mimesis, donde se contiene lo trágico- y las relaciones entre sus personajes.

Por un lado, *Burning*, nos presenta el discurso del colonizador como Amo, Ben, en contraposición al discurso del otro colonizado, su protagonista, Jong-su. Para el último de ellos, la pérdida del objeto de amor propicia la caída del discurso hegemónico y la llegada de la venganza. Una frenética búsqueda de la verdad tendrá como consecuencia la salida del campo de lo simbólico y un halo reflejado en las palabras de un deseo atrapado en lo ético-político.

Mientras tanto, *En la playa sola de noche*, nos plantea la conexión entre trauma y lenguaje en la problemática de la repetición y la eterna espera de un deseo a destiempo- ser correspondido por un amado- una cuestión, donde el cruce entre espacios divididos en la llegada del dispositivo cinematográfico a lo cotidiano- nos permitirá dialogar con un Otro, un hablante anónimo en condición de amado, Soo, y la presencia de un extraño, un sonámbulo, capturado en el limbo de la imagen-tiempo.

Es allí, donde la lógica del dolor será hallada, en el propio lenguaje: la voz es la que anticipa la tragedia, “la voz conduce a la pérdida de sí” (Han, 2020: 84).

La metodología empleada para el desarrollo del presente estudio detendrá su mirada en el análisis textual de dos largometrajes: *En la Playa sola de Noche* (*Bamui haebyeon-eoseo honja*, Hong Sang-Soo, 2017) y *Burning* (*Beoning*, Lee Chang-Dong, 2018).

Para ello, se llevará a cabo un análisis textual de las piezas aquí expuestas, de modo que se nos permita componer relaciones entre el objeto de estudio principal- el *han*- y su relación con la melancolía. Con el fin de alcanzar una primera aproximación al dolor manifestado en las temáticas de la separación y el síntoma de la abyección social, se tomará como punto de partida la visión narcisista del yo, del tiempo propio, fundamentando el estudio en base a la propuesta analítica planteada en *Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación* del Dr. Javier Marzal Felici y Dr. Francisco Javier Gómez Tarín.

Se nos invita a detener la atención sobre dos tareas fundamentales para el análisis textual del filme: “descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significante” (reconstruir = interpretar)” (2007:35).

En primer lugar, iniciaremos el estudio en base a su nivel contextual. En dicha fase reuniremos los aspectos relacionados con la información básica del filme y la posterior descomposición de cada uno de los planos. De este modo, se logrará obtener una serie de principios ordenadores a partir de los cuales articular el análisis, reparando a su vez, sobre los estilemas de autor. De manera simultánea se iniciará la segunda de las fases, estudiando la materialidad del film en las diversas unidades de lectura. Desde aquí localizaremos los recursos expresivos de interés, tranzando las relaciones entre sonido e imagen y el estudiando los recursos narrativos y su enunciación fílmica, reparando sobre las relaciones entre espacio fílmico y marcas textuales. Finalmente, cada una de las fases convergerá en una interpretación global, incorporando al proceso acumulativo de las anteriores fases el planteamiento del analista, teniendo en cuenta la base descriptiva, evitando así el exceso de sentido y literalidad.

1.3 Matter of study and methodology

This dissertation is based on the representation of the logics of pain implicit in South Korean film narratives. It will therefore require focusing the analysis of *han* and its representation in the films *On the Beach at Night Alone* and *Burning*.

The logics of *han* are to be found in language, as a symbolic space where the speaker anticipates the tragedy: “language already indicates the direction of a force, one must be able to recognize forces and traumatic actions directed by signs.” (Romano 2017: 137). (Romano 2017: 137).

The illustration of *han* will occur in the prevalent topics of the chosen stories, somewhere between abjection and mimesis, where the tragic is contained, and the connections among their characters.

In view of this, *Burning* presents the discourse of the colonizer as a Master, Ben, opposed to the discourse of the colonized Other, its main character Jong-su. For the latter, the loss of the object of love and desire brings about the fall of the hegemonic rhetoric of the colonizer and the awakening of revenge. A feverish search for the truth will result in a withdrawal from the field of the symbolic and a desire trapped in the ethical-political.

In the meantime, *On the Beach at Night Alone*, raises the connection between trauma and language in the ambiguity of repetition and an eternal waiting for a desire, to be reciprocated by a loved one, a question where the crossing in the midst of divided spaces by the arrival of the cinematographic device to the mundane. This means will allow us to dialogue with a nameless speaker in the condition of loved one, Soo, and the presence of a stranger, a sleepwalker captured in the limbo of the time-image. It is in the language itself where the logics of pain are found. The voice serves to anticipate a tragedy, “the voice leads to the loss of the self” (Han, 2020: 84).

The methodology employed for the development of this study, will focus on the textual analysis of two feature films: *On the Beach at Night Alone* (Bamui haebyun-eoseo honja, Hong Sang-Soo, 2017) and *Burning* (Beoning, Lee Chang-Dong, 2018). By doing this, a textual analysis of the pieces presented here will be carried out, so as to allow us to compose analogies between the main subject of study, *han*, and its similarity and relation to the concept of melancholia.

To achieve a first path to the pain embodied within the arguments of separation and the symptom of social abjection, it will be fundamental to behold on the narcissistic vision of the self as a starting point, basing the study on the analytical proposal set out in *Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación del Dr. Javier Marzal Felici y Dr. Francisco Javier Gómez Tarín*. We are invited to focus on two fundamental tasks for the textual analysis of film. Firstly, “to decompose the film into its constituent elements (deconstruct = describe)” and secondly, “to establish relationships between these elements in order to understand and explain the mechanisms that allow them to constitute a "signifying whole" (reconstruct = interpret)” (2007:35).

The textual analysis will be initiated examining the contextual level. In this first phase, it will be necessary to gather around the basic information of the film and the subsequent decomposition of each shot. In this way, a series of organizing principles will be stated so as to keep up with the analysis, taking into consideration the author’s narrative attributes. Simultaneously, the second phase will start, in the reading of the materiality of the film. So as to complete this phase, expressive resources will be located, delineating the relationship between image and sound, and studying the narrative resources according to its expression in the films discourse: the screenplay and its textual signifiers. Finally, each of the phases will reassemble in a global interpretation. In the current phase, the analyst’s approach to the cumulative process of the previous phases will be introduced, considering the descriptive basis, so as to avoid the excess of meaning and literalism.

2. Marco teórico: estado de la cuestión

2.1 Colonialismo, independencia y censura

Año 1918, caía la tarde sobre el antiguo teatro de Danseongsa, Seúl. Un anuncio en el periódico *Daehan Maeil Sinbo* anunciaba su apertura como la primera de las salas de proyección, marcando así, el inicio de la distribución y exhibición de piezas cinematográficas en Corea del Sur:

La noche de invierno se alarga, y la tierra cubierta de nieve nos hace sentir melancólicos. Si vienes a nuestro teatro cuando todo tipo de sentimientos invernales te cautivan, el hogar te calentaría el cuerpo, y cada vez que se proyecten en la pantalla blanca como la nieve imágenes maravillosas que nunca has visto antes, te encontrarías de repente

pensando: "Esto es el paraíso". Así que creemos que no podrá encontrar un entretenimiento nocturno mejor que éste."¹

Entre las primeras filas de la sala de proyección, se encuentran algunos oficiales en su condición de censores. Sus miradas recorren la pantalla, atentos a la manifestación de cualquier voz o imagen que desprendiera un halo revolucionario, las cuales podrían ser interrumpidas de un instante a otro. Un espacio, donde todavía habita la figura del *byunsa*², quien marcaría al compás de sus descripciones, interpretaciones sobre lo proyectado. Se inicia de este modo la colonización de las conciencias, de sujetos subyugados al orden de las élites políticas, lo cual derivaría a posteriori, en un deseo por *reconstruir* una tradición como síntoma de una búsqueda de símbolos nacionales:

Today, while the infiltration of Western ways and ideas into almost every sphere of Korean life is undeniable, the need to preserve some corner of national identity that resists this penetration is often keenly felt. (Killick, 2003: 59).

El paradigma colonialista, dictaminaría una serie de sustancias a través de las cuales asimilar lo identitario, desear lo imposible: "the desire of colonized peoples to regain agency and to be unfettered from the chains of colonialism" (Moon 2013: 4). El deseo como ilusión, abocado a la nada, generaba de este modo un espejismo por moldear una identidad nacional desde un sentimiento anti-japonés, tomando la filosofía, el cristianismo y la literatura del imaginario occidental "that has long been captivted by narratives of penetration in which a hero overcomes a formidable obstacle" (Killick, 2003: 58). En un intento por resarcir la demanda del colonizador, Corea hallaba de este modo, una escapatoria, una resistencia.

La sintomatología de un periodo histórico de inminentes represiones comenzaba a introducir una expresión del dolor, *han*. La imposibilidad de construir una identidad colectiva tenía como consecuencia el carácter nostálgico de la falta en ser, un sufrimiento provocado por la pérdida de lo propio en el deseo del colonizador. Desde aquí, podremos trazar la

¹ El periódico coreano Daehan Maeil Sinbo, en su publicación del día 2 de diciembre de 1918. [Ver más](#).

² El término *byunsa*, hace alusión a la herencia nipona del *benshi*: la figura de un presentador requerido para la interpretación de los primeros filmes no sonoros, comentando aspectos de la intriga y marcando el ritmo de la proyección. El *byunsa*, sería finalmente quien generaría el sentido implícito en el discurso.

primera aproximación a un término inefable desde la perspectiva que nos ofrece la teoría psicoanalítica desde la melancolía. La pérdida de lo común nos acerca a la transculturalidad del *han* y la condición melancólica implícita en la misma:

“Melancholy is not unknown in the world of colonialism and postcolonialism. The concept of han, therefore, has to be understood in this context of intercultural, transcultural, intertextual movement, with the blending as well as crossing-over of ideas, beliefs, and meanings of other cultural works and ideas.” (Moon, 2014: 14).

Las primeras representaciones del *han* se manifestaban entre las artes performativas: “In the South the performing arts were brought into the agenda of nation building as all forms of traditional Korean music.” (Killick, 2003:56). Dichas representaciones conducirían el deseo de construir y mantener una serie de símbolos culturales “as a fetishistic placeholder for the absent nation” (Kwon en Kim 2017: 264). En un intento por consolidar los primeros símbolos de identidad nacional, la literatura y tradición teatral de Corea del Sur, eran reinstauradas. La reescritura de obras *p’ansori*³, se convertiría en uno de los medios artísticos donde narrativizar historias de separación y pérdida, entre las cuales resonarían las primeras voces del dolor. El primero de los registros sonoros del *han* se constituiría entre las voces de las solistas: “the very nature of p’ansori enables the audience to experience a catharsis, and I believe that this process is intensified by the use of particular harsh and rough vocalization or sound qualities, utilized in the genre. Thus, creating the *Sound of Han*.” (Willoughby, 2000: 20).

Simultáneamente, mientras otras formas de cultura combatían de manera beligerante ante un público preocupado por la reescritura de la tradición, el cine sufriría las consecuencias impuestas por el orden hegemónico japonés. La convivencia con la multiplicidad de restricciones impuestas en el periodo de ocupación nipón traía, asimismo, la censura de la lengua coreana, con el fin de adoptar el japonés como la unidad lingüística predominante.

³ P’ansori es un género vocal donde un cantante solista y un percusionista, relatan una historia a través del canto, el habla y los gestos. Con el fin de relatar adecuadamente los diversos aspectos musicales y dramáticos contenidos en la historia, el solista ha de ser capaz de modular la voz produciendo tonalidades características, de timbres ásperos.

La falta de producciones cinematográficas impedía la participación del inconsciente, el espectador no podría traer a conciencia el material reprimido. La ausencia de las imágenes se convertía en una cuestión angustiosa para los historiadores del cine coreano, ya que no ha sobrevivido ninguna película producida en Corea antes de 1934. Las ansiedades causadas por el terror sociopolítico, y la circulación de alrededor de un noventa por ciento de títulos extranjeros, implicaba la ingesta de la cultura *pop* americana y, por ende, la no exploración de los géneros cinematográficos en Corea.

Carecer de una voz y lenguaje propios, condicionaba el inicio del cine coreano. En el lanzamiento de sus primeras narrativas locales, represión y separación se asentaban como significantes, estableciendo las posteriores bases de las que se serviría la industria cinematográfica coreana para hacer de su cine, una herramienta de poder social. De acuerdo con Molano, las primitivas producciones cinematográficas coreanas tenían por objeto el “resarcir las carencias identitarias imposibles de solventar por parte de un cine de Liberación más que censurado.” (2017: 334)

En el discurrir del tiempo sobre la historia de Corea, y su entrada al periodo postcolonialista (1945) el *han* encontraría entre las producciones cinematográficas, un nuevo significante a través del cual, revelar lo enquistado de la identidad en los tiempos convulsos:

“The recuperation of the abiding sense of *han* in South Korean melodrama seems to facilitate our appreciation of the indigenous and dormant forces behind a genre deeply influenced by colonial cultural import.” (Chung et.al, 2015: 23)

El pasado colonialista, había establecido su impronta sobre lo colectivo de una memoria en constante regeneración. La proscripción del propio lenguaje en las producciones domésticas y la atribución de calificativos para los coreanos como dóciles, ignorantes y complacientes sujetos del estado, construyen la razón de ser de una materia todavía vigente en su profílmico contemporáneo. Dicho rasgo resulta observable entre los relatos de autores contemporáneos como Bong Joon-ho y Lee Chang-dong. Este es el caso de narrativas como *Madre* (Madeo, 2009, Bong Joon-ho). Su protagonista, Do-joon (figura 1), encarna lo estereotipado del discurso imperante, un discurso que cobra cuerpo en una ficción donde la ausencia y la caída del nombre del padre- el nombre de la ley- y el doble vínculo con la madre, terminaban por ser el crisol del significante que apoya la ley: complacientes sujetos capaces de someterse a sí mismos.



Figura 1.

Se articulaban de este modo, las primeras relaciones entre el sujeto de dominación- subyugado- y el Amo colonial. Esta dialéctica será uno de los principios vigentes en el análisis de las narrativas a estudiar. Desde la óptica hegeliana, el amo, sería aquel que tomaría forma en el colonizador, quien “se prologará en el esclavo”, siendo el esclavo, “el único sujeto activo de la historia, y por ello el desarrollo de la historia depende de él” (Han, 2018: 136). A raíz de la relación entre amo- Japón, EE. UU.- y esclavo- Corea- la teoría psicoanalítica lacaniana, perfilaría la conceptualización del discurso del Amo:

La verdad oculta de ese **Amo** es que está castrado, que es sujeto deseante y que su falta, su división, no queda por la producción del esclavo; que él, también, se halla sometido a la ley simbólica. (Lacan en Palao, 2004:38). De aquí, se deriva, como ya hemos oído decir a Lacan, que el interés del amo es que todo marche igual para todos. El amo no está en absoluto interesado en el saber. (Palao, 2004: 68)

2.2 Un acercamiento a lo intraducible del dolor

La forma en la que el trauma se relaciona con el sujeto tiene lugar en lo dialógico, en el intercambio de signos en el lenguaje. Si veníamos afirmando la correlación entre el *han* y su manifestación en la palabra, Freud nos revelaría un hallazgo necesario para entender la relación entre lo traumático y el lenguaje: “La estructura de la tragedia debe ser hallada en el propio lenguaje, puesto que esa posición del habla es la que anticipa la tragedia.” (Romano, 2017: 137).

Tal y como se venía mencionando con anterioridad, se han encontrado analogías en la base teológica del *han* y su relación con el modelo psicoanalítico de melancolía. No obstante, antes de adentrarnos en las similitudes entre ambos afectos, será necesario detenernos en la conceptualización de la melancolía.

De acuerdo con la teoría psicoanalítica, Freud, establecía entre las páginas de su obra *Duelo y Melancolía* (Trauer und Melancholie, Sigmund Freud, 1915), las características de la pervivencia de ambos estados. Si el duelo es por regla general: “La reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción, como la patria, la libertad, un ideal”, (Freud, 1917: 58), la melancolía supondría la no asimilación de dicha pérdida, la cancelación del duelo y la caída de sí en “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí.” (Freud, 1917: 58).

Encontramos aquí pues la primera de las analogías entre *han* y melancolía: “la pérdida de una persona amada o de una abstracción, como la patria, la libertad, un ideal” (Freud, 1917: 58). Así, la condición melancólica produce una formación del yo peculiarmente fantasmal, en la retención de la pérdida del objeto de amor, al identificarse con el fantasma del Otro, el objeto perdido. La melancolía, implica, por tanto, una pérdida de la identidad propia, lo que en palabras de Michael Shin, se traduce en “the central aspect of *han* is not emotions, but loss of identity. What unites Koreans is that they lack a collective identity.” (2019).

La razón por la cual este sentimiento de *han* persiste en las generaciones posteriores a la Guerra Civil del 1953, tiene como origen el haber crecido en un país dividido. No obstante, la concepción del *han* ha evolucionado:

While *han* is not transmitted by mechanisms of blood inheritance, it is still evidently transmitted through generations and collectively. Teresa Brennan, in *The Transmission of Affect* (2004), shows how the emotions and affects of one person or group can be absorbed by another” (Kim, 2017: 274).

Siguiendo el rastro de dolor que deja el *han*, entenderemos el carácter epocal al cual se arroja la experiencia del dolor: “desde la relación con el dolor que establecemos de forma epocal, es posible desentrañar el mundo y sus articulaciones, por eso, afirma Jünger, el dolor sería la piedra de toque de la realidad que nos muestra el mundo en su carácter originario. (Valle, 2018: 169). Para poder aproximarnos a lo epocal del *han* en el consiguiente análisis textual, hemos de acercarnos a su perspectiva crítica: “Critical *han* is one nexus in which we see how collective grief can play a constitutive role in transnational racial-ethnic subject formations.” (Kim, 2017: 275).

Otro de los nexos entre *han* y la melancolía, tendrá su razón de ser en los espacios que habitan los sujetos melancólicos tras la ausencia: los mundos vacíos. “El mundo tiene menos valor, el mundo, escribe Freud, se vacía.” (Recalcati, 2003: 36). Son los mundos vacíos, aquellos en los cuales el *han* terminará por desencadenar la tragedia en dos sucesos: el fin del discurso del Amo- y la repetición. Hallaremos pues la respuesta a la lógica del dolor tendida en estos mundos a través de la palabra: “Lacan sitúa una vez más lo específico de la tragedia, no en la imagen, no en la escena que se da a ver, sino en el texto.” (Alomo, et.al, 2014: 43).

De este modo, plantearemos la existencia de los mundos vacíos en los relatos aquí presentados, *En la playa sola de noche* y *Burning*, donde el acontecimiento traumático irá ligado a la pérdida. Entre las fronteras de los espacios desoladores y la fantasía cosmopolita sostenida en la frágil, aunque perdurable razón de ser de un mundo plástico- Seúl -y los mundos interiores de Hong- Seúl y sus orillas- es donde asistiremos a un relato de una muerte anunciada- Hae-mi, en *Burning*- y la sepultura del recuerdo y lo insoportable del presente- Young-Hee, *En la playa sola de noche*-.

Ambas son sujetos en permanente huida, en permanente transición, en un viaje hacia espacios foráneos donde pretenden encontrar su carácter identitario. Hallaremos pues la respuesta a dichos mundos vacíos en la equiparación de las protagonistas con la tragedia de Antígona, quien se encuentra entre dos muertes, pero también “nos presenta su experiencia en el espacio definido por Lacan como el espacio entre dos ausencias.” (Bassols, 2016).

2.2.1 Orígenes y genealogía del han

Lo intraducible del dolor implícito en el *han*, se manifiesta en las artes como un medio para articular y expresar un dolor inefable. La relación simbólica de la identidad con el poder y el sistema de clases permanece invariable cuando el deseo del amo, escondido en lo perpetuo de la falta, se ve estimulado en esa lucha del subordinado a su orden por el reconocimiento, ofreciendo objetos metonímicos para llenar su vacío.

La raíz etimológica del *han*, conserva algo común con lo doloroso, un sentimiento, que encontraría connotaciones similares en la diáspora panasiática:

Han is *hen* (‘hate’) in Chinese, *kon* (‘to bear a grudge’) in Japanese, *horosul* (‘sorrowfulness’) in Mongolian, *korsocuka* (‘hatred,’ grief) in Manchurian, and *hân* (‘frustration’) in Vietnamese.” (Chung et.al 2015: 23).

Con la llegada de los “felices” años 20, se establecía la primera racialización de la identidad coreana: el discurso utópico para alcanzar la emancipación en la modernidad se vinculaba con el exceso de la insurgencia de nacionalismos, algo que terminó por asentar las bases estéticas del *han*. Por aquel entonces, el crítico de arte nipón, Yanagi Muneyoshi, se encargaba de dialectizar con la producción artística coreana.

Muneyoshi, establecía una analogía entre los objetos culturales coreanos, específicamente la cerámica- *bakja*- advirtiendo de la identidad coreana como previamente consolidada, capaz de prescindir del dominio japonés:

“Una civilización está ya completa e instalada cuando se encuentran las primeras cerámicas (...) en esta vasija está todo. Con la vasija, basta, la relación del hombre con el objeto y con el deseo está allí entera, como algo sensible y que sobrevive.” (Lacan en Romano 2017: 203)

Muneyoshi constituía la primera mirada del extraño sobre aquello que precisaba ser mirado, la mirada de un otro observador que determinaría la cuestión de ser en el mundo del sujeto colonizado: “ser observado, constituye el aspecto central del ser en el mundo” (Han, 2020: 77). El gesto y la mirada de Muneyoshi, obnubilados en su fascinación por la civilización coreana, terminaron por dar nombre a lo singular de una identidad suprimida:

“Regarding the Korean aesthetic, he defines it as an ‘aesthetics of sorrow,’ or ‘beauty of familiarity,’ and notes the ‘painful history’ behind it. Yanagi contended that the prevalence of white in Choson ceramics and Korean clothing was evidence of a national despondency, which he aestheticized as “sorrowful beauty” (*hiai no bi*) and “the beauty of that which perishes.” (Kim, 2017: 260)

No obstante, la antropóloga, Sandra So Hee Chi Kim, pretende subrayar de manera reiterativa cómo el propio *han* se inscribe en una historia específica que no debemos olvidar (2017: 274). A pesar de su cualidad profundamente negativa y destructiva, el *han*, no es un mal afecto unidimensional. Históricamente, se ha caracterizado por crear una belleza compleja. El *han* no sólo se refiere a la conciencia de un trauma continuo y una falta de resolución, sino también a los medios para sus propias resoluciones. Es por ello, que el *han* ocupará un espacio fundamental en la producción cultural coreana- desde el *p’ansori*, hasta

las artes visuales, concretamente el cine- alimentando el deseo de construir y mantener los símbolos de Corea.

El dolor tiene un carácter interpretativo epocal, y por ello deberemos de ser conscientes de la variabilidad del *han* en relación con el periodo histórico en el cual emerge.

El dolor constituye una experiencia reveladora de la época presente, y su consideración nos guiará en el estudio de la cuestión del cine como catalizador de identidades en una historia de persistentes traumas colectivos que provocan una ruptura con las ideas de género, nación, raza y parentesco.

2.2.2 La cuestión identitaria

In that hall of mirrors, who distorts whom?

Cheng, 1997: 57

Para poder pues ahondar en el *han*, es preciso entender su carácter actual:

“*Han* is transcultural, intercultural, and extant in all human communities (...) it is not the uniqueness of han that makes it untranslatable, but the unique experience of suffering that in and of itself is always untranslatable, and that melancholy marks any colonial and postcolonial context.” (Moon en Kim, 2017:271).

La insoportable volatilidad de la identidad, vagar entre la falta de reconocimiento y el deseo de entrar en el campo de lo igual: hacía que tanto colonizador como sujeto colonizado, compartieran la figura redentora del Otro. Es aquí donde el amor y el lenguaje se erigen como los principios ordenadores de aproximación a la definición del dolor en la sintomatología de los cuerpos parlantes, cuerpos portadores del *han* que habitan en las narrativas de Hong y Lee.

El tópico del sufrimiento se revelaba así por primera vez, en la literatura: “Koreans argue that han is somewhat untranslatable, but that is the case for most human suffering- whether pain of oneself or others (...) Thus, it is in its forms of literature and art that are able to “translate” or articulate the suffering in a way that it gives it meaning. The arts become a method to articulate and express ineffable suffering.” (Moon, 2013: 12).

Lo transcultural e híbrido de los diversos periodos insurgentes de represión, terminaba por generar una amalgama de influencias culturales compartidas, lo cual marcaría en cierto modo el devenir de una identidad comprendida en la mimesis con el Otro, es decir, en la búsqueda por consolidar una identidad condenada el discurso del amo en la imposibilidad de hacer del dominado un igual:

Attempting to translate seemingly untranslatable pain, literature in some sense compromises the unfathomable. But it also illuminates anguish in ways other discourses cannot. (Thornber en Moon, 2013: 13)

Partiendo de este trazo podemos afirmar como Hong y Lee, exploran las formas de la literatura en el cine como puntos de origen del sufrimiento y la representación del *han*. La presencia de la poesía- *En la playa sola de noche*- y la herencia japonesa de los cuentos de Haruki Murakami, en *Burning*, evidencian la consolidación de la identidad coreana como resultado de un influjo de culturas:

Japanese narratives of suffering were widely practiced in the early-20th-century literature of Korean, Taiwanese, and Chinese writers. Such writings on the “beauty of suffering” were, therefore, more commonplace among colonized and semi-colonized peoples.” (Moon, 2013: 14)

La relación que tenemos con el dolor revela el tipo de sociedad en que vivimos (Han, 2021: 5). La geografía de los cuerpos portadores del *han* se descubre en una superficie similar a la del territorio coreano. En la división de los cuerpos, la minoría forja su identidad en lo característico de su herida y la imposibilidad de cubrir la falta disfrazándose de un Otro idealizado. Como consecuencia, resulta fundamental reconocer cómo la identidad construida en la pérdida es un síntoma de ambos, el dominante y el subyugado: “it seems more important than ever to recognize that identity built on loss is symptomatic of both the dominant and the marginalize” (Cheng, 1997: 56). Para ello, partiremos del presente cuestionamiento: ¿Qué hay de las minorías?, ¿pueden ser estas acaso melancólicas? Si es así, ¿a quiénes o qué están intentando olvidar para recordar?, ¿cuál es exactamente la morfología de lo fantasmagórico?

Las minorías se presentan como sujetos atormentados: “minority identity reveals an inscription marking the remembrance of absence” (Cheng, 1997: 52). El constituir las identidades sobre la falta, denota un carácter que Cheng denominará, melancolía de la raza. Dicho concepto: “implies that assimilation may be more intimately linked to identity than a mere consequence of the dominant demand for sameness.” (Cheng, 1997: 55). El estado melancólico de dichos sujetos reside en la renuncia al discurso propio y en el intento por la asimilación de un discurso dominante. Es evidente la relación que se podría establecer en el presente epígrafe con la situación de Corea durante el periodo de colonización y el empleo de la mimesis con el fin de alcanzar la hegemonía que el modelo Occidental norteamericano proponía: “Koreans turned to the West as well as to tradition in their identity formation.” (Moon, 2013: 11).

En este intento por convertirse en aquello que el sujeto dominante demandaba, el subyugado requería de un disfraz. El encuentro con la identidad intentando abandonar la pérdida de lo propio imitando al otro, terminaba por propiciar la caída de estos sujetos a establecer su identidad sobre aquellos que habían despertado la pérdida de sí. Resulta paradójico como este intento por mimetizarse con lo hegemónico, despierta algo del orden del temor de lo distinto, un síntoma actual:

Bhabha identifies mimicry as a colonial, disciplinary injunction, and device, one that is nonetheless doomed to fail. Colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference” (Cheng, 1997: 55)

2.3 De lo post en el cine nacional: una cuestión de género

La ruptura con la tradición colonial japonesa y las utópicas influencias occidentales, inician de este modo una nueva oleada de movimientos artísticos. La llegada del *Dansaekhwa*-pintura monocromática- y con ella, la Era Dorada del cine coreano entre los años 1953 y 1960 compartirían un único propósito: “the hunt for some authentic “Koreanness” so familiar in postcolonial art scenes, immediately wound itself into global forms.” (Farago, 2020). Tal y como afirma Moon, tras la experiencia colonial las naciones son conducidas por el deseo de expulsar los restos del colonialismo: “to resurrect agency and self-respect for their formerly subjugated people. But as postcolonial studies have shown, one of the most insidious legacies of colonialism is how it colonizes the consciousness of the subjugated political and social elites.” (2014: 14).

Con la inauguración de la Era Dorada del cine surcoreano, el género del melodrama comenzaba a brotar en un nuevo formato que pretendía satisfacer los gustos estéticos y las preocupaciones sociales de un público local:

“In her book-length study of Korean melodrama, feminist film scholar Yu China identifies three origins of the genre that figured decisively in the context of an emergent national cinema” (Chung et.al 2015: 22), respondía en palabras de Yi Mi Hwang, a “prior to the recent renovation and revival of the genre as a “new” film form catering to contemporary local audiences’ aesthetic tastes and social concerns, *sagŭk* productions primarily served as “heritage commodities.” (Chung et.al 2015: 128).

La primera influencia se implantaba bajo la palabra de *sinp’a*, un formato japonés desde donde colocar la importancia decisiva del relato melodramático en un contexto de político quebrantado. La llegada del colonialismo japonés y su perdurable ocupación en el periodo comprendido entre los años 1910 y 1945, trajo consigo una oleada de influencias estéticas niponas que impregnarían poco después, el contexto de un cine nacional emergente. Estas narrativas se envolvían en el código del nuevo orden moderno, presentando de este modo una trama sentimental, que giraría en torno a lo trágico en el entorno familiar y el romance heterosexual. La impronta del *sinp’a* fue heredada en los modos de hacer del arte coreano, donde la literatura, el cine y el teatro reproducían modos de ver y de narrar ajenos, adoptando así el discurso de un amo que deseaba ser reconocido.

Esta búsqueda de identificaciones requería de una mimética colonialista⁴, donde la noción racial de autenticidad implicaba un disfrazarse del Otro. En un intento por consolidar una identidad colectiva a través del cine, el *han*, se asentaba como la segunda sustancia del compuesto melodramático. La caída del velo que sostenía la identidad en lo nacional se disipaba en la guerra transcurrida entre los años 1950 y 1953. Es pues, con la llegada de la presente década, donde se establecería la aclamada Era Dorada, una nueva oleada cultural que se apagaría, una década más tarde, de un solo golpe. Un golpe de estado imprima de nuevo su voluntad en la ciudad de Seúl.

Pobreza y caos yacen atrapados en una habitación. Los cuerpos contrapuestos insustanciales de dos amantes entre el humo de los cigarrillos escuchaban en el retumbar

⁴ Bhabha nos introduce la cuestión de la mimética en el periodo colonialista con el fin de equiparar los procesos de dominación colonialistas como la búsqueda de un Otro que complaciera el orden del amo, pero sin llegar a ser igual que este: “*similar but not quite*”.

de los cimientos resquebrajados, las sirenas, los disparos, los gritos y los sollozos de una joven atormentada entre lo más alto de los muros de los barrios, una palabra resonaba en el imaginario del gentío: escapar.

Aquel extraño al otro lado del sueño inicia una travesía en el espacio donde la memoria y la pérdida se encuentran. Así es como se da comienzo a la necesidad de impregnar el relato en el recuerdo, la necesidad de representar el síntoma de la posguerra. Es de este modo como se inicia el recuerdo en la pieza cinematográfica *The Stray Bullet* (Obaltan, Yu Hyeon-mok, 1960). Un texto cinematográfico, cuyo discurso sostenido en los significantes coreanos y americanos, entrelazaba los tropos del género melodramático de Hollywood y la estética realista surcoreana. La necesidad de reparar sobre el discurso que nos ofrece *The Stray Bullet*, reside en la expulsión de la perspectiva occidental, ofreciendo un nuevo modelo de melodrama surcoreano que comenzará a servir un abanico discursivo con el cual el espectador, se pudiera sentir identificado. Se abandona la recreación de las imágenes virtuales del conflicto bélico, y se ofrece al espectador un hilo desde el que aproximarse a los sentimientos de una nación.

Esta narrativa marcaría pues el inicio de una consolidación de ingredientes semánticos y características estéticas que terminarían por definir al cine surcoreano como realista y socialmente consciente en un Seúl de posguerra:

Director Yu mobilizes the technique of *détournement*, whereby the tropes of dominant popular culture are appropriated, rerouted, and reconfigured so as to provoke a counterhegemonic disarticulation of meaning. (Chung et.al 2015: 20).

El *han*, toma como significante, en la presente narrativa, lo fantasmagórico de un cuerpo que se mece entre la amnesia y el recuerdo: el cuerpo femenino. "Korean female ghosts have long been intimately tied to both recollection and amnesia regarding Korea's colonial past." (Kim, 2011: 72). Es aquí donde el *han* toma forma, en las voces de aquello que no debemos olvidar, como una voz del recuerdo: "the word *han* carries within it a history of unmitigated collective traumas in Korea, which have created a very specific social and national imaginary in Korea and Korean diasporas (...) *Han* is an example of how history

La lógica del dolor en los cuerpos parlantes: Una aproximación al han en el cine de Hong Sang-soo y Lee Chang-dong becomes internalized in individuals while at the same time creating horizontal connections of empathy and identification.” (Kim, 2017: 274)

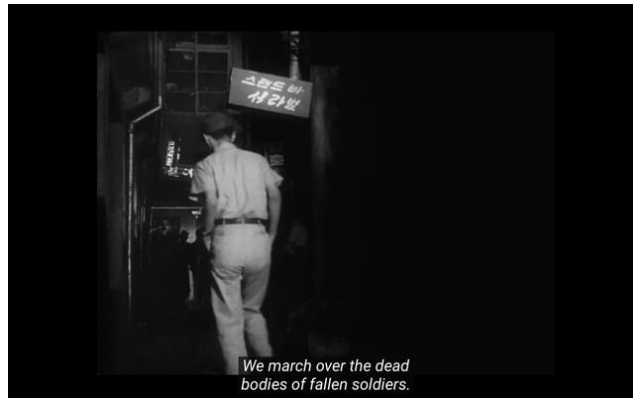


Figura 2.

Las voces del recuerdo, voces de quienes atraviesan los ecos de la oscuridad en la nostalgia ocupan ahora el espacio urbano (figura 2). El encuentro con el recuerdo, con el objeto perdido en una separación no deseada, se produce a su vez a lo largo de este relato en el cruce de umbrales, un umbral que se tiende en la oscuridad donde las voces de los *minjung*- sujetos portadores del *han*- cantan en su condición de almas en actitud orante, cuerpos atrapados en el pasaje de luces de neón, de la utopía por alcanzar el orden de lo moderno donde tiene lugar lo nostálgico.

Si el *han* es, de acuerdo con Kang se define como “the collective “soul” of Koreans” (Kim, 2017: 267), podemos afirmar pues cómo en el presente periodo, el *han* adquiere como significante el alma, que al igual que los cánticos al unísono de los sujetos melancólicos, se presta como la voz del orador anónimo, de un poeta que tiende: “la oscuridad congénita, la oscuridad adherida a la poesía en función de que se produzca un encuentro.” (Celan en Han 2020: 98).



Figura 3.



Figura 4.

El umbral que se erige hacia lo desconocido. Abandonamos la oscuridad inherente a la *Dark Age*⁵ en la que se despiertan estos personajes para adentrarnos a la cuestión de lo desconocido, (figuras 3 y 4). Una voz al otro lado del umbral grita entre sollozos “Vámonos”. Un personaje que acabará por cruzar el umbral hacia “un estado óptico totalmente distinto” (Han, 2020: 57). Es aquí donde se nos revela la manifestación contemporánea del *han* y el uso que pretendemos estudiar en el análisis de las narrativas

de Hong Sang-soo y Lee Chang-dong. El *han* toma cuerpo en el dolor manifestado a través de la voz de la memoria, una voz que regresa de otro mundo, una voz que precisa de un cuerpo: “the body in colonial and postcolonial cinema becomes an essential terrain for the cultural contestation of both Korea’s nationhood and identity formation (Kim, 2011: 75).

Es en el cuerpo femenino donde toma forma el cuerpo de lo nacional: “the woman’s body- already lifeless, immaterial and insubstantial- is not unlike Korea’s national body, which have displayed a momentary democratic cultural renaissance that would be killed off by a single blow, a military coup, one year later.” (Kim, 2011: 124).

En el primer encuentro del relato, se revela el cuerpo de la mujer como un cuerpo de cuya voz emana el recuerdo (figuras 5 y 6). Una voz que resuena en el presente como fragmento de un pasado no asimilado. “Cuando te vi por primera vez, no estaba segura. Así que di un rápido paseo por el carril de la memoria y allí encontré un trozo del viejo pasado como un producto de mi imaginación”, es de este modo como Seol-hui el personaje femenino, se presenta en escena, un cuerpo que se mece en la atribución de su nombre Seol, como la voz de la amnesia, se revela ante Yeong-ho, quien pregunta sobre su pasado. En esa barrera tendida entre ambos horizontes, le espera la voz de Seol-hui, una enfermera que Yeong-ho conoció durante el periodo de entreguerras en la península de Corea. Una separación, a modo de barrera que terminará por unir el presente recuerdo.

⁵ Koreans refer to the initial period of colonization by Japan (1910–1918) as the “Dark Ages” (Wells 1995, p. 22). Religion became a powerful symbol for Koreans during this period, as many nationalists felt that religion—specifically Christianity—provided a way for Koreans to have hope for their nation (Moon, 2014: 6).



Figura 5.



Figura 6.

Ella regresará de ese lugar de oscuridad, Seúl: [sl. u], la ciudad donde habitan las almas errantes de aquellos cuyos cuerpos caían sin ser si quiera identificados. Aquel lugar donde se acumulan el dolor y la impotencia:

“South Korean melodramas represent Seoul as bearing the imprint of modernization—as a polyphonic center that mediates confrontations, conflicts, and compromises among rivaling values and camps: European, American, Japanese, and Korean; tradition and modernity; the ruling class and the working class; male and female; the urban and the rural.” (Chung et.al 2015: 25).

2.3.1 La consolidación del cine contemporáneo surcoreano

Las posteriores manifestaciones cinematográficas del *han* comenzaban a emerger bajo los términos de *minjung* y *sagŭk*. El acrónimo *minjung*- “min” (民/people) y “jung” (衆/masses)-podría adquirir diversos significados de acuerdo con cada uno de los periodos históricos por los que ha transitado Corea del Sur. No obstante, centraremos la definición de dicho aspecto de acuerdo con el periodo de democratización de Corea del Sur, comprendido entre la década de 1970 a 1980. Tras el efímero impacto de la Era Dorada, el movimiento *minjung* se consolidaba sobre la idea de un pueblo reprimido y explotado, y en particular, de la clase trabajadora. Por consiguiente, “one of the central tenets of *minjung* theory is that the masses are the subjects, not the objects, of history, and so history should be understood from their point of view” (Paquet, 2009: 16). Los *minjung* recorrían de este modo el recuerdo en un presente reconstruido, en la reescritura de una nueva identidad con la caída de su sostén,

una nación que no podría sucumbir al deseo del Amo y que, por tanto, se hallaba por aquel entonces, perdida en la ilusión:

The only way to achieve transformation for Korea was through the help of Westerners and those aspects of the West that helped it to flourish. Korean colonial modernity was therefore a hybrid understanding of the old (Korea) and the new (the West and Japan). Not only were new cultural ideas and styles being introduced and appropriated from foreign cultures, but traditional Korean culture was being transformed and adapted as well. (Moon, 2014: 7)

Curiosamente, otro de los nombres que adquiriría el movimiento político prodemocrático desencadenado por los *minjung* recibiría el nombre de teología del *han*. En su condición de sujetos abocados al sufrimiento de un régimen político autoritario, y la opresión ejercida en la llegada del imperialismo estadounidense, la clase media y los nacionalistas coreanos comenzaron a identificarse a sí mismos como los *minjung*. Dicho colectivo sería el único capaz de proporcionar una relectura a lo preconcebido del *han*:

The *minjung* are the ones who have a basis for *han*. This sociological understanding of *han* is precisely what connects *minjung* theology to recent calls for critically reevaluating *han* mentioned earlier but also to other theological movements, including liberation theology and contextual theology. Like these, *minjung* theology emerges out of “an awareness of the suffering of the masses (Han, 2021: 6)

He aquí, la razón por la cual los *minjung* y su teología del *han* resultan fundamentales en la comprensión de la posterior apertura a un periodo de esplendor de la industria cinematográfica coreana:

The Korean New Wave, as it was dubbed at the time by foreign critics (the term ‘new realism’ was initially used in Korea) was an incorporation of the *minjung* movement’s focus on the exploited masses into the mainstream film industry – at least to the extent that this was possible under the existing regime. It was also a generational shift, as the students and activists who got their start in film clubs began to make feature-length work. Although perspectives on the movement vary, it would last more or less until the mid-1990s when the next generation of directors emerged. (Paquet, 2009: 21).

La reciente renovación y resurgir del género como una “nueva” forma de cine que satisface los gustos estéticos y las preocupaciones sociales del público local contemporáneo, marcaba a su vez, el devenir de las autorías *sagŭk*: un género por lo que, a las narrativas relacionadas con el drama histórico, se refiere. De este modo dichas narrativas históricas se empaquetarían y comercializarían globalmente para satisfacer los intereses convergentes de las directivas ideológicas del Estado, en una búsqueda por el beneficio y prestigio de la industria.

El *fatum* de Corea, manchado de un cúmulo de privaciones, censuras, políticas restrictivas y de un abandono de lo propio, distinguía entre la opresión el acaecer de la crisis del lenguaje. El trabajo de los colonizados para traducirse a sí mismos a la lengua dominante en el espacio discursivo imperial, sugiere que los sujetos coloniales se atrincheraron en representaciones traducidas y autodividas, “compelled to borrow the language of the hegemonic imperial other.” (Kim, 2017: 263).

El tiempo de lo colectivo procuraba hacerse un hueco, consolidarse como un tiempo de puesta en común, donde mirada y voz pudieran corporeizar un trauma, representarlo en la performatividad cinematográfica, dando cabida a la sociabilidad del sufrimiento en el acaecer de una oleada cultural. Un término, *Hallyu*, describiría la llegada de lo social del sufrimiento entre las cintas cinematográficas. Designado por los periodistas de origen mandarín como “la ola de nuevo realismo”, la etimología del *Hallyu* (한류), resultaba en la expresión final de un movimiento popularmente conocido como corriente fría o *Nueva Ola coreana*:

A diferencia de otros movimientos fílmicos o televisivos, el *hallyu* nació como una vocación de audiencia social y, más concretamente, de audiencia creativa, es decir, de un público dispuesto a participar y generar nuevos contenidos (Deltell en Escolar et.al, 2020: 40).

El apetito por el consumo cultural de productos de origen coreano aumentaba la demanda de narrativas donde la globalización comenzaba a jugar su contrapartida en los últimos años de la década de los 80. La popularidad de esta corriente se gestaba en la aclamada década de políticas liberales, las cuales dieron lugar a dos variables significativas para el asentamiento de la *Nueva Ola*.

En primer lugar, se percibía una la relajación en la imposición de la censura, “allowed filmmakers to depict subjects and topics that had previously been off-limits. As of 1988 directors were no longer required to submit their scripts to censors at the screen-play stage, and a certain degree of social critique was newly allowed.” (Paquet, 2009: 22).

Con ella, el cambio en las políticas cinematográficas conformaba un nuevo escenario, donde los productores independientes lograrían introducirse en la industria, “this in turn made it easier for directors like the Paris-trained Park Kwang-su and the young political activist Jang Sun-woo to find like-minded producers to work with.” (Paquet, 2009: 22).

El *Hallyu*, se habría consolidado de este modo entre “a collective pressure and desire to identify and establish a unique Korean “aesthetic”.” (Chung et.al 2020: 162), donde todo significante- a modo de imagen o icono- terminaría por servir a un propósito identitario. El cine surcoreano consagraría sus narrativas en el reconstruir un pasado donde el recuerdo, “no actualiza, permite a la mirada reposar en el pasado en cuanto un sujeto lo reconstruye.” (Palao, 2004: 375).

La actualización del recuerdo tomaría forma entre la necesidad nacionalista de reinterpretar el pasado y el intento por el acceder a lo auténtico de una identidad subyugada, como si de llegar a lo puro y lo real se tratase.

En este momento, el auge de la globalización descubría los primeros puntos de contacto entre las tendencias estéticas en el arte contemporáneo de un Occidente, limitado al continente europeo y norteamericano, y la estética tradicional coreana. La influencia de las políticas liberales que permitieron el influjo cultural esculpía el cuerpo del *Hallyu* entre las narrativas que reparaban sobre las políticas de estado y los factores socioeconómicos. De este modo, el fenómeno cultural del *Hallyu*, constituía una sutura entre dos movimientos:

An aesthetic auteurist revolt against both the waning nationalist (minjok-juui) forces and authoritarian (kwonui-juui) legacies that drive Korea throughout much of the latter part of the twentieth century, and post-modernism, typified by lavish produced multi-genre pan-Asian blockbusters targeting pan-Asian audience. (Kim, 2011: 4).

Las narrativas gestadas en el *Hallyu* respondían a un intento por asimilar el vacío existente entre represión y censura autoritarias- heridas sin cicatrizar- y la irrupción del modernismo- donde la razón estética pretendía combatir las fuerzas del régimen que impulsaron la desidia de la repatriación y separación en Corea.

A través de ellas, se encontrarían nuevas formas y discursos donde imprimir los deseos y temores de la sociedad coreana. La traslación de los traumas-marcos de guerra a las narrativas contemporáneas no reside en la literalidad de estos acontecimientos, ni en la recreación de los conflictos bélicos, sino que se hace efectiva en la mostración de la búsqueda de una identidad como un fantasma generacional:

Only when it was released from the post-traumatic themes and formal constraints of realism during the late 1990s was Korean cinema finally able to cast a cold, objective eye on parochial identities from the vantage point of a distinctively amalgamated energy that fused globalization and cosmopolitanism. (Kim, 2011: 13).

Cada uno de los movimientos de agitación e intensidad política, construían un espacio para nuevas olas de renacimiento cultural, en este caso, el *Hallyu* llegaba para plantear la brecha entre lo individual y lo colectivo entre fotogramas. El cine se convertiría en un medio cultural a través del cual, Corea, se establecería como una nueva potencia sostenida en su propia producción audiovisual. No obstante, en la persecución por la estandarización de sus producciones locales, el movimiento Hallyu, “neglected innovations in forms and genres, instead settling on narrative negotiations between a national aesthetic pathos and a postmodern image culture born out of consumption-led capitalism.” (Kim, 2011: 14).

2.4 El trauma-nación: los auteurs del melodrama

Tras el homicidio del dictador Park Chung-hee, el tumulto causado por los reiterativos golpes de estado y la lucha por la independencia en la ciudad de Gwangju, sostenían la tentativa de democratización. No obstante, las esperanzas depositadas entre los movimientos independentista serían interrumpidas con la llegada de la última de las dictaduras del periodo comprendido entre los años 1980 a 1987. Las juventudes revolucionarias propiciaron el ambiente perfecto para el nacimiento de una generación de artistas que alzarían por primera vez su voz, la *Generación 386*: “the so-called “386” generation—Korea’s most politically active generation that led the left-leaning, anti-dictatorship student movement in the 1980s.” (Jeong et.al, 2015: 361).

Encontramos aquí pues una analogía a proponer entre los *minjung* y la conformación de dichos autores contemporáneos. Los directores contemporáneos de cine surcoreano, al igual que los *minjung*, anticipaban la llegada de una fantasía utópica que únicamente era capaz de cobrar vida entre las imágenes.

Las ideas de descolonización, la independencia cultural y soberanía, llegarían para desafiar eficazmente la hegemonía de Hollywood, creando de este modo el cine surcoreano, su propio público a finales de los años 90. En el Edén del recuerdo, de la ausencia y lo perdido durante las masacres, es donde se gestaba la *Generación del 386*:

Establishing their worldwide fame throughout the millennial boom of Korean cinema, these directors have displayed various yet related tendencies of the so-called “386” generation—Korea’s most politically active generation that led the left-leaning, anti-dictatorship student movement in the 1980s. (Jeong et. al 2017: 361)

También conocida como la generación del autor colectivo, comenzaba a explorar nuevas formas de convertir el recuerdo a la pantalla, de generar y revertir su virtualidad, en la mutabilidad de la mostración del dolor. Es dicha generación a la que pertenecen directores tales como, Bong Joon-ho, Lee Chang-dong, Hong Sang-soo, Kim Ki-duk o Im Kwon-taek: “all made work that featured similar visions of Seoul as a place of nomads, dislocation, and extraterritoriality.” (Kim, 2011: 31). Su propósito no residía en un regresar al pasado para tratar lo común, sino en el detenimiento sobre la transición del dolor de lo colectivo en su paso a la esfera de lo privado. Es aquí, donde la condición movable del dolor toma como cauce la condición narcisista del ser, no se establece ningún enlace entre el goce del yo y el sufrimiento del Otro.

2.4.1 Introducción a Hong Sang-soo

El mundo cinematográfico de Hong, de tono menor y atenuado, se desarrolla entre los espacios de lo cotidiano. Los espacios ordinarios de Hong estarán poblados por personajes, sujetos intelectuales, expulsados de sus vidas convencionales, para encontrar la autenticidad en un espacio ajeno, abocados al destino como si de una correspondencia se tratase. Dicha concepción, explicaría la tendencia de Hong por alterar los acontecimientos, introduciendo un juego de repeticiones, degradando de este modo, el orden de sus relatos. Como si de un juego con la temporalidad y los cuerpos se tratase, Hong traza el itinerario de la huida en búsqueda de la identidad. En el plano del discurso de los personajes será donde encontraremos como principal temática el cuestionamiento de una profunda crisis del lenguaje:

Hong Sang-soo has emerged not only as a favorite of film critics, but also as the prodigal son of literary critics. These critics have seen in Hong's work a profound crisis of meaning in language that is intimately tied to the withering of political agency, a symptom of any postpolitical model. (Kim, 2011: 125).

He aquí la espiral de la cual no podrán huir los protagonistas de las piezas de Hong: el malentendido en el lenguaje. La insuficiencia del lenguaje se rige como el principio ordenador de la cotidianidad representada en sus obras. Es aquí donde se revela una de las claves propias del cine de Hong: “since two can no longer speak to each other, the only way to communicate, is by going outside of the domain of language.” (Kim 2011: 126).

El lenguaje llega a su límite, salimos del campo de lo simbólico, para entrar en otro dominio. El paso por lo social en la esfera de lo simbólico ha supuesto la fractura del lenguaje. Para Hong Sang-soo, salir del dominio del lenguaje, significa sumergirnos en la exploración de nuevos espacios y tiempos. Para ello, Hong propone nuevas confabulaciones, palabras de boca en boca que “pierden así el carácter genuino de la primera vez, pierde la credibilidad” (Díaz, 2020: 178) La salida del dominio del campo del lenguaje- como lo común- nos conduce a la no interacción, al no intercambio, donde la palabra parece quebrarse con la llegada de dos temporalidades: cosmopolitismo y narcisismo, entre el tiempo que el otro ha constituido y el tiempo de lo propio.

En una discusión con lo individual y lo propio, encontraremos lo común entre las narrativas de Lee y Hong: “the only notable Korean contemporary filmmakers other than Lee Chang-dong who continue to make films that consistently explore the narcissistic condition of the self are Hong Sang-soo and Kim Ki-duk.” (Kim, 2011: 152).



Figura 7. *The Day After* (Hong Sang-soo, 2017)

Las tomas largas y los silencios entre los banquetes recreados en su puesta en escena nos advierten de la herencia de perspectiva materialista de Cézanne, tendida entre las profundidades de campo y la disposición de sus personajes (figura 7): “Cézanne construía sus famosos bodegones mediante la conjugación de unos pocos elementos que, observados desde una perspectiva materialista, eran ínfimos: apenas unas manzanas, un par de jarrones y un mantel.” (Garnica, 2015).

Un claro ejemplo de cómo se desarrolla la mostración del malentendido en el lenguaje, puede observarse entre las secuencias de una de sus últimas piezas, *Grass* (*Pul-ip-deul*, Hong Sang-soo, 2018).

Hong nos invitará en la presente pieza (figura 8), a un intercambio de recuerdos, a compromisos sostenidos en lo frágil de palabras arrojadas al orden del malentendido. En lo anecdótico que acontece en el acto dialógico de los personajes, encontramos una de las temáticas principales en los relatos de Hong: la llegada del malentendido inunda la promesa de amor. El amor por la palabra se convierte en una condena para sus personajes femeninos.



Figura 8.

El amor requiere de la presencia de la palabra y cuerpos parlantes, de este modo: “Hong Sang-soo parece decirnos: “ese amor lo has vivido en la realidad de tu fantasía, y es un sentimiento verdadero, pero no has actuado, no ha pasado quizás nada, y estás de vuelta en la soledad de tu casa”.” (Díaz, 2020: 186). Es pues a través del amor, como se revela la representación del dolor en la filmografía de Hong. Para explicar dicho estilema, nos detendremos en el goce del amor.

El goce que uno experimenta tiene que ver con el orden de lo corporal, tiene que ver con el exceso. “Ese goce primero, es singular para cada sujeto, es diferente en cada uno.

Y después, claro, hay una marca distinta si uno está en una posición masculina o si está en una posición femenina.” (De Francisco, 2013).

Para dar forma a estas palabras Hong, nos propone como última instancia la poesía. Hong Sang-soo evidencia cómo el poeta es el único que puede prestar testimonio de una imagen, creando un lenguaje inédito, un modo de firmar sobre la pantalla. El poema se manifiesta en las obras de Hong, como un canal para poner en palabras el dolor ante la pérdida del amado. Para Hong, lo alegórico del poema coincide con la función que le asigna Celan: “el presente de las voces vuelve al poema, no solo como representación, sino como quien, por haber estado presente y habiendo sobrevivido, está en condición de prestar testimonio.” (Jerade, 2006 :156)

Finalmente, sus personajes, en condición de oradores, recurrirán a la poesía como una alternativa a aquello que no puede ser dicho, a una verdad que no podrán comunicar con sus propias palabras.

2.4.2 Introducción a Lee Chang-dong

Entre los títulos de su filmografía Lee nos arrojará al limbo en el cual se tiende la transición entre fantasía y realidad, la primera de las premisas articuladoras de sus relatos. Divagando en la convivencia de dos realidades, sus protagonistas se desplazan, perdidos en un misterio que nunca lograrán desvelar. Un misterio tendido en una fantasía, que en el transcurso de sus producciones cinematográficas adquiriría una gran diversidad de formas, una suerte de patrones donde luz, voz y deseo estarán abocadas al orden de una realidad que nunca llegaremos a conocer por completo.

La construcción de la puesta en escena entre las historias de Lee se mece entre los espacios fantásticos y su convergencia con el plano de lo real. Resultará fundamental asignar los patrones a través de los cuales el director organiza los escenarios de su relato. Para ello, nos detendremos en dos patrones que nos permitirán introducirnos a la formulación del deseo- fantasía- y su posterior disolución- realidad-. Lee alterará lo percibido con la introducción a un juego con la construcción de localizaciones ficticias. Este primer patrón será percibido en la pieza de *Poetry* (Si, Lee Chang-dong, 2010). El escenario donde se desarrolla la presente historia se construye como una aldea a las afueras de Seúl. El pequeño poblado ficticio de Kyongki-do, se extendería frente a las orillas del río *Han*, orillas que al igual que las de Hong, pondrían inicio y final a lo trágico.

El segundo de los patrones que trazará la convivencia del dolor en un espacio entre fantasía y realidad se dispondrá en la dualidad de imágenes, que introducen al espectador a un estado de confusión. Dicha cuestión, es fielmente retratada en la pieza cinematográfica de *Secret Sunshine*, (*Milyang*, 2007, Lee Chang-dong). El comienzo del relato nos presenta a una viuda, Shin-ae, quien se trasladará al pueblo natal de su difunto marido, para enfrentarse a una tragedia aún mayor. La desaparición de su hijo se convertirá en un juego de creencias, que no tendrán otra finalidad que la de reforzar la verdad establecida en el relato. Es aquí donde la fantasía será la responsable de generar una extraña inquietud con respecto al mundo de lo real: "The use of fantasy can further the goal of realism, rather than thwarting it." (Kim, 2011: 160).

No obstante, este título no solo servirá para relatar la mostración de los dos mundos, sino que insertará, otro de los estilemas narrativos propios de Lee, la razón del ser o no ser:

At first, she seeks help from the church in healing this traumatic abjection. But she turns away from God when she finds out He has forgiven the murderer, even before she could forgive him herself. This religious fable is based on a short story allegorizing the way in which the victims of the 1980 massacre are forced by the regime into reconciliation with their very attackers (Jeong et.al, 2015: 374).

Finalmente, el discurso donde se hallarán contenidos los patrones que erigirán la atmósfera fantástica, será el discurso del amor al cual nos acerca Lee. De acuerdo con el director:

Love becomes a subjective experience, which often clashes against its objective surroundings. So, I wanted the viewers to be placed on the boundary between subjective viewpoint [that is often a fantasy] and the objective perspective [one that is based on the realistic everyday]. (Lee en Kim, 2011: 154).

El uso de metonimias y metáforas en Lee, y la condensación de su relato en fragmentos oníricos y fantásticos en el espacio de lo real en la trama, transformará al espectador en cómplice de un protagonista capaz de entregarse a la muerte, algo que nos planteará una cuestión: ¿dónde reside el límite del dolor?

Para dialogar con el dolor de una herida inefable del pasado, Lee empleará el uso de *flashbacks*, fundidos a negro y planos subjetivos, donde el espectador ya implicado en el universo dramático, el autor terminará por adoptar el ritmo y adentrarse en la estética de un relato que se disolverá en la voz de un sujeto en estado melancólico. Es de este modo como se introducirá la cuestión de la melancolía y, por ende, el *han*, un juego entre la ausencia y la presencia, la obsesión por recuperar lo perdido.

Si nos preguntábamos acerca de los límites del dolor en las narrativas de Lee, el director nos responderá a dicha cuestión en el desenlace de sus piezas. No hay límite alguno para el dolor en vida de sus personajes. El intento de los protagonistas por la reconciliación con su pasado sentenciará un continuo devenir trágico. Tan solo podrían escapar del sufrimiento a través de su propia ausencia, en el deseo por desaparecer tras la pérdida de sí en el Otro, un espacio que Lee dejará a nuestra imaginación.

2. Theoretical framework: state of the question

2.1 Colonialism, independence, and censorship.

The evening was falling over the old theater Danseongsa in Seoul. An advertisement in the *Daehan Maeil Sinbo* newspaper announced its opening as the first screening theatre, marking the beginning of film distribution and exhibition in South Korea:

The winter night is lengthening, and the snow-covered earth makes us feel melancholy. If you come to our theatre when all kinds of wintry feelings captivate you, home would warm your body, and every time wonderful images you have never seen before are projected on the snow-white screen, you would suddenly find yourself thinking: "This is paradise". So, we think you won't be able to find better evening entertainment than this." ⁶

Among the front rows of the screening room are a few officers in their capacity as censors. Their gazes scan the screen, wary to the manifestation of any voice or image giving off a revolutionary halo, which could be interrupted at a moment's notice.

⁶ The Korean newspaper *Daehan Maeil Sinbo*, in its publication of 2 December 1918. [Read more.](#)

A space that was still inhabited by the figure of the *byunsa*⁷, who would mark out interpretations of what was being projected. In this precise moment, it began the colonization of the consciences of subjects subjugated to the order of the political elites, which would later lead to a desire to reconstruct tradition in the search for symbols of national identity:

Today, while the infiltration of Western ways and ideas into almost every sphere of Korean life is undeniable, the need to preserve some corner of national identity that resists this penetration is often keenly felt. (Killick, 2003: 59).

The colonialist archetype would dictate a series of substances through which to assimilate identity, to desire the impossible: "the desire of colonized peoples to regain agency and to be unfettered from the chains of colonialism" (Moon 2013: 4). Desire as an illusion, doomed to nothingness, generated a mirage by shaping a national identity out of an anti-Japanese sentiment, through philosophy, Christianity, and literature of the Western imagination "that has long been captivated by narratives of penetration in which a hero overcomes a formidable obstacle" (Killick, 2003: 58). In an attempt to redress the colonizer's demand, Korea thus found an escape, a resistance.

The symptomatology of a historical period of imminent repressions, began to introduce an expression of grief, *han*. The difficulty of constructing a collective identity, had as a consequence the nostalgic character of the lack of being, a suffering provoked by the loss of one's own in the desire of the colonizer. From here, we could trace the first approach to an ineffable term, a perspective offered by the psychoanalytic theory from melancholia. The loss of a collective sense brings us closer to the transculturality of *han* and the melancholic condition implicit in it:

"Melancholy is not unknown in the world of colonialism and postcolonialism. The concept of *han*, therefore, has to be understood in this context of intercultural, transcultural, intertextual movement, with the blending as well as crossing-over of ideas, beliefs, and meanings of other cultural works and ideas." (Moon, 2014: 14).

⁷ The term *byunsa* alludes to the Japanese heritage of the *benshi*: the figure of a presenter required for the interpretation of the first non-sound films, commenting on aspects of the plot and setting the pace of the screening. The *byunsa* would finally generate the implicit meaning in the discourse.

The early representations of *han* were revealed among the performing arts: "In the South the performing arts were brought into the agenda of nation building as all forms of traditional Korean music" (Killick, 2003:56). Such performances would drive the desire to construct and maintain a series of cultural symbols "as a fetishistic placeholder for the absent nation" (Kwon in Kim 2017: 264). In an attempt to consolidate the symbols of national identity, South Korean literature and theatrical tradition were reinstated. The rewriting of *p'ansori*⁸ plays would become one of the artistic means of narrativizing stories of separation and loss, among which the first voices of grief would resonate. The first of the *han*'s sound recordings was made up of the voices of the soloists: "the very nature of *p'ansori* enables the audience to experience a catharsis, and I believe that this process is intensified by the use of particular harsh and rough vocalization or sound qualities, utilized in the genre. Thus, creating the *Sound of Han*." (Willoughby, 2000: 20).

As a consequence, *han* would make its way into Korean culture, tracing the contours of national emblems. While other forms of culture fought belligerently against a public concerned with the rewriting of tradition, cinema suffered the consequences imposed by the Japanese hegemonic order. The coexistence of Korean populace with the multiplicity of restrictions imposed during the period of Japanese occupation also brought with it the censorship of Korean language as to adopt Japanese as the dominant linguistic unit.

An absence of film productions prevented the performance of the unconscious, the viewer could not bring the repressed material to consciousness. The lack of images became a distressing issue for historians of Korean cinema, as no film produced in Korea before 1934 has survived. The anguish caused by socio-political terror, and the circulation of around ninety per cent of foreign titles, figured the absorption of American *pop* culture and thus the futility of local film genres in Korea.

The lack of a voice and language modified the beginning of Korean cinema, where repression and separation were established as signifiers, laying the foundations that the Korean film industry would later use to make its cinema as an empowerment tool. According to Molano, early Korean film productions aimed to "make up for the identity deficiencies that were impossible for a cinema of Liberation rather than a censored cinema to address." (2017: 334)

⁸ P'ansori is a vocal genre where a solo singer and a percussionist tell a story through song, speech and gestures. In order to adequately relate the various musical and dramatic aspects contained in the story, the soloist must be able to modulate the voice to produce characteristic, harsh tonalities.

In the passage of time, Korea's history, and its entry into the post colonialist period (1945), would result in the acquisition of a new signifier of *han*, that would reveal the entrenched identity of the convulsive times among film productions:

"The recuperation of the abiding sense of *han* in South Korean melodrama seems to facilitate our appreciation of the indigenous and dormant forces behind a genre deeply influenced by colonial cultural import." (Chung et.al, 2015: 23)

The colonial past had established its imprint on a collective memory in constant regeneration. The proscription of their own language in domestic productions, and the attribution of epithets for Koreans as docile, ignorant, and compliant subjects of the state, construct the *raison d'être* of a subject still current in contemporary South Korean film. This trait is observable in the stories of contemporary authors such as Bong Joon-ho and Lee Chang-dong. This case is exposed in films such as *Mother* (Madeo, 2009, Bong Joon-ho). Its protagonist, Do-joon (figure 1), embodies the stereotype discourse, a discourse that takes shape in a fiction where the absence and fall of the name of the father (the name of the law), and the double bond with the mother, end up being the crucible of the signifier that supports the law: complacent subjects capable of submitting to themselves.



Figure 1.

The first relations between the subject of domination - the subjugated - and the colonial master were thus articulated. This dialectic will be one of the principles of contemporary South Korean narratives. From Hegel's perspective, the master would be the one who would take shape in the colonizer, who "prologue into the slave", the slave being "the only active subject of history, and therefore the development of history depends on him" (Han, 2018: 136). In the wake of the relationship between the master - Japan, USA - and

the slave - Korea - Lacanian psychoanalytic theory would outline the conceptualization of the discourse of the Master:

The hidden truth of the **Master** is that he is already castrated as a desiring subject, and his lack, his division, is not left by the production of the slave, who as well, is a subject to the symbolic law. (Lacan in Palao, 2004:38). From this it follows, as we have already Lacan mentioned, that the master's interest is that everything should be the same for everyone. The master is not at all interested in knowledge. (Palao, 2004: 68)

2.2 An approach to an untranslatable grief

The way in which trauma relates to the subject takes place in the dialogic, in the exchange of signs in language. As we have been affirming, the correlation between *han* and its demonstration in speech, Freud would reveal a necessary finding to understand the relationship between the traumatic and language: "The structure of the tragedy must be found in language itself, since it is the position of speech that anticipates the tragedy" (Romano, 2017: 137).

Analogies have been found in the theological basis of *han* and its relation to the psychoanalytic model of melancholia. However, before delving into the similarities of both affects, it will be necessary to dwell on the conceptualization of melancholia.

According to psychoanalytic theory, Freud during his work *Mourning and Melancholia* (Trauer und Melancholie, Sigmund Freud, 1915), established the characteristics of the melancholic state. If mourning is generally: "The reaction to the loss of a loved one or of an abstraction, such as the fatherland, freedom, an ideal", (Freud, 1917: 58), melancholia supposes the non-assimilation of this loss, the cancellation of mourning and the fall of the self into "a profoundly painful uneasiness, a cancellation of interest in the outside world, the loss of the capacity to love, the inhibition of all productivity and a lowering of the feeling of self..."(Freud, 1917: 58).

The first of the analogies between *han* and melancholia would be found on "the loss of a loved one or of an abstraction, such as the homeland, freedom, an ideal" (Freud, 1917: 58). Thus, the melancholic condition produces a peculiarly phantasmal formation of the ego, retaining the loss of the love object, by identifying with the phantasm of the Other, the lost object. Melancholia, therefore, implies a loss of self-identity, which, in Michael Shin's words, translates into "the central aspect of han is not emotions, but loss of identity. What unites Koreans is that they lack a collective identity." (2019).

The reason beneath this specific sense of *han* prevails in the later generations to the 1953 Civil War, which continued to grow up in a divided country. However, the conception of *han* has evolved:

While *han* is not transmitted by mechanisms of blood inheritance, it is still evidently transmitted through generations and collectively. Teresa Brennan, in *The Transmission of Affect* (2004), shows how the emotions and affects of one person or group can be absorbed by another” (Kim, 2017: 274).

Following the trace of pain left by *han*, we must understand its epochal trait. “From the relationship with pain that we establish in an epochal way, it is possible to unravel the world and its articulations. That is why, as Jünger states, pain would be the touchstone of reality that reveals us the world in its original sense. (Valle, 2018: 169). In order to approach the epochal attribute of *han* in the ensuing textual analysis, we will focus on *han*’s critical perspective: “Critical *han* is one nexus in which we see how collective grief can play a constitutive role in transnational racial-ethnic subject formations.” (Kim, 2017: 275).

Therefore, another nexus between *han* and melancholia, would find its *raison d’être*. In the spaces that the melancholic subjects inhabit after the advent of the absence: a world poor and empty: “The world has less value, the world, writes Freud, empties itself.” (Recalcati, 2003: 36). These empty worlds are those in which *han* will end up unleashing tragedy in two events: the end of the discourse of the Master and repetition. We will thus find the answer to the logic of the pain that lies in these worlds through the word: “Lacan once again situates the specificity of tragedy, not in the image, not in the scene that is given to be seen, but in the text”. (Alomo, et.al, 2014: 43).

The existence of these empty worlds will lay in the stories *On the Beach at Night Alone* and *Burning* present, where the traumatic event will be linked to the loss. In the middle of the borders of desolate spaces and a cosmopolitan fantasy sustained in the fragile, yet enduring *raison d’être* of a plastic world, Seoul, and the inner worlds of Hong- Seoul and its shores - is where we will witness the tale of a death foretold- Hae-mi (*Burning*), and the burial of memory within the unbearable of the present through Young-Hee (*On the Beach at Night Alone*).

Both are characters in permanent transition, in a journey towards foreign spaces where they will try to find their identity, separated from what has been attributed to them through *han*, an attachment they wish to get rid of.

Therefore, the answer to these empty worlds would be found in the comparison of Hae-mi and Young-Hee with the tragedy of Antigone, who finds herself between two deaths. Furthermore, Antigone “presents us with her experience in the space defined by Lacan as the space between two absences” (Bassols, 2016). (Bassols, 2016).

2.2.1 Origins and genealogy of *han*

The untranslatable quality of the pain implicit in *han* expresses itself in the arts as means bound to articulate an ineffable pain. The symbolic relationship of identity with power and the class system remains unchanged. The master’s desire, hidden in the perpetual of lack, is stimulated in that struggle of the subordinate to his order for recognition, offering a metonymic object to fill his emptiness.

The etymological root of *han* retains something in common with the painful, a feeling, which would find similar connotations in the pan-Asian diaspora:

Han is *hen* (‘hate’) in Chinese, *kon* (‘to bear a grudge’) in Japanese, *horosul* (‘sorrowfulness’) in Mongolian, *korsocuka* (‘hatred,’ grief) in Manchurian, and *hân* (‘frustration’) in Vietnamese.” (Chung et.al 2015: 23).

The roaring twenties, arrived with the establishment of the first racialization of Korean identity: the utopian discourse of emancipation through the modern was linked to the excess of the insurgence of nationalism, something that ended up laying the aesthetic foundations of the *han*. At the time, the Japanese art critic Yanagi Muneyoshi was engaged in a dialogue with Korean art production. Muneyoshi drew an analogy between Korean cultural objects, specifically ceramics - *bakja* - warning of Korean identity as previously consolidated, capable of dispensing with Japanese domination:

"A civilization is already complete and installed when the first ceramics are found (...) in this pot is everything. With the pot, it is enough. The relationship of man with the object and with desire is there in its entirety, as something sensitive and surviving". (Lacan in Romano 2017: 203)

Muneyoshi constituted the first gaze of a stranger on what needed to be looked at. Muneyoshi carries the gaze of an observing other who would determine the question of being in the world of the colonized subject:

"to be observed constitutes the central aspect of being in the world" (Han, 2020: 77). Muneyoshi's fascination with Korean civilization, ended up giving a name to the singularity of a suppressed identity:

"Regarding the Korean aesthetic, he defines it as an 'aesthetics of sorrow,' or 'beauty of familiarity,' and notes the 'painful history' behind it. Yanagi contended that the prevalence of white in Choson ceramics and Korean clothing was evidence of a national despondency, which he aestheticized as "sorrowful beauty" (*hiai no bi*) and "the beauty of that which perishes." (Kim, 2017: 260)

Nevertheless, the anthropologist, Sandra So Hee Chi Kim, aims to underline how *han* itself is inscribed in a specific history that "we must not forget" (2017: 274). Despite its profoundly negative and destructive quality, *han* is not a one-dimensional bad affect. Historically, it has been characterized by creating a complex beauty.

Thus, *han* will occupy a fundamental space in Korean cultural production - from *p'ansori*, to the visual arts, specifically film - feeding the desire to construct and maintain the symbols of Korea.

Pain has an epochal interpretative character, hence the variability of its interpretation in relation to the historical period in which it blooms. Pain constitutes an enlightening experience of the present time. Its consideration will guide us in the study of the question of cinema as a catalyst of identities in a history of persistent collective traumas, that will enrage a rupture with ideas of gender, nation, race, and kinship.

2.2.2 A matter of identity

In that hall of mirrors, who distorts whom?

Cheng, 1997: 57

In order to dig deeper into *han*, it is necessary to understand its current character:

"*Han* is transcultural, intercultural, and extant in all human communities (...) it is not the uniqueness of *han* that makes it untranslatable, but the unique experience of suffering that in and of itself is always untranslatable, and that melancholy marks any colonial and postcolonial context." (Moon en Kim, 2017:271).

The unbearable volatility of identity, wandering between the absence and the desire to enter the field of the equal, meant both colonizer and colonized subject shared the redeeming figure of the Other. Here, love and language emerge as two of the threads that lend themselves to approaching the definition of pain in the symptomatology of the speaking bodies as bearers of *han*. These bodies will therefore be, inhabiting Hong and Lee's narratives. As a result, *han* designates a shared experience of pain, after forging identity in traumatic experience.

The topic of suffering was thus revealed for the first time in literature. "Koreans argue that *han* is somewhat untranslatable, but that is the case for most human suffering- whether pain of oneself or others (...) Thus, it is in its forms of literature and art that are able to "translate" or articulate the suffering in a way that it gives it meaning. The arts become a method to articulate and express ineffable suffering." (Moon, 2013: 12).

The transcultural and hybrid nature of the various insurgent periods of repression, ended up generating an amalgam of shared cultural influences. These latter influences marked the development of an identity understood in mimesis with the Other, that is to say, in the search to consolidate an identity that condemned the master's discourse in the impossibility of making the dominated an equal:

Attempting to translate seemingly untranslatable pain, literature in some sense compromises the unfathomable. But it also illuminates anguish in ways other discourses cannot. (Thornber en Moon, 2013: 13).

From this outline, we can confirm how Hong and Lee explore the forms of literature in film as points of origin of suffering and the representation of the *han*. The presence of poetry, *On the Beach at Night Alone*, and the Japanese heritage of Haruki Murakami's short stories in *Burning*, evidence the consolidation of Korean identity as a result of an influx of cultures:

Japanese narratives of suffering were widely practiced in the early-20th-century literature of Korean, Taiwanese, and Chinese writers. Such writings on the "beauty of suffering" were, therefore, more commonplace among colonized and semi-colonized peoples." (Moon, 2013: 14)

The relationship we have with pain reveals the kind of society we live in (Han, 2021: 5). The geography of *han*-bearing bodies is discovered on a surface similar to Korean territory. In the division of bodies, the minority forges its identity in the distinctiveness of its wound, and the impossibility of covering the lack by disguising itself as an idealized Other. In order to do so, we will start with the following question: What about minorities, can they be melancholic? If so, who or what are they trying to forget in order to remember?

Minorities present themselves as tormented subjects: "minority identity reveals an inscription marking the remembrance of absence" (Cheng, 1997: 52). In constituting identities of lack, it denotes a character that Cheng will call the melancholy of race. This concept "implies that assimilation may be more intimately linked to identity than a mere consequence of the dominant demand for sameness" (Cheng, 1997: 55). (Cheng, 1997: 55). The melancholic state of these subjects lies in the renunciation of their own discourse and the attempt to assimilate to a dominant discourse. It is clear how the present epigraph could be related to the situation in Korea during the period of colonization and the use of mimesis in order to achieve the hegemony that the American Western model proposed: "Koreans turned to the West as well as to tradition in their identity formation. (Moon, 2013: 11).

In this attempt to become what the dominant subject demanded, the subjugated required a disguise. The encounter with identity, trying to abandon the loss of self by imitating the other ended up propitiating the fall of these subjects to establish their identity on those who had awakened the loss of self. It is quite paradoxical how this attempt to mime the hegemonic, awakens something of the order of fear of the different, a current symptom:

Bhabha identifies mimicry as a colonial, disciplinary injunction, and device, one that is nonetheless doomed to fail. Colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference" (Cheng, 1997: 55)

2.3 Past and present in South Korean cinema

Japanese colonial tradition and the utopian Western influences were being displaced in the beginning of a new wave of artistic movements. The arrival of Dansaekhwa - monochrome painting - and with it, the Golden Age of Korean cinema between 1953 and 1960 would share a single purpose: "the hunt for some authentic "Koreanness" so familiar in postcolonial art scenes, immediately wound itself into global forms" (Farago, 2020). As Moon argues, after the colonial experience, nations are driven by the desire to expel the

remnants of colonialism: “to resurrect agency and self-respect for their formerly subjugated people. But as postcolonial studies have shown, one of the most insidious legacies of colonialism is how it colonizes the consciousness of the subjugated political and social elites.” (2014: 14).

With the inauguration of the Golden Age of South Korean cinema, the genre of melodrama was beginning to sprout into a new form of filmmaking which sought to satisfy the aesthetic tastes and social concerns of a local audience:

“In her book-length study of Korean melodrama, feminist film scholar Yu China identifies three origins of the genre that figured decisively in the context of an emergent national cinema” (Chung et.al 2015: 22), respondía en palabras de Yi Mi Hwang, a “prior to the recent renovation and revival of the genre as a “new” film form catering to contemporary local audiences’ aesthetic tastes and social concerns, *sagŭk* productions primarily served as “heritage commodities.” (Chung et.al 2015: 128).

The first influence came in the form of *sinp’a*, a Japanese format which placed the decisive importance of melodramatic storytelling in a broken political context. The arrival of Japanese colonialism and its enduring occupation in the period between 1910 and 1945 brought with it a wave of Japanese aesthetic influences that would permeate the context of an emerging national cinema. These narratives were wrapped into the order of the modern world, presenting a sentimental plot, which would spin around the tragedy in the family setting and heterosexual romance. The signature of *sinp’a* was inherited in the ways of creating Korean art, where literature, cinema and theatre reproduced foreign ways of seeing and portraying.

This search for identifications required a mimesis⁹, where the racial notion of authenticity implied a disguising of the Other. In an attempt to consolidate a collective identity through the cinema, *han*, was established as the second substance of the melodramatic compound. The veil that held the national identity dissipated in the war between 1950 and 1953. With the arrival of the 1950s, the acclaimed Golden Age was established. A new cultural wave that a decade later, would be extinguished. A *coup d’état* imprinted once again its own will on the city of Seoul.

⁹ Bhabha introduces the question of mimetics in the colonialist period in order to equate the processes of colonialist domination as the search for an Other that would please the master's order, but without being the same as the master: "similar but not quite".

Poverty and chaos lied into the room. The insubstantial bodies of two lovers heard the rumbling of the cracked foundations, sirens, gunshots, and sobs of a tormented young woman. One word echoed in the imagination of the crowd: to escape.

The stranger on the other side of the dream begins a journey into the space where memory and loss meet. Thus begins the need to imbue the story with memory, a need to represent the symptom of the post-war period. This is how the film piece *The Stray Bullet* (Obaltan, Yu Hyeon-mok, 1960) begins. The discourse of the ongoing cinematic text is therefore sustained by Korean and American signifiers, in the interweaving tropes of the Hollywood melodramatic genre and South Korean realist aesthetics. The need to decompose *The Stray Bullet* lies in its attempt to expel the Western perspective, offering a new model of South Korean melodrama, a field in which the viewer could feel identified. The recreation of war virtual images is abandoned, and the viewer will be offered a thread from which to approach the feelings of a lost nation.

The Stray Bullet, would thus mark the strengthening where the aesthetic features and the semantic ingredients would end up defining South Korean cinema as realistic and socially conscious in post-war Seoul:

Director Yu mobilizes the technique of *détournement*, whereby the tropes of dominant popular culture are appropriated, rerouted, and reconfigured so as to provoke a counterhegemonic disarticulation of meaning. (Chung et.al 2015: 20).

In the present narrative, *han* would take as a signifier the phantasmagorical quality of a body that sways between amnesia and memory: the female body. "Korean female ghosts have long been intimately linked to both memory and amnesia in relation to Korea's colonial past." (Kim, 2011: 72). It is here where *han* takes shape, into the voices of what we must not forget, a voice of remembrance: "the word *han* carries within it a history of unmitigated collective traumas in Korea, which have created a very specific social and national imaginary in Korea and in Korean diasporas (...) *Han* is an example of how history is internalized in individuals while creating horizontal connections of empathy and identification." (Kim, 2017: 274)

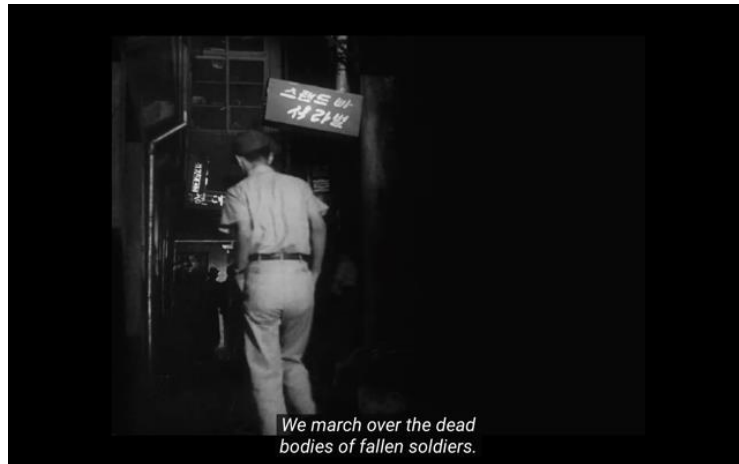


Figure 2.

The voices of memory, voices of those who traverse the echoes of darkness, now occupy the urban space (figure 2). The encounter with the memory, with the object lost in an unwanted separation, occurs throughout this story, in the crossing of thresholds stretched in the darkness, where the voices of the *minjung* - subjects carrying the *han*-sing in their condition of souls in a prayerful attitude. Their bodies are trapped in the passage of neon lights, of an utopia to reach the order of the modern where the nostalgic takes place.

If *han* is, according to Kang defined as “the collective "soul" of Koreans” (Kim, 2017: 267), we can thus affirm that *han* acquires as a signifier the soul. A soul alike the unison chants of melancholic subjects, lends itself as the voice of the anonymous speaker, of a poet who tends “the congenital darkness, the darkness attached to poetry as a function of an encounter taking place.” (Celan in Han 2020: 98).



Figure 3.



Figure 4.

We leave the dusk inherent to the Dark Age¹⁰ in which these characters awaken to enter into the unknown, (figures 3 and 4). A voice on the other side of the threshold cries out in sobs, "Let's go". A character who will eventually cross the threshold as "a totally different ontic state" (Han, 2020: 57). It is here that the contemporary manifestation of *han* and the use we intend to study in the analysis of Hong Sang-soo's, and Lee Chang-dong's narratives is revealed to us. *Han* takes shape in the pain manifested through the voice of memory, a voice that returns from another world, a voice that needs a body: "the body in colonial and postcolonial cinema becomes an essential terrain for the cultural contestation of both Korea's nationhood and identity formation" (Kim, 2011: 75).

In the case of the present story, it is in the female body where the national body takes shape: "the woman's body- already lifeless, immaterial and insubstantial- is not unlike Korea's national body, which have displayed a momentary democratic cultural renaissance that would be killed off by a single blow, a military coup, one year later" (Kim, 2011: 124).

In the first encounter of the story, the woman's body is revealed as a body from whose voice memory emanates (figures 5 and 6). A voice that resonates in the present as a fragment of an unassimilated past.

"When I first saw you, I wasn't sure. So, I took a quick walk down memory lane and there I found a piece of the old past as a figment of my imagination", this is the voice of Seol-hui, the female character, who presents herself on stage. Her body sways in the attribution of her name Seol, as the voice of amnesia, reveals herself to Yeong-ho, who asks about her past. In this barrier between the two horizons, the voice of Seol-hui, a nurse that Yeong-ho met during the interwar period on the Korean peninsula, awaits him. A separation, like a barrier that will end up linking the present with the memory.

¹⁰ Koreans refer to the initial period of colonization by Japan (1910–1918) as the "Dark Ages" (Wells 1995, p. 22). Religion became a powerful symbol for Koreans during this period, as many nationalists felt that religion—specifically Christianity—provided a way for Koreans to have hope for their nation (Moon, 2014: 6).



Figure 5.



Figure 6.

She will return from that place where darkness dwells, Seoul, : [sɻ. u], a city where the souls of the lost and unidentified bodies wander. A place where pain and impotence assemble:

“South Korean melodramas represent Seoul as bearing the imprint of modernization— as a polyphonic center that mediates confrontations, conflicts, and compromises among rivaling values and camps: European, American, Japanese, and Korean; tradition and modernity; the ruling class and the working class; male and female; the urban and the rural.” (Chung et.al 2015: 25).

2.3.1 The establishment of contemporary South Korean cinema

Future cinematic demonstrations of *han*, were beginning to merge under the terms *minjung* y *sagŭk*. The acronym *minjung* - "min" (民/people) and "jung" (衆/masses) - could take on different meanings according to each of the historical periods through which South Korea has passed. However, we will focus on the definition of this aspect according to the period of South Korea's democratization from the late 1970s to the 1980s. After the short-lived impact of the Golden Age, the *minjung* movement was built on the idea of a repressed and exploited people, particularly the working class. Consequently, “one of the central tenets of minjung theory is that the masses are the subjects, not the objects, of history, and so history should be understood from their point of view” (Paquet, 2009: 16). The *minjung* thus traversed memory in a reconstructed present, in the rewriting of a new identity with the fall of its prop, a nation that could not succumb to the desire of the Master and was therefore, at the time, lost in illusion:

The only way to achieve transformation for Korea was through the help of Westerners and those aspects of the West that helped it to flourish. Korean colonial modernity was, therefore, a hybrid understanding of the old (Korea) and the new (the West and Japan). Not only were new cultural ideas and styles being introduced and appropriated from foreign cultures, but traditional Korean culture was being transformed and adapted as well. (Moon, 2014: 7)

Interestingly, another name for the pro-democratic political movement unleashed by the Minjung would be the theology of *Han*. As subjects of the suffering of an authoritarian political regime, and the oppression exercised in the advent of U.S imperialism, the Korean middle class and nationalists began to identify themselves as the *minjung*. Such a collective would be the only one capable of providing a reinterpretation on the preconceptions of *han*:

The *minjung* are the ones who have a basis for *han*. This sociological understanding of *han* is precisely what connects *minjung* theology to recent calls for critically reevaluating *han* mentioned earlier but also to other theological movements, including liberation theology and contextual theology. Like these, *minjung* theology emerges out of “an awareness of the suffering of the masses (Han, 2021: 6)

Here it lays, the main reason why the *minjung* and their theology of *han* are fundamental to understand the subsequent opening of a period of splendor in the Korean film industry:

The Korean New Wave, as it was dubbed at the time by foreign critics (the term ‘new realism’ was initially used in Korea) was an incorporation of the *minjung* movement’s focus on the exploited masses into the mainstream film industry – at least to the extent that this was possible under the existing regime. It was also a generational shift, as the students and activists who got their start in film clubs began to make feature-length work. Although perspectives on the movement vary, it would last more or less until the mid-1990s when the next generation of directors emerged. (Paquet, 2009: 21).

A recent renewal and re-emergence of the genre as a "new" form of cinema, satisfied the aesthetic tastes and social concerns of contemporary local audiences., was at the same time marking the evolution of the *sagŭk* authorship: a genre related to historical drama. In this way such historical narratives would be packaged and marketed globally to satisfy the

converging interests of the state's ideological directives, in a quest for an industrial profit and prestige.

Korea's fate, tainted by an accumulation of deprivation, censorship, restrictive politics, and an abandonment of the self, distinguished among oppression the occurrence of the crisis of language. The work of the colonized to translate themselves into the dominant language suggests that the minority subjects were entrenched in translated and self-divided representations, "compelled to borrow the language of the hegemonic imperial other." (Kim, 2017: 263). The time of the collective sought to carve out a niche, to consolidate itself as a collective time, where gaze and voice could embody a trauma, and thus, represent it in cinematic performativity, to accommodate the sociability of suffering in the occurrence of a cultural wave. One term, *Hallyu*, would describe the arrival of the sociality of suffering among contemporary cinematic films. Designated by journalists of Mandarin origin as the wave of new realism, the etymology of Hallyu (한류), resulted in the final expression of a movement popularly known as cold current or *Korean New Wave*:

Unlike other film or television movements, the hallyu was born as a vocation for a social audience and, more specifically, for a creative audience, that is, an audience willing to participate and generate new content (Deltell in Escolar et.al, 2020: 40).

Globalization began to play its counterpart in the late 1980s. The craving for cultural consumption of Korean-origin products increased the demand for local narratives. The popularity of the Korean New Wave was conceptualized in the acclaimed decade of liberal politics, which raised two variables for the settlement of this phenomena.

Firstly, there was a perceived relaxation in the imposition of censorship which "allowed filmmakers to depict subjects and topics that had previously been off-limits. As of 1988 directors were no longer required to submit their scripts to censors at the screenplay stage, and a certain degree of social critique was newly allowed" (Paquet, 2009: 22). With it, the change in film policies shaped a new scenario where independent producers were able to enter the industry, "this in turn made it easier for directors like the Paris-trained Park Kwang-su and the young political activist Jang Sun-woo to find like-minded producers to work with". (Paquet, 2009: 22).

Hallyu would have been consolidated amidst “a collective pressure and the desire to identify and establish a unique Korean "aesthetic"." (Chung et.al 2020: 162), where every signifier, an image or icon, would end up serving an identity purpose. South Korean cinema would devote its narratives to the reconstruction of a past where memory indeed "does not actualize, it allows the gaze to rest on the past as a subject reconstructs it" (Palao, 2004: 375).

The updating of memory would take shape between the nationalist need to reinterpret the past and the attempt to access the authenticity of a subjugated identity. The current rise of globalization was discovering its first points of contact between aesthetic trends in contemporary art in the West- limited to the European and North American continent- and traditional Korean aesthetics. The influence of liberal policies which allowed the cultural influx sculpted the body of *Hallyu* between the narratives that repaired on state policies and socio-economic factors. Thus, the cultural phenomena of *Hallyu* constituted a suture between two movements:

An aesthetic auteurist revolt against both the waning nationalist (minjok-juui) forces and authoritarian (kwonui-juui) legacies that drive Korea throughout much of the latter part of the twentieth century, and post-modernism, typified by lavish produced multi-genre pan-Asian blockbusters targeting pan-Asian audience. (Kim, 2011: 4).

Narratives developed during *Hallyu* era, responded to an attempt: to assimilate the existing vacuum between authoritarian repression and censorship - unhealed wounds- and the irruption of modernism- where aesthetic reason sought to combat the forces of the regime that drove the neglect of repatriation and separation in Korea. Tracing a path through them, one would find new forms and discourses in which to imprint the desires and fears of Korean society.

The translation of the traumas-frames of war-into contemporary narratives does not lie in the literalness of these events, nor in the re-enactment of the conflicts of war, but is effective in showing the search for an identity as a generational ghost:

Only when it was released from the post-traumatic themes and formal constraints of realism during the late 1990s was Korean cinema finally able to cast a cold, objective eye on parochial identities from the vantage point of a distinctively amalgamated energy that fused globalization and cosmopolitanism. (Kim, 2011: 13).

Each movement of upheaval and political intensity built a space for new waves of cultural renaissance. In this case, *Hallyu* came to bridge the gap between the individual and the collective between frames. Cinema would eventually become a cultural medium through which Korea established itself as a new power sustained by its own audiovisual production. However, in the pursuit of the standardization of its local productions, *Hallyu*, “neglected innovations in forms and genres, instead settling on narrative negotiations between a national aesthetic pathos and a postmodern image culture born out of consumption-led capitalism.” (Kim, 2011: 14).

2.4 The trauma-nation: about the melodrama authorship

After the assassination of the dictator Park Chung-hee, the turmoil caused by never-ending *coups d'état* and the struggle to achieve independence held an attempt to stablish democracy. Nonetheless, the hopes pinned in between the Independence movements, would be interrupted with the arrival of the last period of dictatorship enclosed between 1980 and 1987.

A revolutionary youth provided the perfect environment for the birth of a brand-new generation of artists who would raise their voices for the first time, *386 Generation*: “the so-called “386” generation-Korea’s most politically active generation that led the left-leaning, anti-dictatorship student movement in the 1980s.” (Jeong et.al, 2015: 361).

An analogy ought to propose between the *minjung* and the conformation of such contemporary auteurs. Contemporary South Korean filmmakers, alike *minjung*, anticipated the arrival of a utopian fantasy that was only capable of coming to life between images. The ideas of decolonization, cultural independence, and sovereignty, would effectively challenge the hegemony of Hollywood, thus creating South Korean cinema its own audience in the late 1990s. In the Eden of memory, of absence and the loss during the massacres, is where the *Generation of 386* took shape:

Establishing their worldwide fame throughout the millennial boom of Korean cinema, these directors have displayed various yet related tendencies of the so-called “386” generation—Korea’s most politically active generation that led the left-leaning, anti-dictatorship student movement in the 1980s. (Jeong et. al 2017: 361)

The *386 Generation* also known as the generation of the collective auteur, began to explore new ways of converting memory to the screen, of generating and reversing its virtuality, in the never-ending mutability of the display of pain. It is this generation to which directors such as Bong Joon-ho, Lee Chang-dong, Hong Sang-soo, Kim Ki-duk or Im Kwon-taek belong: "all made work that featured similar visions of Seoul as a place of nomads, dislocation, and extraterritoriality." (Kim, 2011: 31). Certainly, the collective's purpose did not lie in a return to the past to deal with the common, but in dwelling on the transition of pain of the collective in its passage to the sphere of the public into the private. It is here, where the movable condition of pain takes as a channel the narcissistic condition of the self, where no link is established between the jouissance of the self and the suffering of the Other.

2.4.1 Introduction to Hong Sang-soo

Hong's cinematographic world, with a minor and attenuated tone, develops in the spaces of everyday life. Hong's ordinary spaces will be populated by characters, intellectual subjects, expelled from their conventional lives, to find authenticity in a foreign space, characters doomed to destiny as if it was a consequence. This conception would explain Hong's tendency to alter events, introducing a game of repetitions, and degrading the order of his stories. As if it were a game with temporality and bodies, Hong traces the itinerary of flight in search of identity. At the level of the characters' discourse, is where the questioning of a profound crisis of language will constitute the main theme:

Hong Sang-soo has emerged not only as a favorite of film critics, but also as the prodigal son of literary critics. These critics have seen in Hong's work a profound crisis of meaning in language that is intimately tied to the withering of political agency, a symptom of any postpolitical model. (Kim, 2011: 125).

This is the spiral from which the main characters in Hong's pieces cannot escape: the misunderstanding of language. The inadequacy of language is the organizing principle of the everyday life represented in his works. It is here that one of the keys to Hong's cinema is revealed: "since two can no longer speak to each other, the only way to communicate, is by going outside the domain of language." (Kim 2011: 126).

When language reaches its limits, the character must exit the symbolic order to access into another order. The passage through the social in the sphere of the symbolic has meant the fracture of language. For Hong Sang-soo, leaving the domain of language means immersing ourselves in the exploration of a new space and time. To this end, Hong proposes new confabulations, that "lose the genuine character of the first time, lose credibility" (Díaz, 2020: 178). The exit from the domain of the field of language - as the collective space – will lead us to non-interaction, a non-exchange, where the word seems to break with the arrival of two temporalities: cosmopolitanism and narcissism. A grey zone in between the time that the other has constituted and the time of one's own. In a discussion with the individual and the self, we will find commonality between Lee's and Hong's narratives: "the only notable Korean contemporary filmmakers other than Lee Chang-dong who continue to make films that consistently explore the narcissistic condition of the self are Hong Sang-soo and Kim Ki-duk." (Kim, 2011: 152).



Figure 7. *The Day After* (Hong Sang-soo, 2017)

Long shots and silences between the banquets recreated in his staging, warn us of an inherited aspect: Cézanne's materialistic perspective. Stretched between the depths of field and the arrangement of his characters, the influence of the post-impressionist French artist was settled (figure 7):

“Cézanne constructed his famous still life by conjugating a few elements that, observed from a materialistic perspective, were tiny: just a few apples, a couple of vases and a tablecloth” (Garnica, 2015).

A clear example of how the display of misunderstanding in language is developed might be observed among the sequences of one of his latest pieces, *Grass*, (Pul-ip-deul, Hong Sang-soo, 2018). During the film (figure 8), Hong will invite us to an exchange of memories, to commitments sustained in the fragility of words thrown into the order of misunderstanding. In the anecdotal that occurs in the dialogic act of the characters, we find one of the main themes in Hong's stories: the arrival of misunderstanding melts the promise of love. Love for the word becomes a condemnation for his female characters.



Figure 8.

Love requires a word coming out of the speaking bodies: "Hong Sang-soo seems to tell us: "that love you have lived in the reality of your fantasy, and it is a true feeling, but you have not acted, perhaps nothing has happened, and you are back in the solitude of your home"". (Diaz, 2020: 186). It is through the topic of love in Hong's filmography how the representation and relationship with pain is revealed. To explain such stile, we will dwell on the jouissance of love. The jouissance one experiences has to do with the order of the corporeal, it has to do with excess. "This jouissance, first of all, is singular for each subject, it is different in each one. And then, of course, there is a different mark if one is in a masculine position or if one is in a feminine position." (De Francisco, 2013).

In such a way, Hong places the word of love laying on the lines of a poem. Hong Sang-soo states how the poet is the only one who can bear witness to an image, creating an unpublished language, a way of signing on the screen. The poem manifests itself in Hong's works as a mean to put into words the pain caused by the loss of the beloved. For Hong, the allegorical of the poem coincides with the function assigned to it by Celan:

"the present of the voices returns to the poem, not only as representation, but as the one who, having been present and having survived, is in a position to bear witness." (Jerade, 2006 :156). Eventually, his characters, as orators, will turn to poetry as the alternative to that which cannot be said, a truth they cannot communicate in futility of their own words.

2.4.2 Introduction to Lee Chang-dong

Among the titles of Lee's filmography, it lays the limbo in which the transition between fantasy and reality is set up. This will be the main argument on the directors' stories. Diverging in the coexistence of two realities, his protagonists move around, lost in a mystery that they will never manage to unravel. A mystery that is laid out in a fantasy, which in the course of his film productions would acquire a great diversity of forms. This kind of pattern laying in between light, voice and desire will be bound to the order of a reality that we will never get to know for sure.

The construction of the *mise-en-scène* in Lee's stories swings between fantastic spaces and their convergence with the degree of the real. It will be essential to identify the patterns through which the director organizes the scenarios of his story. To this end, we will dwell on two patterns that will introduce us to the formulation of desire, fantasy, and its subsequent dissolution in reality. Lee will alter what is perceived by introducing a game with the construction of fictional locations. This first pattern will be perceived in Poetry (Si, Lee Chang-dong, 2010). The setting where the story takes place is constructed as a village on the outskirts of Seoul. The small fictitious village of Kyongki-do, would extend in front of the banks of the Han River, banks that, like those of Hong, would put beginning and end to the tragic.

The second of the patterns that traces the coexistence of pain in a space between fantasy and reality will be exposed in a duality of images that introduces the viewer to a state of disorientation. This issue is faithfully portrayed during the film Secret Sunshine, (Milyang, 2007, Lee Chang-dong). The beginning of the story introduces us to a widow, Shin-ae, who will move to her late husband's hometown, only to face an even greater tragedy.

The disappearance of her son will become a play of beliefs, which will have no other purpose than to reinforce the truth established in the story. Hence, fantasy will be responsible for generating a strange unease with respect to the world of the real: "The use of fantasy can further the goal of realism, rather than thwarting it" (Kim, 2011: 160). (Kim, 2011: 160).

However, this title will not only serve to argue the story of both worlds, but will insert another of Lee's own narrative styles, the reason for being or not being:

At first, she seeks help from the church in healing this traumatic abjection. But she turns away from God when she finds out He has forgiven the murderer, even before she could forgive him herself. This religious fable is based on a short story allegorizing the way in which the victims of the 1980 massacre are forced by the regime into reconciliation with their very attackers (Jeong et.al, 2015: 374).

Therefore, love would be the motive where Lee's patterns of fantasy would arise. According to Lee:

Love becomes a subjective experience, which often clashes against its objective surroundings. So, I wanted the viewers to be placed on the boundary between subjective viewpoint [that is often a fantasy] and the objective perspective [one that is based on the realistic everyday]. (Lee en Kim, 2011: 154).

Through the use of metonymy and metaphors, Lee would have found the way to accomplish the concentration of the dreamlike and fantasy fragments in the space where reality is placed. This would immediately, transform the viewer into an accomplice of the main character, who is capable to deal with death. This willingness to fall on the right exact place where death begins, would rise a question: where is it the limit of pain?

In order to dialogue with the pain attributed to a past wound, Lee would take the resources offered by flashbacks, fade in and point of view shots- where the viewer, already involved in the dramatic universe- would make it easier for the author to trace a new rhythm and pushing the viewer to the story's aesthetic, a story that would dissolve in the voice of a melancholy subject. This will introduce the question of melancholia, and so, *han*, in a game between absence and presence, the obsession to recover the lost object.

If the wondered about the limits of pain, Lee would answer to the raised question in a simple way. To draw the limit is impossible. There is no limit to the living pain of Lee's characters. The attempt to reconcile with their past, would only wake the beginning of a new tragic continuum. The main characters would only be able to escape suffering through their own absence, in their desire to disappear after the loss of the self in the Other, a space that Lee will leave to one own's imagination.

3. Análisis aplicado

3.1 En la playa sola de noche

*Los poetas de este país
Hacen el mar, juntando la desaparición
De los poemas en el instante
Lee Hyong-gi, 1933: 69*

El relato aquí expuesto, fue estrenado en el año 2017 y dirigido por Hong Sang-soo. Si bien es cierto, dicho filme desvela en la denominación de su título, un aspecto clave que marcará la tonalidad y el ritmo de la historia contenida en el mismo: la poesía.

Si con anterioridad hablábamos de la cualidad de la literatura para llegar a expresar el sufrimiento, de modo que este cobre sentido entre las palabras, Hong, tomaba este principio, al designar su pieza bajo el título uno de los poemas del autor estadounidense Walt Whitman, *On the Beach at Night alone*. Entre las estrofas del poema encontramos lo que podría tratarse de la definición de los espacios habitados por los protagonistas de la presente narrativa: “the beach represents standing on the shore of eternity or afterlife.” (Willow, 2018). Las distancias entre los cuerpos, las identidades y sus almas están contenidas en los versos, todas ellas se verán reunidas al igual que en presente relato en la posibilidad de explorar las bifurcaciones y construir la historia a base de posibilidades, imaginando, reescribiendo y repitiendo la búsqueda por aquello desaparecido.

La protagonista del relato, Young-hee (Kim Min-hee), una joven actriz, se encuentra en la ciudad de Hamburgo visitando a su amiga, Jee-young (Seo Yeong-hwa), quien al igual que ella habría decidido marcharse al extranjero. Ambas huyen de su comunidad para encontrar su identidad y su deseo en un espacio al otro lado de la orilla, que descansa en el más allá. El motivo de la huida de ambas despierta la primera de las claves de la historia: ante la pérdida de su objeto de amor, se ven avocadas a tapan el vacío huyendo al territorio de lo desconcido.

En la no asimilación de la pérdida de si mismas en el Otro, pretenden recuperar su Yo en un territorio desconcido. Young-Hee enamorada de un director de cine, Sang-won (Moon Sung-keun), con quien había mantenido un *affaire*, espera detenida frente a la orilla, la llegada de su reencuentro. Esta es la primera de las características que presenta la cinematografía de Hong: huir de lo conocido para encontrar la identidad en lo desconcido.

En su paso por la ciudad de Hamburgo, ambas protagonistas asistirán a las orillas de la playa. Es pues entre estas mismas, donde Young-hee desaparece. Tan solo vemos cómo su cuerpo es portado por un personaje desconocido al que no lograremos poner nombre pero que será el desencadenante de la segunda parte del filme. En el inicio del segundo capítulo, Young-Hee, estará de vuelta en la ciudad de Seúl. Será aquí donde acudirá de nuevo a las orillas, donde acontece lo eterno, donde el relato se dividirá de nuevo en dos fragmentos: entre lo onírico del encuentro con su amado, y el espacio real donde se disuelve la fantasía, y se cicatriza el desamor.

Sus personajes recuperan la condición de *flâneurs* que se les otorga, para comenzar a recorrer caminos donde la repetición se encargará de construir esos espacios que tan solo serán posibles de ejecutar a través de la imagen-sueño.

El uso de las repeticiones dispone aquí un método a través del cual se revelará el duelo ante una separación no deseada y la pérdida del objeto amor implícita en el mismo: los personajes de Hong son liberados de toda estructura, haciendo uso de una narrativa con un final abierto. Su estructura, similar a la de una obra *shōsetsu*- un movimiento literario clave en el siglo XX de herencia japonesa en primera persona- descubriría cómo lo autobiográfico implícito en los relatos de Hong- entre sus hechos y pensamientos- y la retórica de la confesión- testimonio, poesía- consolidan las relaciones entre los personajes y los diferentes puntos de vista adscritos al espacio fílmico.

3.1.1 La otredad en el profílmico de Hong Sang-soo

Hong Sang-soo, trata en profundidad a lo largo de sus narrativas, los espacios saqueados y arrasados, donde los síntomas del final de un modelo postpolítico, aparecen en los cuerpos de los personajes, sujetos inmersos en las consecuencias de las convulsas revoluciones, acaecidas en la década de los 80. Es de este modo, como Hong, impregna las relaciones afectivas presentes en sus relatos de una crisis común, la crisis del lenguaje, donde colisionan las temporalidades del cosmopolitismo y el narcisismo.

En el presente estudio de la pieza cinematográfica, *En la playa sola de noche*, se investiga la relación entre memoria, recuerdo, y la multiplicidad de repeticiones que se producen en las narrativas de Hong. Abandonando, rechazando, y huyendo del lugar de pertenencia, se despiertan así los personajes de Hong entre las narrativas en una búsqueda por la autenticidad.

La adscripción de sus títulos a la corriente cinematográfica del cine minimalista asiático, requieren que detengamos nuestra atención sobre algunos de los estilemas de dicho autor: “Cada personaje, lugar o acontecimiento tiene su “otro” entre las brechas de los diversos mundos planteados a lo largo del relato.” (Miranda, 2007:135). La exploración de las reiteraciones con el fin de perseguir una ética donde reina el deseo revela el núcleo de los textos propuestos por Hong, donde las relaciones afectivas, entre dos amantes incapaces de asimilar la pérdida, serán arrastrados a la tragedia por no alcanzar a comunicar su verdad. Sus personajes revelarán por tanto “la encrucijada del sujeto, que consiste en enfrentar el problema del deseo.” (Romano 2017: 131).

Los personajes de Hong Sang-soo, plasman un espíritu de lo perdido que jamás podrá ser restaurado, un espíritu que permanece con apego a un proceso de descolonización que lejos de haber llegado a su desenlace, se plantea como un carácter implícito a toda identidad aquí representada. Al comienzo del filme, asistimos a un espacio en el extranjero, Hamburgo, donde la voz, el murmullo se nos revela antes de imprimir un significado sobre la imagen.

En el cruce de un juego de puertas, asistiremos a la metamorfosis de Young-Hee- cuyo nombre hace alusión a la cualidad del brillo- y Jee-young- quien porta la sabiduría- han huido de Seúl, en una búsqueda del deseo que desencadenará una tragedia en la protagonista, la pérdida de su amado, Sang-won, un cineasta, quien, en su condición de amado, realiza una promesa que no podrá cumplir: acudir en búsqueda de Young-Hee.

Es así como la obra de Hong Sang-soo plantea una cuestión acerca del dolor en el cosmopolitismo. ¿Qué es lo que nos queda cuando el lenguaje no es suficiente? La crisis del lenguaje, de la caída en el malentendido, está íntimamente ligada al síntoma de lo pospolítico, de la pérdida de yo y la llegada de lo colectivo sin consenso.

Los términos de género, clase, etnia, no tendrán pues ningún interés para el director minimalista, sino que la cuestión del dolor en sus narrativas se despliega alrededor de las dificultades en la comunicación, lo que de acuerdo con Kim Hyun Kyung, “marca el despertar de la potencial desestabilización de unas relaciones ya frágiles (...) de modo que, a través de personajes ineptos, Hong plantea el malentendido como la norma de las interacciones diarias entre humanos” (2011:126).

Es de este modo, como iniciaremos el análisis, en un desglose de las diferentes manifestaciones del deseo.

Un deseo en primer plano, tendido en el lenguaje, y la primera de las similitudes de la protagonista con el mito de Antígona, en la representación de su dolor como aquello que permanecerá en las fronteras de un cuerpo femenino arrollado entre dos orillas: la pérdida de objeto amor y finalmente la pérdida de sí misma, ante la angustia de no saber acerca del deseo del Otro.

3.1.2 Espacios vacíos y tiempos muertos

En primera instancia, *En la playa sola de noche*, nos sumerge en el universo diegético sobre un fondo negro, al ritmo de las primeras notas de la sonata Adagio (String Quintet In C, D.956, Schubert, 1828) anunciando un despertar.

El orden de lo numérico se inserta en la pantalla, para advertirnos de la posibilidad de un relato fragmentado, de lo episódico de los sucesos que reglarán la trama.

La auricularización externa de la pieza instrumental de Schubert terminará por presentar el paradigma temporal del filme y un espacio imaginario donde el espectador reconstruirá su dolor: “the Adagio provides the most extreme illustration in Schubert’s entire instrumental oeuvre of a “utopian” or “static dream tableau”.” (Gingerich, 2000: 621).

Es en la estaticidad del sueño, donde el color, la tonalidad y la forma del Adagio, revelarán la retrospectiva no cronológica de las memorias de la protagonista. Se nos presenta de este modo, el paso al primero de los espacios del relato, entre el bullicio de la ciudad y el rostro de una joven que no será revelado hasta imprimir entre sus labios una oración sobre aquello que ama. En el fluir del acto dialógico, del presente espacio sin profundidad alguna, se nos presentan las dos protagonistas del primero de los episodios del relato, Young-hee y Jee-young.

Ambas, recorren las calles de la ciudad de Hamburgo (figura 9), donde todo elemento cosmopolita será abstraído de su percepción con el fin de dar lugar a la mostración de una protagonista, Young-hee, en la persecución del deseo y la búsqueda de la identidad en el espacio ajeno, en el extranjero: “las mujeres asiáticas se mudan numerosas veces. Es fácil comprenderlo porque implica las fantasías de la gente por convertirse de alguna manera en otro. Ellas desean vivir otras vidas.” (Lee en Colorado, 2013). De este modo Hong, retrata la extrañeza y la búsqueda de la identidad en lo ajeno, en los largos paseos donde la cámara permanecerá estática, asistiendo al movimiento de los cuerpos entre umbrales, en el tránsito a lo desconocido. (Han, 2020:57).



Figura 9.

El predominio de los escenarios donde no presenciamos los rayos de la luz del sol nos arrojará una pista acerca del campo que andamos transitando, en este preciso instante, la no saturación del espacio nos habla del vacío, la estética del *Zen*: “excessive duration and emptiness,” in which the spectator is “induced into feeling time” (Singer en Flanagan 2012: 96).

En la segunda de las escenas (figura 10), se nos introduce a la cuestión del deseo. En este tiempo enmarcado, Jee-young, pone en palabras la falta: “soy diferente no tengo deseo”.

Se evidencia de este modo cómo las protagonistas, habitan temporalidades distintas. El deseo de Young-hee por recuperar lo perdido en su amado, resaltará cómo en este preciso instante, Jee-Young, quien porta en su nombre la cualidad del saber, hablará desde el otro lugar, como quien renuncia a la espera de la llegada de un Otro idealizado. El despertar del recuerdo, de la confesión del por qué de la huida de ambas al extranjero, se convierte en la confesión de la razón de su dolor.



Figura 10.

El deseo está afuera, en los exteriores, donde no acontece la demanda: entre las orillas de *Otro país* (Da-reun na-ra-e-suh, Hong Sang-soo 2012), los trazos sobre la arena

de *En la playa sola de noche*, y las orillas congeladas de *Hotel a orillas del río* (Gangbyub Hotel, Hong Sang-soo 2018).

Se instala aquí la primera de las diferencias entre los espacios, si el más allá al que se hace alusión en la composición a través de la profundidad de campo, los espacios interiores, se manifiestan a través de la palabra las primeras demandas y oposiciones, componiendo de este modo el espacio que ocupará lo trágico: “El deseo no se resuelve en las demandas, sino que es siempre movimiento a partir de lo que no puede quedar completado en la demanda.” (Romano, 2017: 145).

El juego de lentes profesado por el *zoom in/out* y la introducción de panorámicas, serán los dos códigos que posibilitarán un diálogo con el más allá donde se depositará el deseo y despertará la tragedia. Para Hong, la representación del deseo por convertirse en otra tras la pérdida de su objeto de amor advierte la función de la mimesis de la cual nos advertía Cheng, ese disfrazarse de otro, se revelará en el paso de Young-hee por los exteriores.

Es de este modo, como Hong articulará los espacios externos en el presente relato, entre las orillas que se tienden en los campos compuestos por Hong, encontramos una oda al recuerdo. El río congelado de la primera pieza, *Hotel a orillas del río*, (figura 11), pone de manifiesto el mismo reescribir sobre un pasado congelado o humedecido con la subida de la marea, entre los trazos de recuerdo en los que se despierta la memoria de Young-Hee (figura 12).



Figura 11.



Figura 12.

Nos introducimos a un nuevo espacio, donde el paso del tren marcará los nuevos márgenes del tiempo, su pasaje dibujará la intersección entre dos caminos. Dirigiremos nuestra mirada hacia “el espacio *imaginable*, el espacio que, a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación” (Casetti et.al, 1997: 139).

Es de este modo como se nos presentará el fuera de campo, a través de la introducción del Adagio, pieza que acabará de nuevo, por revelarnos la llegada de la confusión entre lo real y lo onírico. Una intersección que tan solo será capaz de cruzar un desconcido (figura 13).

El cruce de miradas con el extraño, quien parece ser capaz de transitar la transparencia del relato, de transgredir los marcos y los límites del tiempo, desvela los entresijos de la memoria de Young-hee. La introducción de dicho personaje siembra la primera de las pistas, lanza una pregunta: “¿qué hora es?”. Ante la imposibilidad de responder, y la extrañeza de la pregunta, ambas se niegan a responder. No desean saber en qué tiempo están.



Figura 13.

Hong nos planteará cómo los espacios exteriores donde se tiende el deseo serán a su vez los limbos que recorren los cuerpos atrapados entre dos ausencias: la ausencia del objeto amor y la consiguiente pérdida de sí. Saber en qué tiempo estamos, plantea a Young-Hee el enfrentamiento con su presente: asistimos al nacimiento de un amor a través de la palabra, al cual, se le acaba de sentenciar su final. Es aquí donde se nos arrojará una pista sobre Young-Hee, en su tránsito, atraviesa los umbrales hacia lo desconocido: “quien traspasa el umbral se somete a una transformación.” (Han, 2019: 57). Young-hee experimenta en el cruce de los umbrales el dolor ante la negación de la pérdida.

El primero de los umbrales se manifiesta en el cruce de un puente. Young-hee arrodillada entre dos tiempos, nos plantea su posición como un *homo doliris* que habita los umbrales, viajando por un infierno de lo igual, de lo homogéneo. Young-hee pide un deseo: “Antes de cruzar el puente, trataba de resolver qué es lo que quiero.”

Esta será una enunciación que servirá a modo de respuesta para el segundo de los episodios del filme, depositando un deseo hacia otra orilla, Seúl. Es entre estos umbrales donde se sostiene la fantasía de la llegada del Otro: “el objeto no resulta perdido en absoluto, sino que se mantiene constantemente al alcance de la boca” (Recalcati, 2003: 44). Su objeto amor, el director, reside siempre entre sus palabras, revelando la herida narcisista en el apego a un Otro idealizado.

En lo diáfano de los espacios que se tienden en Occidente, es donde las protagonistas esperan ser recibidas por el amado de Jee-Young, Paul, quien será su motivo de huida. Se establece así el primero de los banquetes en el apartamento de Paul, donde se pone en evidencia el silencio, un espacio despojado de voces, donde se establecerá el movimiento a través de un juego de miradas fútiles. Las miradas son esquivadas, entre balbuceos o comentarios banales, constituyendo el patrón usual de Hong, su modo de retratar la cotidianidad “as a way of sublimating the social totality of this particular epoch, the slight annoyance of failing to understand each other” (Kim, 2011:126). La cámara, permanece estática, en una *mise-en-scène* donde se articularán las relaciones entre cuerpos enfrentados. Entre los silencios tendidos en el interior se evidencia cómo en el orden posmoderno somos resistentes a la voz y a la mirada: “Para Kafka, la voz y la mirada son además signos del cuerpo. Una comunicación sin signos corporales no es más que un trato con espíritus”. (Han, 2020: 84).

Asistimos finalmente al espacio donde deposita el deseo. En la presente escena, el cuerpo de Young-Hee ante la imposibilidad de asimilar la no llegada de su amado al punto de encuentro, Hamburgo, acaba por dibujar su rostro sobre la arena. Trazando una recreación del aspecto de Sang-won, Young-hee deposita una marca, una huella, como si tratase de revivir en entre las orillas el recuerdo del otro. Young-hee devuelve al mar los divinos detalles que encontraba en el Otro. El objeto de amor, ausente, hace que Young-Hee entregue su cuerpo al mar, en la imposibilidad de despojarse del dolor, un dolor bajo el que se define a cada instante: el *han* habita en la ausencia de su amado. Es en ese horizonte donde quizás, sea capaz de obtener una respuesta a su voz, a ese trazo desde la otra orilla, donde se encontrará con lo ausente.

La llegada de nuestra protagonista a la orilla del mar, traída hasta aquí por Paul y su familia, establece una concatenación de planos, donde los cortes, y los movimientos a modo de panorámicas enunciarán la desaparición de Young-Hee (figura 14). Se abre la a la fantasía, donde el espectador no será capaz de reinstalar el orden cronológico establecido, un orden que como bien nos advierte la reaparición de la pieza, *Adagio*, no será desde luego (crono)lógico y mucho menos real.



Figura 14.



Figura 15.

Finalizamos el primero de los episodios del filme de una manera peculiar. Aquellos a quienes no podíamos asignar una identidad, calificándolos de extraños, se erigen ahora como conocidos. El extraño que cruza lo imposible (figura 13), el espacio temporal, es aquel quien acaba por portar el cuerpo de Young-Hee (figura 15) tras el encuentro con su amado entre los trazos del recuerdo.

3.1.3 La enunciación en el recorrido de una lágrima

En el interior de la sala cinematográfica hallamos la posibilidad de “traer al presente lo que fue una vez y que, por una evidencia cronológica, no puede volver a ser presente pero que siempre puede representarse.” (Jerade, 2006:154). La lágrima que recorre el rostro de Young-hee al acceder a su memoria proyectada sobre la pantalla, hace de su dolor algo visible. Este corte a modo escisión, donde se nos advierte del sueño implícito al son del *Adagio*, advierte el porvenir de la repetición.

En el amor repetimos, pero nunca de la misma manera. Hong hará referencia al acontecer del dolor en el desamor a través del uso del montaje, unificando dos temporalidades distintas: la del encuentro con el amado- onírico- y el tiempo de lo real- donde el objeto de amor sigue perdido.

En su salida de un regreso a la memoria, Young-Hee, imita “lo que Antígona como todo ser deseante, tacha ese vacío, tarea que se efectúa siempre desde el riesgo que causa el espacio del borde.” (Romano, 2017: 141). La salida de la sala, de la memoria, implica la salida a la luz, una luz cegadora de un mundo vacío, donde el dolor no tiene cabida, porque no hay escucha, solo ruido. Un ruido que se extiende en los consiguientes banquetes, donde la dialéctica eleva actos contiguos de puro narcisismo. Hong evidencia así la crisis del lenguaje: “la comunicación actual aspira a eliminar del otro aquellos factores del tú y a ponerlo en un mismo nivel con el ello, concretamente, haciéndolo igual.” (Han, 2020: 104).

En lo insoportable de no poder mantenerse a la escucha y ante la imposibilidad de asimilar lo acontecido en las extensas tertulias con personajes abyectos: the main characters of Hong Sang-soo films to date are humiliated at some point (Kim, 2011: 132).

Es la cuestión de la herida narcisista de Young-hee la cual la colocará como aquella en posición de ejercer la humillación del otro, negando su falta en ser. Será a continuación, en el abandono del espacio exterior donde se rememora lo trágico, el lugar desde el cual Young-Hee a través del canto, deposita su alma, dado que lo que acompaña al canto no es el cuerpo, sino el alma.

Es a través de la voz de Young-Hee, cómo conocemos el *han*, el alma de aquel que contiene entre sus labios una oda a otro espacio donde se tiende la separación, donde se sueña con el encuentro. En este reencuadre (figura 16), la luz revela lo que antes permanece en la penumbra de su historia. Young-hee hace oír sus lamentos, lamentos donde las reacciones del resto de presentes, se trasladará sin corte, el dolor se concentra en ese campo. El dispositivo tan solo proporcionara un acercamiento a aquellas voces melancólicas, donde se evidencia la soledad. El hecho traumático se concentra en el primer plano, un plano que es brindando en su mayoría a dos personajes: Young-Hee y su amado.



Figura 16.

Es en su encuentro con amigos, donde cada uno de ellos, se coloca como un aquel que recordará a Young-Hee su herida: la fatiga de ser ella misma, la fatiga de convivir con la rememoración de la separación. Volvemos a las orillas, pero no a las mismas. Cruzando diferentes umbrales, puertas que nos llevan de un lugar a otro, nos encontraremos de nuevo, con El Desconocido (figura 17). El sujeto en cuestión permanece atrapado entre umbrales, atrapado en el sueño de Young-Hee. Nadie tiene noción de su existencia. Ahora, se encuentra limpiando el cristal que nos separa de la otra orilla, el espacio donde discurrirá el sueño implícito, un sueño donde se produce el encuentro con el objeto perdido.

El Desconocido, no será pues más que un sonámbulo capaz de trazar el límite entre el sueño implícito y el espacio donde acontece lo real. Su presencia desprende algo de la imagen-cristal contenido en ella:

“El cristal es expresión. La expresión va del espejo al germen. Es el mismo circuito pasando por las tres figuras, lo actual, lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio.” (Deleuze, 1987: 105).

El germen cuya silueta advertimos tras el cristal, nos introduce a un juego de reflejos, donde el pasado converge en el reflejo del presente- una imagen virtual-, una imagen a la que tan solo asistiremos los espectadores y que ya no formará parte orden de lo actual, ya no está atrapado en el espacio de lo virtual sino en la imagen-sueño de la protagonista, fuera del cuadro de percepción de los personajes.

Es aquí donde se resquebraja lo actual para dar cabida a un más allá, que tan solo el espectador puede ver, donde acontecerá: “lo específico de la tragedia, y aquello en lo que reside la potencia de su efecto horroroso y conmovedor”. (Alomo et.al, 2014: 41).



Figura 17

Es este cristal el que dará paso a la experiencia de lo onírico. El sueño se tiende como el umbral entre las dos ausencias: la pérdida del objeto amor en la asistencia del sujeto idealizado a la ciudad de Hamburgo, y la consiguiente pérdida del Yo, Young-Hee en el otro. Es aquí donde se produce el desdoblamiento del deseo (figura 18). En su despertar, un asesor del director- el amado en cuestión- la reconoce de inmediato por el rastro que ha trazado Young-Hee de su rostro. Young-Hee, se entrega de nuevo al límite del dolor, donde se tiende un amor a destiempo, se entrega al mar: “A través de las repeticiones, ejercicio básico del ensayo en el cine y las demás artes, empezamos a vislumbrar un movimiento del diferir de la unidad, un movimiento que nos abre a las múltiples posibilidades que el Uno contiene en sí mismo.” (Díaz, 2020: 179).



Figura 18.

Hong posibilita a través del montaje, la convivencia con recuerdos fragmentados, a destiempo, donde es preciso detenerse. Hace uso de la repetición como el único modo de reordenar los recuerdos contenidos entre tiempos distintos: el de un presente continuo y un pasado no asimilado. El *han* tomará forma como aquel puente entre zonas geográficas, donde las narrativas respondan a la necesidad de dialogar con el recuerdo, una herencia de las narrativas procedentes del génesis de la autoría 386.

“De la memoria, de la voz, del envío y del mensaje, de la deriva; de todo ello habla el poema, de manera oblicua.” (Jerade, 2006: 154). Se introduce aquí pues el poema como aquello a lo que acudir cuando se trata de la memoria. El poema es lo que nos permitirá en el consiguiente apartado tratar de comprender el dolor del que Young-Hee quiere escapar. Esta es la posibilidad de la que nos habla Hong en sus obras, la ley de la repetición, la posibilidad de explorar una y otra vez la experiencia dolorosa a través de la bifurcación, de modo que en cada ocasión establecemos una nueva lógica del dolor: “en vez de ocultar esta experiencia, lo que debemos hacer, es amarla, querer que se repita una y otra vez hasta la eternidad, pues ella es la llave que nos abre al mundo.” (Valle, 2018:166).

Young-Hee, decide seguir escapando, no desea identificarse con su herida, con aquello que el Otro ha marcado sobre su cuerpo.

Presenciamos en el banquete (figura 19), la primera aparición del amado, Sang-won, quien acude al uso de la poesía al igual que Paul Celan, como aquello que “quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita ese interlocutor. Se lo busca, se lo asigna.” (Celan en Han, 2020 :101). Es este pues el lenguaje que adopta el dolor. Lo imposible de sostener con nuestra propia voz, es dejado a la voz de la poesía, a las palabras de un hablante anónimo. De nuevo, el deseo se instaura entre los primeros planos, anexados entre panorámicas, donde el silencio de los otros da paso a un cuestionamiento por parte de Young-Hee: “¿es que acaso está dolorido?”. El amado, dolorido, acude al encuentro a destiempo, un amor que no es si quiera capaz de mantener con sus palabras, sino que debe acudir en la búsqueda de otras palabras a las que presta su voz, entre las líneas de su propio reflejo: “es en la lectura donde uno es mirado”. En ese suplir la mirada de las palabras por la mirada no correspondida de Young-Hee, Sang-won recita entre versos, su dolor, implicando a la memoria en la lógica del *memento mori*, a la contemplación del recuerdo en lo ingravido de las palabras sostenidas en el testimonio: “el corazón de lo traumático” (González, 2019:105).



Figura 19.

Rendidos ante la mirada masculina de ese amor, de una palabra sumergida en un tiempo que rescata del recuerdo para insertarlo en lo onírico, un amor que sucede a dos tiempos. Algo del goce masculino es revelado en este pasaje: Para un hombre el amor va, por un lado, pero el deseo y la sexualidad pueden ir por otro. El hombre, en principio, no goza a través del amor como puede hacerlo una mujer. (De Francisco, 2013). Ese poema que se dirige hacia Young-Hee, ya es un tiempo pasado, es algo perdido.

Aquí es donde intercede una voz de la memoria, la voz de aquel que dirige el poema. El malentendido llega cuando el director trata de poner en palabras lo inexpresable, aunque aquello que Young-Hee se pregunta, es si todavía es amada o no:

“El amor pasa por las palabras y no solo por la demanda. a. Eso hace que las mujeres esperen con anhelo una palabra de amor. Es más, el silencio del hombre puede ser experimentado como falta de amor. La pérdida de amor, y, sobre todo, de la palabra de amor, es experimentada como castración. En las mujeres el goce y el amor, dice Miller, se vuelven indisociables.” (Tendlarz, 2013).

Entre los murmullos, las palabras verbalizadas por cada uno, encontramos un tiempo que les ha separado, un tiempo sesgado, donde se revela de nuevo la separación, lo intrínseco del *han*. Entre las palabras de Sang-won se tienden los versos que dibujan dos tiempos, el tiempo propio y el tiempo del Otro- Young-Hee- donde para conocer el dolor del otro es necesario estar dispuesto a la escucha. Young-Hee (figuras 20-21), al igual que Antígona es arrastrada por una pasión.

En su ensoñación con el reencuentro de su amado, divisamos el componente melancólico: sostiene la imagen, el rostro de ese Otro Ideal, donde la reconciliación solo será posible en la imagen-sueño. El “yo que se vacía” (Recalcati, 2003: 36) se entrega a la razón del mundo vacío:

“Como plantea Lacan, creemos que esta relación imposible sí que es posible. Pero ese momento es temporal, desfallece y volvemos a encontrarnos con los mismos síntomas, las mismas cuestiones una y otra vez. Entonces no se trata de un amor nuevo sino de un nuevo amor, es decir, de una nueva forma de amar.” (De Francisco, 2013).



Figura 20



Figura 21

“El dolor deja al fin paso a la voz” (Migdalek, 2010: 339). El lenguaje que se pretende tender con este fragmento de poesía no logra si quiera sostener este amor. De eso se trata, no hay palabra que sostenga el amor si no estamos dispuestos a poner el cuerpo. De nuevo nos recostamos sobre la orilla. La cámara nos introduce en el espacio donde se dará cierre al relato.

En su deslizarse hacia la derecha, un movimiento a modo de panorámica nos revela el recorrido del deseo (figura 20). Es este quien le advierte del peligro del mar, de la subida de la marea. La voz que interrumpe los ruidos de la naturaleza se manifiesta en una imagen-virtual, ese desconocido- quien en la imagen-sueño se identifica con el ayudante del director- despierta a Young-Hee, es el momento en el que asistimos al único testimonio de lo real: se trata de un sueño, estaba profundamente dormida. Es en este momento, donde toda la poesía se pierde en el mar (figura 21). Hemos presenciado un amor que al igual que ese sonámbulo que vaga entre la imagen-cristal, se encuentra atrapado en lo real, algo de lo que nunca seremos concedores porque nos arroja al espacio de lo imposible de recrear. El poema desaparece en las ciudades inmortales de Lee Hyong-gi, donde los versos de los poetas coreanos que escriben sobre la orilla del mar desaparecen.

3.2 Burning

El sujeto pierde el objeto de amor, pierde el sostén narcisista que el objeto de amor garantiza, pierde la ilusión de la necesidad que el amor parece ofrecer.
Recalcati, 2003: 35

Un joven escritor envuelto en el humo de un cigarrillo, cruza las aceras de Seúl desorientado. Escondiendo su rostro tras la mercancía que ha de entregar, Jong-su (Yoo Ah-in), es reconocido por una joven disfrazada, danzando en las puertas de un centro comercial. Hae-mi (Jeon Jong-seo), una antigua compañera y vecina de su ciudad natal, Paju. Es así como se inicia el relato de *Burning* (Buh-ning, Lee Chang-dong, 2018), en el detenimiento del tiempo tras el reencuentro del protagonista con quien se convertirá en el motivo desencadenante de su estado melancólico. Tras sucesivos encuentros, Hae-mi se marchará a África con el fin de hallar su identidad en el territorio de lo ajeno, una cualidad que compartirá con la protagonista del anterior relato.

No obstante, en su huida en la búsqueda de su Yo perdido en la frontera, Hae-mi regresará acompañada de Ben (Steve Yeun), un desconocido occidentalizado- quien parece no encontrarse en falta- revelará algo del orden de lo siniestro, *-unheimlich*¹¹, su afición por quemar graneros. Dicha confesión terminará por despertar un recuerdo de lo familiar, el abandono de Jong-su por parte de su madre, así como la sospecha de la posterior desaparición de Hae-mi. En la no asimilación de la pérdida de Hae-mi, Jong-su perseguirá a lo largo del relato los rastros de luz, los cuales le llevarán una y otra vez, a una topografía de lo ausente en una búsqueda de la verdad. El deseo de poner en palabras su amor por Hae-mi, terminará por despertar una persecución tras la figura de Ben, quien sembrará la sospecha en Jong-su, en el posterior desencadenamiento de la paranoia y el ocaso del dolor con la sentencia de su muerte.

3.2.1 La fantasía de lo ausente en Lee Chang-dong

El trauma y lo mutable de su sintomatología desde el comienzo del modernismo, en la llegada de lo post, han ido trazando la llegada de lo trágico entre el tiempo del Yo y la privatización del dolor, donde no tiene cabida la escucha. Serán estos los motivos articuladores de las narrativas más recientes de Lee Chang-dong.

Si bien es cierto, en sus orígenes, la filmografía de Lee se decantaba por el tratamiento de narrativas alegóricas a lo acontecido en la ruptura de la península en dos polos. Entre estas obras, sus protagonistas, encarnaban la figura de héroes enfrentados a una comunidad en un espacio aislado. Un claro ejemplo de ello se nos ofrece en la construcción de personajes como Yong-ho en la segunda de sus narrativas, *Peppermint Candy* (2000). Yong-ho en su incapacidad por asimilar los actos delictivos que acometía durante un periodo de 20 años, se convertirá en una víctima de sí, tras la pérdida de la identidad en un enfrentamiento con la comunidad. Si bien, es aquí donde se teje la primera de las similitudes en la construcción de Yong-ho y Jong-su en el relato de *Burning*. Ambos protagonistas en

¹¹ *Das Unheimliche*. El psicoanalista Sigmund Freud hacía uso de dicho término para referirse a una inquietante extrañeza, así pues, en el relato de *Burning*, el término *unheimlich* haría alusión a: "lo que es extrañamente inquietante sería lo que ha sido (nótese el pasado) familiar y que, en ciertas condiciones (¿cuáles?), se manifiesta." (Kristeva, 1996: 360).

su condición de héroes, morirán simbólicamente ante la aparición de un hecho traumático, en lo reiterativo de su cotidianidad. Lo cotidiano que baña su vida, termina por construir la puesta en escena donde lo traumático irrumpirá.

El planteamiento del trauma adquiere en Lee al igual que en Hong, la necesidad de introducir la fatalidad de la no-correspondencia en el vínculo amoroso. Ante la pérdida del objeto de amor, Lee ofrece la mutación de sus personajes, que acabarán por desaparecer, entre dos temporalidades: el tiempo de lo propio y el tiempo de lo colectivo. Es en el primero de los tiempos, donde el director imprimiría la fantasía del recuerdo a la que nos hemos referido con anterioridad. Entre los cánticos de desamor de Yong-ho rendido en las vías del tren y el recorrer las fronteras del territorio de Jong-su, será donde se dará paso al regreso del recuerdo.

Describamos el recuerdo como aquello que puede ser revivido a través de la palabra, de personajes que lleven consigo el desencadenante de una memoria congelada, detenida en un tiempo concreto. El detenerse sobre el recuerdo, es lo que se nos propone *Burning*, una ficción heredada del cuento nipón, *Quemar graneros*, (*Naya wo yaku*, Haruki Murakami, 1983). Lee nos invita a un recorrido por la topología de las ciudades donde el recuerdo entre será revelado entre los destellos de las luces de neón, Seúl, y la oscuridad que se erige entre las aldeas rurales, al ritmo de las voces entre fronteras.

3.2.2 Perseguir lo imposible: puesta en escena en *Burning*

La primera instancia en manifestarse es un humo que recorre el espacio vacío. Un comienzo, donde se nos presenta el protagonista Jong-su, “el héroe trágico, forjador contra su voluntad de un destino” (Oncina 2014:183), quien, a lo largo del relato, atravesará diversos juegos de puertas. A las puertas de la ciudad de Seúl, encontrará a Hae-mi, una compañera de su infancia, a quien no recuerda. He aquí el primero de los nudos donde tendrá que reparar el espectador: Jong-su no es capaz de recordar, ni nos desvelará nada de su pasado en imágenes, tan solo seremos conocedores de su pasado y el dolor implícito en el mismo a través de la palabra: “el olvido es la manera de protegerse del dolor que hay detrás y que no quieren recordar” (Olmedo et.al, 2019: 64).

Conocemos su historia a través de los objetos, de los retratos y de utensilios, apilados en un espacio a las fueras, una aldea rural entre fronteras, Norte y Sur. Lee perfilará en la presente narrativa, el tratamiento de la pérdida y la posterior desaparición del

objeto, un objeto amor, que constituirá el elemento desencadenante del estado melancólico, el del *han* y su recepción en el estado de abyección.



Figura 22.

Perdido en la sobreabundancia del espacio dinámico, de la profundidad plástica, se presenta el primero de los espacios, un Seúl irreconocible (figura 22). Jong-su cruza la avenida, al ritmo marcado por un *travelling* que subrayará "la estrecha dependencia entre el ver y el saber del espectador" (Casetti et.al, 1997: 146) una mirada que decidirá qué ver y qué saber. En el recorrido por la avenida, los espectadores asistimos a una canción extradiegética: *Touch my body* de Sistar, una oda a cuerpos femeninos envueltos entre colores brillantes. En sus estrofas se desvela el valor atribuido al cuerpo femenino "como el cuerpo nacional de Corea- ya sin vida, inmaterial, insustancial.

Un aspecto que destacábamos en la narrativa *The Stray Bullet*, residía en la concepción de los cuerpos femeninos de las narrativas del 1960 como el cuerpo nacional de Corea: el cuerpo como signo de lo devastado, de un pasado arrasado por un invasor, se materializa en las dos últimas líneas de la canción encontramos, un mensaje implícito al que Jong-su no responderá. Él nunca será capaz de poner en palabras su amor por quien demanda ser amada, pero cuando esté dispuesto a responder al deseo de Hae-mi será demasiado tarde, será imposible:

Don't be shy and keep looking at me, [...]

tell me you love me / dime que me quieres

tell me now that I'm the only one /dime que soy la única

La caída de lo común y la llegada del espacio individual, hacen de Jong-su un sujeto desorientado en su paso por una vía donde las visiones de conjunto serán interrumpidas por la llegada de los objetos arrojados a destiempo, de cuerpos contrapuestos que ejercen una fuerza sobre el orden natural, algo que marcará el ritmo del primer encuentro entre Hae-mi y Jong-su.

Jong-su, quien se esconde tras los objetos es avistado por Hae-mi, quien lanzará una mirada sobre su rostro vergonzante. El corte de plano y la introducción del título del filme marcan un cambio de paradigma: se manifiesta el peso de la mirada y con ella el motivo de la temporalidad entre los fundidos a negro. El sonido extradiegético se detiene, nos adentramos al mundo sonoro naturalista: el bullicio de las ciudades. Percibimos una voz, la voz femenina. La voz de Hae-mi será la que nos guiará en la topografía de la plasticidad. Jong-su se reencuentra con su pasado, Hae-mi.

Un letrero donde se contienen las palabras “*Time for everyone*”, anuncia el presente (figura 23). Ella le entrega su premio, un reloj. Un tiempo Hae-mi portará consigo, alrededor del cual girará cada acontecimiento, un tiempo que marcará la línea temporal de la aparición, la ausencia y la pérdida de Hae-mi. Es a lo largo de esta secuencia donde se manifiesta el motivo del reloj cómo la cuenta atrás de un tiempo del que Hae-mi nunca ha dispuesto, la sentencia de un tiempo muerto. Quien no ha tenido nunca un reloj, a quien no le han concedido un tiempo, cuenta ahora con su primera sentencia, el tiempo que le queda.



Figura 23.

Al transitar el mundo de *Burning*, nos introduciremos al orden de los espacios interiores de los protagonistas en el mandato temporal de un mundo vacío. Accederemos pues a lo largo de la tercera de las secuencias al espacio interior de Hae-mi. Envueltos entre el plástico de los toldos que dividen el exterior cosmopolita de un interior arcaico (figura 26), se dará a conocer el enunciado, el significante que comprenderá la identidad de

Hae-mi. Hablamos pues en este caso de la retórica de la mimesis. Hae-mi hace uso de su voz para proyectar entre sus gestos su deseo: encontrar su identidad en un campo de lo simbólico. Hae-mi, aún habiéndose despojado de su disfraz, desea convertirse en otra, ella habita el limbo de lo imaginario a partir de lo que ya no está, de la ausencia.

Es en lo arbitrario de la palabra, donde Hae-mi revela la falta. “En vez de pensar en que tienes una madrina has de olvidar que esta no está.” Ella hace de sí, crea a través de la falta. Su pantomima, su dolor y, por ende, su identidad, se recrean en la ausencia. El mundo interior de Hae-mi se presenta de este modo bajo dos motivos: el tiempo restante de su reloj de pulsera, y la posibilidad de cumplir con su deseo: encontrar en el Otro su identidad: “mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same but not quite.” (Bhabha en Cheng, 1997: 55). El uso de la mimesis es lo que Lee nos ofrece en la construcción de su hilo de narrativas donde la redención y la reconciliación representan la búsqueda todavía vigente en la sociedad coreana de una identidad posautoritaria.

Cambiamos de paradigma y nos adentramos en la dialéctica de los espacios excéntricos y cerrados, encontraremos la lógica a través de la cual se articularán los diálogos y conociendo el testimonio: “lo imposible de representar, de decir, de escribir, se muestra en el decir mismo del testimonio.” (González, 2019:105). En el transcurso de la presente escena (figura 24), Hae-mi utilizará el término *The Great Hunger*, para poner en palabras su necesidad de encontrar el sentido de la vida. Un sentido al cual el espectador tan solo accedería, en un lugar invisible a través de lo anecdótico contenido en la palabra.



Figura 24.

Asimismo, tras un corte directo entre las secuencias, se presenta el espacio interior de Hae-mi. Allí descubrimos el carácter simbólico de la luz a lo largo del filme. Los destellos de luz que se disponen entre la pequeña rendija que ofrece la ventana de su apartamento. El halo de luz que posa sobre el empapelado de la pared se reproduce de manera pictórica, en dicotomía con las sombras que rodean, nos permitirá ver el lienzo donde se da luz a lo que la historia ha oscurecido. Es en lo poético de la luz del sol donde la pantomima- la máscara de Hae-mi, y el acto contemplativo de Jong-su se enredan. El rayo de luz atraviesa la superficie cristalina desde un más allá, desde lo oscuro de la historia que contiene Seúl, siendo los estos finos rayos capaces de subsanar la escisión provocada por la separación que se tiende en el exterior: el dolor se disipa entre las sombras. Será la mirada de Jong-su la que atrapa la luz, una luz que perseguirá posteriormente en su deseo por acudir al encuentro con Hae-mi.

Si el espacio de Hae-mi es inundado por la luz (figura 25), es los interiores entre los que habita Jong-su, donde se extiende la sombra. Es en ese lugar apartado, en la frontera, donde se resquebraja la fantasía y se vuelve al recuerdo, a la memoria, donde la herida supura. En el recorrido del universo diegético, las sombras aparecen entre aquellos espacios donde la estaticidad plástica del orden moderno ya no impera. Es en estos espacios, donde los olores se entremezclan y el tiempo de lo real se manifiesta: “el tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en espacio.” (Han, 2018: 38). Es en el encuentro de Jong-su con la luz en el apartamento de Hae-mi, el enunciado del fin del periodo de luto forzoso. El dolor contenido en el *han* es atravesado por la luz del sol: “la vida se reanuda, la libido se reanima” (Recalcati, 2003: 34).



Figura 25.

Atravesando las fronteras de lo conocido, Jong-su regresa a su ciudad natal, regresa a un espacio, Paju, donde descansa el pasado traumático de la división de la península coreana, en el periodo de toma de poder de EE.UU. Lo arrasado de esta tierra, en su condición de limbo, contendrá las voces de los fantasmas donde no se denota la presencia de finos hilos de luz brillantes.

En el imperativo de las sombras sobre el terreno de la aldea, será el lugar donde se revelará el espacio que destina Lee a la brecha entre la fantasía, la plasticidad y el *dream décor*- y la realidad- una pequeña parcela entre fronteras donde habita Jong-su. Encontramos en su regreso, las relaciones que se tienden entre sonido e imagen. La dimensión sonora extradiegética introducida por la pieza, *Dream* de Mowg. Dicha pieza, en su cualidad de énfasis retórico, anunciará el devenir de una tragedia, en un espacio onírico, que recorreremos a través de un *travelling*, se introduce al espectador al espacio donde comenzará la fantasía, al son de una melodía tradicional que inundará el espacio interior de nuestro protagonista, nos permitirá asociar las diferentes imágenes del relato en la llegada del despertar del *han*. Es pues, el cuerpo de Jong-su aquel en el que habita la frontera (figura 26), su cuerpo portador del *han*, yace entre el nuevo espacio utópico donde ya nadie parece recordar la separación, la guerra, y un espacio rural, donde los fantasmas habitan entre las voces de los megáfonos de Corea del Norte y las llamadas nocturnas sin remite.

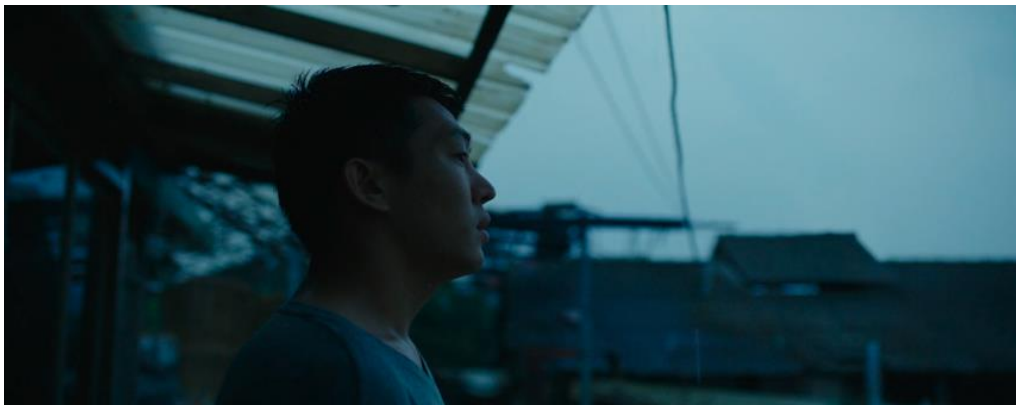


Figura 26.

En los interiores del hogar familiar de Jong-su, descubrimos otro de los motivos presentes en el discurso: la separación no solo reside en lo simbólico de Paju- en la frontera con Corea del Norte- sino que posteriormente se anuncia entre los retratos colgados de las paredes, entre los utensilios desordenados, donde todo permanece estático.

La vida transcurría sin Jong-su: “los objetos personales permanecían en el mismo lugar donde los habían dejado. Como si esos objetos reclamaran el regreso de su dueño.” (González, 2019:105). Se evidencia así la soledad en el relato. Un gesto, el de Jong-su nos advierte de un matiz esclarecedor: el aroma. Un hedor se combina con el sonido de la otra frontera, una voz a través de un megáfono-puntual como si de una campana se tratase-despierta una persecución, hace audible el recuerdo de una familia separada. Es esta pues voz de la otra frontera: “la evanescente manifestación de una interioridad, que, en esta expresión, no queda como algo externo, sino que se anuncia como algo subjetivo e interior” (Hegel en Han, 2020: 15). En última instancia, cabría destacar la presencia de las imágenes virtuales que proliferan (figuras 27 y 28) donde se produce su imagen actual al entrar en el circuito: “la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu, sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza.” (Deleuze, 1987: 99).



Figuras 27 y 28

Lo ineludible del recuerdo congelado en una fotografía es golpeado en el presente. La llegada de la luz a los interiores de Jong-su, refracta lo doloroso de un recuerdo del que pretende desprenderse a golpes (figura 30). Es ahí mismo, donde reside la estética de la memoria, “en vez de asegurar un lugar en el presente, marca el paso, discontinuo y acelerado, de su fantasmal desaparición.” (Oncina, 2014:184).

3.2.3. La sintomatología de la palabra de amor

La topología donde se halla el dolor propiciado tras la marcha del amado no es representada en el mapa, es algo que corresponde a los relieves de una topología de la memoria. La pérdida de Hae-mi sacude a Jong-su “lo embrutece, revela su fundamento de pura contingencia” (Recalcati, 2003: 36). Es en el presente apartado, donde estableceremos las relaciones entre los personajes con relación al discurso del Amo y las causas del estado melancólico de Jong-su: la llegada de Otro completo: Ben y la pérdida del objeto amor: Hae-mi.

En su retorno, Hae-mi, conocería a Ben (figura 29), quien se erige como el soberano y el anfitrión será al igual que el monstruo de *The Host* (Gwoemul, Bong Joon-ho, 2006), aquel que arrebatará a Jong-su de “el único bien preciado de su vida”. (Lee, 2007: 41). Durante la primera aparición de Ben y en el desarrollo de la secuencia, se evidencia la premisa de los primeros títulos emergido en el periodo del *Hallyu*: “El nuevo cine coreano intenta también presentar la ausencia del padre o el rechazo de la autoridad absoluta.” (Lee, 2007: 38). En la genealogía familiar de Jong-su predomina el abandono, un padre abocado a la violencia, quien no es reconocido por su hijo, y una madre que retornará tiempo después como el remite de llamadas vacías, sin respuesta.

Es en la llamada telefónica donde se extiende una voz a la que no asiste el espectador, pero que nos arroja una nueva información sobre aquel que no está en falta, a quien realmente responde su madre tras el teléfono.



Figura 29.

Ben, se revelará como ese Otro al que aspira Jong-su, un Otro occidentalizado, algo que se podrá percibir en primera instancia en su nombre. Este Otro del melancólico es “un Otro entero, compacto, perfecto. El Otro no-castrado.” (Recalcati, 2003: 42). Ben ese sujeto que ha logrado mimetizarse con Occidente, se presentará como el amo:

“desea ser reconocido como amo, pero encuentra del otro lado a alguien dependiente”- Jong-su- “y no libre, por lo tanto, su pedido dirigido hacia el esclavo siempre quedará insatisfecho por más que éste lo llene de dones.” (Romano, 2017: 136).

Hablando de deseos, es a lo largo de este banquete (figura 30), donde tendrá cabida el entramado de planos contraplanos desde una angulación dorsal “que no deja apreciar dónde está mirando ya que el fondo se difumina.” (Nieto, et.al, 2018: 47), un marco en el que se contendrán las relaciones desde el punto de vista y focalización de Jong-su. Su incapacidad de corresponder con la mirada construye la división entre los territorios que ocupan cada uno de los cuerpos presentes en la escena. Jong-su será pues “el punto de establecido dentro del mundo ficcional.” (Stam, et.al 1992: 111). El Otro, Ben, se anuncia como mirada, “constituye el aspecto de central del ser en el mundo” (Han, 2020: 77) de Jong-su. Mientras tanto, la mirada Ben se posa sobre Hae-mi como la mirada del amante aquella “mirada del otro” que “la libera de su depresión, y transforma en un amante.” (Han, 2020: 78).

Ben se muestra como el sujeto portador de la mirada, es aquel que terminará por despertar en cada uno de los personajes su lugar en el mundo, “su ser en el mundo”. Para Jong-su resulta insoportable, verse reflejado en lo real de la mirada de “lo completamente distinto, (...) que no se somete a ningún cálculo y que infunde miedo, se manifiesta como la mirada” (Han, 2020: 73).



Figura 30.

En su estado melancólico Hae-mi, termina por hacer de su Yo algo empobrecido. Para ella, nada es suficiente. La ruptura con su “búsqueda imaginaria a través del objeto alimento” (Recalcati, 2003: 39)- y el motivo de *The Great Hunger* (la búsqueda por el encuentro con el sentido de la vida), han transformado a Hae-mi en un ser insaciable arrojado al vacío.

Es aquí donde se manifiesta su ruptura con un deseo, el mundo ya no es vacío sino, más bien, es ella quien se siente vacía. Hae-mi, no ha encontrado su lugar en el desierto, en ese espacio donde se tiende toda abstracción. Ante la imposibilidad de ser mirada y amada por su familia y Jong-su, Hae-mi, cae en un sueño (figura 31) donde se nos muestra su estado inconsciente, su cansancio de permanecer en el mundo vacío, y por tanto su ausencia. Se manifiesta de este modo la experiencia del goce en lo femenino, “la mujer está en posición de éxtasis como Santa Teresa, pero con los ojos cerrados o a punto de cerrarse. Ahí la experiencia del goce evoca de inmediato el borde de la pulsión de muerte.” (Bassols, 2016).



Figura 31.

El último de los deseos puesto en palabras es el de Jong-su, quien desea convertirse en escritor. En su confesión, expresa cómo el recorrer las historias de William Faulkner es resulta equivalente a la lectura su propia historia. Jong-su expresará su dolor ante la pérdida entre las palabras prestadas por lo ausente, construye su historia en la ausencia de Hae-mi. Jong-su nos advierte de su contusión, un dolor que para ser revelado ha de ser puesto en palabras, “in attempting to translate seemingly untranslatable pain, literature in some sense compromises the unfathomable. But it also illuminates anguish in ways other discourses cannot” (Thornber en Moon, 2013: 13).

Se abre de nuevo la herida. Hae-mi abandona a Jong-su. Se convierte en alguien ausente, al igual que su madre, despertando en Jong-su “la movilización infinita del pasado, sobre todo cuando este nos coloca de frente a un infinito imposible de administrar.” (Oncina, 2014:185). En el infinito imposible de administrar acostado en el presente, Jong-su aparta la mirada, niega la ruptura con su sostén y con ella la posibilidad de reconciliarse con el pasado a través de un personaje que pertenecía al mismo. Es aquí donde se da paso a la “herida narcisista”. (Recalcati, 2003: 42).

Para ello, Lee emplea un juego de focalizaciones externas entre las cuales el espectador asistirá al gesto de dolor, la manifestación del cuerpo portador del *han*. Se da pasa al inicio del duelo en Jong-su, como un héroe de lo trágico: “hubo una elección de objeto, una ligadura de la libido a una persona determinada; por obra de una afrenta real o un desengaño de parte de la persona amada, sobrevino un sacudimiento de ese vínculo de objeto” (Freud, 1917: 60).

Accedemos al último de los espacios interiores, el hogar donde habita Ben. Como Tanizaki nos advertía *Elogio de las sombras*, (In’ei Raisan, 1933), el espacio de Ben es donde puebla la artificialidad, en esos espacios donde Occidente se ha encargado de desterrar lo atribuido a lo impuro de los espacios donde puebla lo rural, convirtiendo los ambientes en lugares donde el blanco ordena la pureza, y donde la abstracción frente al espacio abarrotado y desbordado de Hae-mi, divide a la protagonista entre dos espacios. Lee plantea de este modo el paradigma identitario en Oriente, en el que, quizás, se habría dado la posibilidad de que “nuestro pensamiento y nuestra literatura se hubiesen adentrado en mundos más nuevos y originales sin imitar tanto a Occidente”. (Tanizaki, 1933: 24).

Las sillas vacías dan comienzo de la función. Jong-su prepara el campo para recibir el dolor que ha toma cuerpo: “Un dolor físico que se hace insoportable y que escapa a nuestra razón.” (Pastor, 2017: 209). Asistimos como espectadores a un sonido fuera de la diégesis, tras la caída del día, donde entre las sombras, se cuele la melodía de *Générique* de Milles Davis. Al ritmo de esta pieza, Hae-mi (figura 32) danzará en el territorio al que pertenece su infancia, un paraje donde se tiende su pasado y, por ende, su recuerdo.

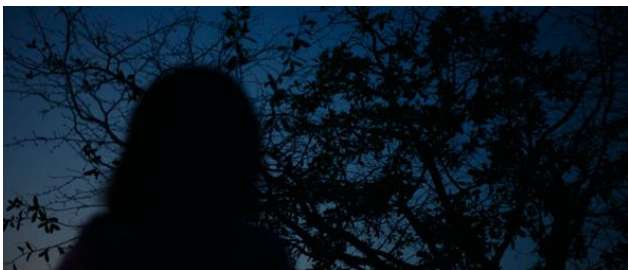


Figura 32.

Los movimientos ondeantes se mecen al viento, rindiendo culto a la danza del *Café Müller* de Pina Bausch. Hae-mi al igual que Pina se encuentra en Paju el espacio donde habitan los fantasmas de su infancia.

Entre las coreografías de Pina “se respira esa angustia vital, existencial, esa desesperanza que ella vivió pero que cualquier ser humano conoce de una manera u otra.” (Pastor, 2017: 210). La sombra de Hae-mi danza sobre el lienzo del atardecer en la frontera. Su cuerpo, como el de Pina Bausch, danza, dando a conocer la experiencia traumática en lo vivencial. Lo transcultural y universal de la obra de Pina será heredado por Lee al representar el dolor en los cuerpos sobre las generaciones de artistas silenciados, nacidos en el golpe de la década de los 60. Incide de este modo en la atemporalidad del dolor en la separación, algo que todavía portan los cuerpos de los directores de la *Generación del 386*. Es por ello por lo que en la presente escena el cuerpo de Hae-mi, opera como Pina sobre los cuerpos de los bailarines: “los visibiliza, los corporifica sobre el escenario, los muestra desnudos a través del movimiento, con toda honestidad y crueldad, porque el cuerpo nunca miente. La expresión de un cuerpo que baila no se puede disfrazar, no hay fraude posible.” (Pastor, 2017: 210)

Hae-mi se despide así de Jong-su. La desaparición de Hae-mi, se revela entre desenfoques, un recurso dramático al que Lee acude cuando se dispone a presentar los tiempos en los que llega la ausencia. Ella ya pertenece a otro mundo, un mundo que Jong-su no sabrá localizar en el mapa. Es en los momentos de ruptura con lo supuesto, donde el espectador asiste a la desestabilización, percibida en los *travellings* circulares y el uso del desenfoque. El hilo de la llamada de Hae-mi despierta el tránsito de Jong-su hacia otro umbral, en ese espacio construido por la incertidumbre (figuras 33 y 34). Es aquí, donde Lee introducirá un elemento clave, Ben, expresará su deseo en el territorio de Hae-mi y Jong-su. Confiesa su agrado por la quema de graneros. Para él, serán los graneros, espacios vacíos que pedirán ser eliminados.



Figuras 33 y 34.

3.2.4 La voz del recuerdo

Entre los recursos narrativos predispuestos en la narrativa de Lee, el uso de la voz como veníamos adviniendo resulta una evidente marca enunciativa para dar cierre a lo característico del dolor como elemento identitario. “La voz proviene de alguna otra parte, de fuera, de Otro. Las voces que uno escucha se sustraen de toda ubicación”. (Han, 2020: 81). La espera (figura 35), el regreso de la madre de Jong-su (figura 36), nos hablarán de aquello que nunca fue, pero que se mantenía como un deseo preso de la ilusión a Jong-su, un deseo sostenido en el vacío, donde el Otro ya no está.



Figuras 35 y 36

Las llamadas sin remite se repiten como patrones en algunas de las obras de Lee. La voz se introduce como un elemento que pretende sembrar un motivo de duda sobre la historia aquí planteada. La llamada telefónica es la voz de aquello que no tiene cabida entre los gestos del personaje, ni tampoco acontece en el exterior, sino en un espacio irrepresentable, en el espacio de lo real donde se encuentra lo imposible de decir: la memoria.

La voz de la memoria acude a Jong-su tras la desaparición de Hae-mi, cuando comienza a trazar su propio mapa, recorriendo entre la aldea cada uno de los graneros, intentando localizar cuál de aquellos sería el objeto de deseo de Ben que sería rebajado a las cenizas. En ese deseo de Ben por confesar su cometido a través de la voz- recordemos que Ben es aquel que ve sin ser mirado- es la voz del resto de personajes las que despiertan el recuerdo de Jong-su. Es a partir de la herida ya inferida por la pérdida de Hae-mi, “la apertura por la que entra el Otro” (Han, 2020: 118). La herida, esa puerta abierta para el otro, permite que la voz sea aquello que se cuele entre el dolor de Jong-su.

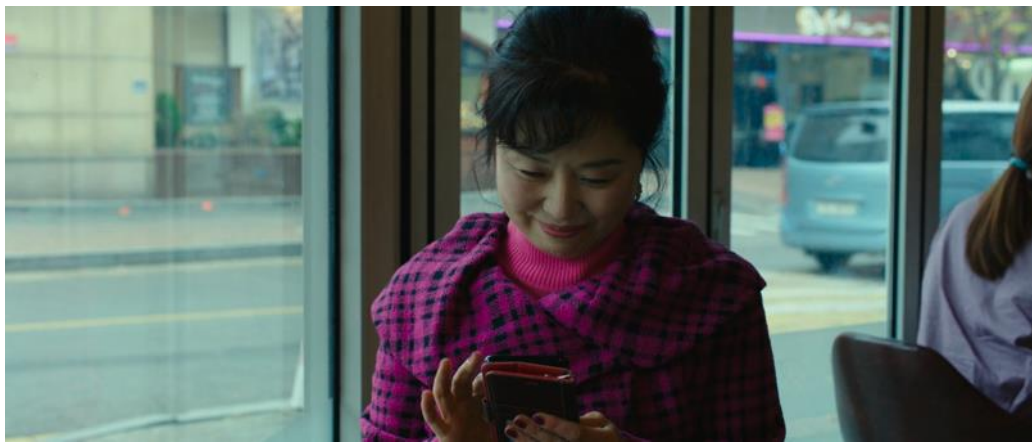


Figura 37

No obstante, a través de una voz desconocida como es la de su madre, (figura 37) Jong-su pretende sostener la idealización de Hae-mi a través de una pregunta. A través de la voz de quién ha estado ausente, la voz de un recuerdo doloroso, Jong-su es convencido de la posibilidad de que Hae-mi se encuentre en el pozo del cual el mismo la rescató. Es en este precioso momento donde se desencadena el estado paranoico de Jong-su, se abre así el espacio ciego, “forma parte de la paranoia sospechar que por todos lados hay miradas y sentirse observado por todas partes” (Han, 2020: 77). Es este el momento en el que asistimos a la alienación de Jong-su, quien parece no sentir su cuerpo. De este modo, Jong-su experimenta la alienación total de si mismo, se da la pérdida de Hae-mi- objeto de amor- se pierde, desnudo, del mismo modo que lo hace en la resolución del filme el cuerpo de Jong-su. “La certeza melancólica no da lugar a una arquitectura de idea particular (...), sino que contrae el delirio al punto extremo de una fijación silenciosa (en el sentido freudiano del silencio de la pulsión de muerte).” (Recalcati, 2003: 45).



Figuras 38 y 39

A lo largo de esta secuencia el tiempo parece congelarse. La luz cálida que despertaba Hae-mi decae en la ruptura de su presencia onírica (figura 38), se disuelve con la llegada del atardecer, donde de nuevo las sombras atrapan a Jong-su, quien precisa imprimir en palabras su dolor, revivir de este modo a ese Otro, “algo es perdido de nuevo, de nuevo algo se pierde” (Recalcati, 2003: 35). El arroyo desprendido por lo lumínico supone el final del duelo, se apacigua el dolor, se abandona así el campo de lo melancólico, con la llegada del objeto amor, objeto al que Jong-su poco después, tan solo podrá acceder en su pérdida, tendiendo la mimesis heredada de Hae-mi, acudiendo a su encuentro. Es la quietud y silencio del espacio donde encontramos un escenario (figura 39), “El ralentizado de la imagen es signo de la urgencia melodramática del autor, de su necesidad de escribir para fijar la densidad emocional, allí donde el tiempo cronológico es inundado por el tiempo subjetivo más particular.” (García, 2018:64). Es en cierto modo donde el autor, se desdobra en el personaje, saliendo del cuadro donde se contiene el dolor, para reinsertarlo en una nueva temporalidad.

Se nos inserta como espectadores a un nuevo espacio. El meganarrador nos da un respiro, salimos, en la estaticidad del plano se contiene la cuestión acerca del paradero de Hae-mi. Se establece un nuevo marco que dará paso a la secuencia final del filme, (figura 40). Es aquí donde Lee evidencia la importancia de recordar como espectadores en los marcos entre los que estamos, tras una puesta en escena capaz de sumergirnos en lo fantasmagórico, llega el corte: “el encuadre es el recorte, borde libidinal, allí donde se desliza el deseo del que mira y sostiene el discurso.” (García, 2018: 63).



Figura 40

3.2.5 La insoportable levedad

En la desesperada búsqueda del objeto de amor perdido, entre los cajones donde se tienden los objetos perdidos de aquel que se tiende en el limbo, Hae-mi quien estaba muerta en vida, expresaba su deseo en el banquete: desaparecer. Jong-su acude al encuentro con Ben, en la búsqueda de respuestas que se extienden más allá del granero invisible, del espacio donde se extiende Hae-mi, aquel al que ningún ser viviente puede acceder. Es con la no correspondencia de miradas en el ascensor, con la correspondencia de reflejos evocados en la imagen-cristal y el tiempo conservado en el cajón, es en la composición de estos elementos donde se delega al espectador la responsabilidad del lo acontecido a continuación. Son finalmente la analogía entre los planos y la subjetividad en lo dorsal lo que denota: “una de las grandes preocupaciones del cineasta coreano (...) dudar de la subjetividad del público para que sea incapaz de mantener una opinión propia constante a lo largo de todo el metraje, algo que se consigue gracias a un escenario caótico en el que la veracidad de los hechos queda sujeta a tenaz conjetura.” (Villarino, 2018).



Figura 41.

Entre los cajones del hogar de Ben, Jong-su hallará encerrado el tiempo de Hae-mi. (figura 41). Su persecución de su deseo de desaparecer se habría cumplido. Su alma al igual que la de Antígona pertenece ahora al mundo de los muertos: “dispuesta a morir para sostener su deseo”. Es, a continuación, en el presente entramado de planos donde se nos revela lo análogo de la condición de ambos protagonistas. Lee recurre como Hong a la repetición, la temporalidad interna revela algo de lo compartido entre Ben (figura 42) en su condición de ejercer la abyección social, y Jong-su (figura 43), entregado sin causa a la búsqueda de la verdad, estarían envueltos en un crimen. Jong-su se desdobra en el espejo del mismo modo que se realiza en su imagen-virtual, el reflejo de Ben sobre el cristal temporal, sobre el mismo en el que se observa con nitidez Jong-su: “el sujeto desprende el doble de sí mismo, para hacerle soportar lo que en esta ocasión debemos denominar, (...) los juegos del dolor.” (Alomo, et.al, 2014: 48). La estética de los juegos del dolor se articula en la dialéctica de los planos de sujetos desdoblados, se produce de este modo sobre el cristal la metamorfosis del Jong-su, aquel que sentencia la muerte del amo de su dolor.



Figuras 42 y 43

Es así como se disponen las tragedias del deseo. Se introduce de nuevo la melodía de *Dream*. A través de un corte directo, nos encontramos de nuevo en las fronteras de Paju. Entre la neblina y la no llegada de la luz, el espectador no logrará fijar la mirada sobre ninguno de los protagonistas.

En la espera por la espectacularización, asistimos al homicidio de Ben en manos de Jong-su. Se declara así la caída del discurso del Amo. Ben, quien se encuentra bajo la luz opaca, un aura blanquecina entre la neblina. No nos acercamos a Jong-su. Asistimos a la quietud del entorno movilizada en el temblor de la del dispositivo, mantenemos la distancia, tan solo permanecemos cerca de Ben, quien al caer rendido ante Jong-su. El afecto depresivo del que no puede despojarse Jong-su es canalizado a través de la muerte (figuras 44 y 45).

“La muerte es accesible solo a los vivos, no a los muertos, no a quien permanece pegado desde siempre a la muerte por no pagar el precio que, como tal, el vivo queda obligado inevitablemente a pagar al entrar en el campo del Otro.” (Recalcati, 2003: 38).



Figuras 44 y 45

Las panorámicas serán las únicas que asistirán a este juego de dolor que llega a su fin. Jong-su ha terminado por hacer de si mismo un ser perdido: “se convierte el mismo en el ser perdido, en el deshecho, en el despojo, en el objeto (a) en cuanto tal” (Recalcati, 2003: 37). Ante lo irrecuperable la atmósfera parece dejar un espacio vacío. Entre el cristal del parabrisas, en la opacidad tan solo asistimos al primer llanto de Jong-su, volvemos de nuevo al inicio, desconocemos su rostro, tan solo lo vemos iluminado en el fuego en el que arde el cuerpo de Ben.

Una muerte anunciada. La caída de la nieve da paso a otro tiempo, un tiempo al cual no asistiremos pero que pretende borrar toda huella. La temporalidad queda suspendida. El recuerdo de Hae-mi pervive en Ben, y con ello, Jong-su accede al asesinato como la causa de muerte no natural. Decide pues del mismo modo que su padre, quemar el recuerdo de la ausencia de su objeto de amor, al igual que la representación de uno de sus recuerdos entre los sueños (figuras 46 y 47), donde Jong-su era obligado a quemar las pertenencias que habría dejado su madre al abandonarle, presenciando las cenizas de recuerdo materno.



Figuras 46 y 47

El flujo circular de perseguir la luz en búsqueda de la verdad se trunca. Jong-su termina por condenar su deseo. La muerte se convierte en la única vía para alcanzar su identidad, desprenderse de lo melancólico: “may know whom he has Lost, but not what he has lost in him” (Kim, 2011: 174). La crema del recuerdo y con ella, el esfumarse entre cenizas se planteará como el origen. Jong-su vuelve a nacer, de nuevo, en otro mundo vacío condenado a la tensión de lo trágico, “un continuo padecer sin solución, eternamente igual a sí mismo.” (Maillard, 2017: 71).

4. Resultados y conclusiones

La discursiva que tiende el amor, será la temática a raíz de la cual Hong y Lee nos permitirán vislumbrar y anticipar la llegada de la tragedia. El despertar de la tragedia en el desengaño amoroso traerá consigo un dolor manifestado en los discursos de los autores escogidos, a través de la mimesis y el lenguaje. Para poder analizar dichas narrativas resultaba necesario el estudio de la consolidación del dolor en la cultura coreana, en concreto del *han*. Recordemos como en cada una de sus denominaciones, el *han* seguirá conservando su carácter inefable. Las marcas enunciativas y la puesta en escena de *En la playa sola de noche* y *Burning*, han permitido divagar sobre las formas que tomará la lógica del dolor, siendo sus imágenes los nexos a partir de los cuales encontrar la equivalencia entre el *han* y el modelo psicoanalítico de melancolía. Para ello, designaremos una serie de premisas hasta entonces encontradas en las formas del *han* que pueblan los espacios descritos.

1) La lógica del dolor será hallada en el recorrido de Young-Hee y Jong-su en los mundos vacíos.

Ambos personajes serán sujetos en permanente huida del dolor. Incapaces de asimilar su pérdida, tacharán el vacío provocado por el mismo de manera diferente. Para Hong, Young-Hee huirá de su falta en ser entre las orillas del mar, espacios exteriores donde se tiende un deseo al que tan solo podremos acceder a través de un escenario fantástico, un sueño, insertado en el orden de la realidad. De este modo, Hong, creará laberintos donde la repetición dará paso a un dolor contenido entre los umbrales de su mundo vacío. De manera similar, Lee nos prestará a través de la focalización interna, su percepción de la ausencia. Jong-su será quien nos introducirá a un contraste entre el deseo implícito en un soñar despierto y el desvanecer del mismo. El dolor que habita en los mundos vacíos de ambos relatos desterrará la formulación y llegada del deseo. El encuentro con lo ausente se producirá en la fantasía. Finalmente, podremos afirmar cómo serán la repetición y los escenarios fantásticos los espacios donde representar las relaciones con el dolor. Jong-su y Young-Hee transitarán estos espacios desde “el no saber, hasta un saber especial que es el “saber del alma”, un saber vivencial al que no se le puede poner palabras” (Bodner, 2010). De este modo, los juegos del dolor propiciarán una dialéctica con el *han* entre los espacios vacíos.

2) El *han* tomará forma en los cuerpos de Hae-mi y Young-hee, cuerpos atrapados entre dos ausencias.

En sus orígenes el *han* tomaría el cuerpo de la mujer como cuerpo portador, designando de este modo, su condición como los cuerpos de sujetos abocados a la tragedia.

Shin, nos advertía cómo el dolor atribuido a los cuerpos de las mujeres: “women as the bearers of *han*” (2019) entre las obras *p’ansori*. Entre ellas, lo bello del dolor se imprimiría sobre lo femenino. Sus relatos expresados entre cánticos tomaban las voces de las solistas como aquellas a través de las cuales determinar el tono de un dolor sonorizado en la voz: “Lo que acompaña al canto es el alma y no el cuerpo” (Han, 2017: 86). De este modo, lo doloroso atribuido al *han* desnudaría el alma de las solistas.

El sonido del *han*, se manifestará en el presente de las piezas estudiadas, entre las voces Hae-mi y Young-hee, voces atrapadas entre dos ausencias: entre la pérdida del objeto de deseo y como consecuencia, la pérdida de sí. Ambas protagonistas, huirán al espacio de lo ajeno, al extranjero. Entre la naturaleza muerta de Hamburgo y el vacío del desierto de Kalahari, ambas se reencontrarán con lo perdido, en la reconstrucción de su identidad en la ausencia. Esta es la clave que nos permitirá realizar el estudio de un término como el *han* desde el modelo psicoanalítico de melancolía.

Como consecuencia, ambas protagonistas se verán desbordadas, no podrán cumplir con su deseo, por lo que ambas se entregarán a la pulsión de muerte. Su deseo es tomado por el dolor, ansían desaparecer ante la imposibilidad de volver a tajar el vacío.

3) El *han* proporcionará un diálogo con la memoria de los protagonistas. El *han* dará a conocer el dolor entre las palabras.

Las influencias literarias de ambas narrativas resultan indiscutibles. La presencia de poesía entre las narrativas de Hong y la prosa de Murakami en Lee, nos recordarán como en ocasiones el único modo de comprender el dolor es a través de la literatura.

El recitar un verso para testimoniar sobre la pérdida del amor- *En la playa sola de noche*- o el adaptar un cuento para convertirlo en un filme- *Burning*- denotan cómo la cualidad de la palabra siempre estará ligada a la experiencia del *han*. Aquello que las imágenes no pueden mostrar, lo imposible, introduce la palabra como sanadora, como la única capaz de aliviar el vacío en las presentes narrativas.

El poder dialogar con la memoria, y acceder a lo traumático causado por la pérdida de sí, es puesto en palabras por los protagonistas. Accedemos a su pasado a través de sus recuerdos. Recuerdos que, en Lee, permanecerán perdidos y reducidos al olvido, inhibidos. Recuerdos que, en Hong, tan solo podrán ser hallados en trazos sobre las orillas del mar donde todos los poetas coreanos escriben. Es allí, donde nace el dolor ante la incapacidad de alcanzar el deseo inconsciente por la llegada de un Otro, o en sí la incapacidad de asumir su ausencia.

4.1 Futuras líneas de investigación

La historia de la llegada de la modernidad a Corea del Sur estaría marcada por una serie de rupturas. La primera ruptura se originaba en el orden colonial nipón, cuya disolución estaría seguida de la llegada de una rápida modernización. Si habláramos del cambio de significantes y el asentamiento del *han* en su mostración entre las piezas cinematográficas, cabría completar la presente investigación recurriendo al campo de la fotografía. En concreto, al trabajo de fotógrafos contemporáneos donde se explora la cuestión de la identidad. El encuentro con la teorización de Anna Cheng, quien nos habla acerca de la melancolía en las minorías, despertaba en el presente trabajo una necesidad de acudir a otros modos de representación del *han* en lo contemporáneo. Por ello, inmediatamente se recurrió a una búsqueda de fotografías que hubieran iniciado su trayectoria con la llegada de la Nueva Ola. Entre ellas encontrábamos a Nikki S. Lee.

La necesidad de ahondar en algunas de las piezas de sus proyectos fotográficos, *Projects* (1997-2001) y *Parts* (2003), permitirá trazar una hipótesis de estudio en profundidad de la representación de las minorías. Los procesos de consolidación de las identidades de las minorías estarán articulados en la intencionalidad de los marcos blancos, los cuales como fundidos, deciden cortar y encuadrar una historia, dialogando con el fuera de campo, diseccionando toda preconcepción de orientalismo, en la creación de una serie invertida de identidades en constante mutación, jugando con los supuestos.

El deseo de reparar sobre dichas obras nos ayudará a ejemplificar el discurso del mimetismo implicado en los procesos de generación de identidades en lo contemporáneo. De este modo, se cuestionará el paradigma de la identidad a través de una compilación de fotografías donde se nos introducirá a la cuestión de los espacios en la tradición oriental, y la vacuidad que habita en espacios llenos de un dolor en voz de las ausencias.

4. Results and conclusions

The discourse of love will be the theme through which Hong and Lee will allow us to glimpse and anticipate the arrival of tragedy. The awakening of tragedy in the disappointment of love, will bring with it a pain manifested in the discourses of these authors, through mimesis and language. So as to analyze these narratives, it was necessary to study the consolidation of pain in Korean culture, specifically to initiate a study of *Han*. Let us recall how, in each of its different meanings, *han* will continue to maintain its ineffable character. The narrative resources and the *mise-en-scène* of *On the Beach at Night Alone* and *Burning*, allowed us to explore the forms that the logic of pain acquires. Its images are the nexus from which to find the equivalence between *han* and the psychoanalytic model of melancholia. To this end, we will designate a series of assumptions found so far in the forms of *han* which reside between the spaces described.

1) The logic of pain will be found in the journey of Young-Hee and Jong-su through the empty worlds.

Both characters will be subjects in permanent exodus, escaping from grief. Unable to assimilate their loss, they will cross out the emptiness caused by it in different ways. For Hong, Young-Hee will flee from his lack of being between the shores of the sea, exterior spaces where a desire is tended, that can only be accessed through a fantastic scenario, a dream, inserted into the order of reality. In this way, Hong will create labyrinths where repetition will give way to a contained pain between the thresholds of his empty world. Similarly, Lee will demonstrate us, through a set of point of view shots, his perception of absence. Jong-su will introduce us to a contrast between the desire implicit in a daydream and the fading of it. The pain that inhabits the empty worlds of both stories, will banish the formulation and the advent of desire. The encounter with the absent will take place in fantasy.

Finally, we will be able to affirm how repetition and fantastic scenarios will be the spaces in which to represent relations with pain. Jong-su and Young-hee will move through these spaces from "not knowing, to a special knowledge that is the "knowledge of the soul", an experiential knowledge that cannot be put into words" (Bodner, 2010). In this way, the games of pain will bring about a dialectic with *han* between the empty spaces.

2) Han will take shape in the bodies of Hae-mi and Young-hee, bodies caught between two absences.

In its origins, *han* would take the woman's body as a carrier body. In this way, *han* would designate the condition of women as subjects doomed to tragedy.

Michael Shin already warned us how pain was attributed to the women's bodies: "women as the bearers of han" (2019) through the pansori works, the beauty of pain would imprint on the feminine. Their stories, expressed through chanting, took the soloists' voices as those through which to determine the tone of a pain restraint to the voice: "What accompanies the chanting is the soul and not the body" (Han, 2017: 86). In this way, the pain attributed to han would bear the souls of the soloists.

The sound of *han* will exhibit in the presence of the studied pieces between Hae-mi and Young-hee's voices, voices trapped between two absences: between the loss of the object of desire and the loss of self. Both characters will escape to the space of the foreigner. They both would find the loss between the still life of Hamburg and the emptiness of the Kalahari Desert. So, as they would be reconstructing identity in the absence. The absence would be the key that allows us to study a term such as *han* from the psychoanalytical model of melancholia.

Consequently, both protagonists will be overwhelmed, they will not be able to fulfil their desire, so both will give in to the death drive. Their desire is taken over by pain. Yong-Hee and Hae-mi would disappear in the face of the impossibility of crossing out the emptiness again.

3) Han would provide a dialogue with memory. In addition, han would glimpse the pain between words.

The literary influences of both narratives are undeniable. The presence of poetry in Hong's narratives and Murakami's prose in Lee, will remind us how sometimes the only way to understand pain is through literature.

Reciting a line to testify about a love loss- *On the Beach at Night Alone*- or adapting a tale into the screen, would denote how the quality of words will be always linked to the experience of *han*. Those aspects that images can not represent, introduces the word in as a cure, the word as the only mean to relieve a void that lays in between these narratives.

Being able to dialogue with memory and access the trauma caused by the loss of self is put into words by the characters of these narratives. We access their past through their memories. Memories that, in Lee, will remain lost and reduced to oblivion, inhibited. Memories that, in Hong, can only be found in strokes, on the shores of the sea, where all Korean poets write. It is over here, where pain is born from the inability to reach the unconscious desire, or in itself the inability, to assume the absence of a loved one.

4.1 Future research lines

A series of ruptures marked the arrival of modernity in South Korea. The first rupture was originated during the Japanese colonial order. Nevertheless, the dissolution of the colonial order would be followed by the arrival of a rapid modernization. If we discussed the variability of signifiers and the establishment of *han* in between *On the Beach at Night Alone* and *Burning*, it would be interesting to complete the present dissertation appealing to the field of photography. Specifically, between the works of contemporary photographers who explore the subject of identity. The fortunate encounter with Cheng's melancholy of race theorization, would raise in this investigation, the need to explore other ways of representing *han* in the contemporary horizon. So as to continue the path of the explorer, a search between the period of the *hallyu* began in order to find women photographers. It was in this precise moment, where the figure of the photographer, Nikki S. Lee appeared.

The need to deepen into some of the pieces that composed its photographic projects, *Projects* (1997-2001) and *Parts* (2003), would allow us to trace a new hypothesis in the study of her body work and its particular way to portrait minorities. Lee perceives the processes of identity construction in between her white frames, which would cut and reframe a story, establish a dialogue with the out of field, decomposing each preconception of orientalism and creating a series of inverted identities in permanent state of mutation.

The desire to contemplate and study these works, would help us to illustrate a discussion on Oriental spaces and its vacuity, spaces filled of pain where the voices of the absence remain trapped.

5. Referencias bibliográficas

Alomo, M., Muraro, V. (2014). *Antígona entre dos muertes*. Buenos Aires: Letra Viva.

Bassols, M. (2014). Fantasma y real en la clínica lacaniana. *Escuela de Orientación Lacaniana*. Recuperado de: <http://www.jornadaseol.com/026/index.php?file=lecturas/textos-de-orientacion/fantasma-y-real-en-la-clinica-lacaniana.html>

Bassols, M. (2016). Textos de Orientación: Lo femenino, entre centro y ausencia. *Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*. Recuperado de <https://mujeres.jornadaselp.com/textos-de-orientacion/textos-de-orientacion-lo-femenino-entre-centro-y-ausencia/>

Bodner, G. (2010, 1 de enero). Ficción y comprensión de la literatura y el psicoanálisis. *Temas de psicoanálisis*. Recuperado de <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2010/12/10/ficcion-y-comprension-en-la-literatura-y-el-psicoanalisis/>

Cheng, A. (1997). Melancholy of Race. American Memory, American Forgetfulness. *The Kenyon Review*, New Series. 19 (1). 49-61. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4337463>

Chung, S, Scott, D. (2015). Toward a Strategic Korean Cinephilia, A Transnational Détournement of Hollywood Melodrama. En Chung, S, Scott, D. *Movie migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

Crusellas, Q., Gras, M., López, D., Loriguillo-López, A., Martínez-Taberner, G., Rebordinos, J. L., & Sala, Á. (2020). Más allá de los éxitos puntuales del cine asiático: la circulación del cine coreano y japonés en España. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (29). 153-162.

Deleuze, G. (1985). Los cristales del tiempo. En Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

Díaz, E. (2020). El cine de Hong Sang-soo: Narrativas de la indeterminación, personajes indecisos. En Pinho Alves, M., Lupi Bello, M., & Villarrea Álvarez, I. (Ed.) *Atas do IX Encontro Anual da AIM*. 176-187. Lisboa: AIM.

De Francisco, M. (2013). El amor es una elección absolutamente inconsciente, no eres dueño de tu elección. *La Casa de la Paraula*. Recuperado de: <https://www.lacasadelparaula.com/es/mercedes-de-francisco-psicoanalista-el-amor-es-una-eleccion-absolutamente-inconsciente-no-eres-dueno-en-tu-eleccion-2/>

Flanagan, M. (2012). *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. (Tesis doctoral). University of Exeter, Reino Unido.

Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. En Freud, S. *Obras Completas XIV: Contribución a la historia del trabajo psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

García Catalán, S. (2018). El exilio interior. La escritura del exceso en Mommy. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (25). 55-70. Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/176813>

Gingerich, J. (2000). Remembrance and Consciousness in Schubert's C-Major String Quintet, D. 956. En *The Musical Quarterly*. 84 (4). 619-639. Oxford: Oxford University Press.

González, C. (2019). Recuperar la memoria. En Trauma, memoria y olvido. *El Psicoanálisis*, (34). P. 99-117. Barcelona: Escuela Lacaniana del Psicoanálisis del Campo Freudiano.

Grosoli, M. (2010). Moral Tales from Korea. Hong Sang-soo and Eric Rohmer. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*. (3). 95-10. Recuperado de <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=109424>

Han, B. (2018). Tiempo sin aroma. En *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. (pp. 28-38) Barcelona: Herder Editorial.

Han, B. (2020). *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder Editorial.

Han, S. (2021). *Han and/as Ressentiment: Lessons from Minjung Theology*. En *MDPI, Religions*. 12 (2): 72. 1-1. Doi: 10.3390/rel12020072

Jeong, S. (2016). A generational spectrum of global Korean auteurs: Political matrix and ethical potential. En Jeong, S., Szaniawski, J. (Ed.) *The Global Auteur, The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. (pp. 361-376). New York: Bloomsbury Academic.

Killick, A (2003). Jockeying for Tradition: The Checkered History of Korean Ch'angguk Opera. En *Asian Theatre Journal*, 20 (1). 43–70. Doi: [10.1353/atj.2003.0006](https://doi.org/10.1353/atj.2003.0006)

Kim, Kyun H. (2011). *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*. Durham & London: Duke Press University.

Kim, S. (2017). Korean Han and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow". En *Korean Studies*, (41). 253-279. Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/665890>

Kristeva, J. (1996). Freud: "heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza. En *Debate Feminista*, 13. 359-368. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/42624343>

Lee, H. (2007). ¿Dónde está papá?: La memoria de la dictadura en el Nuevo Cine Coreano. *Nosferatu. Revista de cine*. (55). 37-48. Recuperado de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41511/NOSFERATU_055-056_004.pdf?sequence=4

Maillard, C. (2017). *La razón estética: Una propuesta para el próximo milenio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Marzal Felici, J. Gómez Tarín, F. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo.

En Marzal Felici, J., Gómez Tarín, F. (Ed.) *Metodologías de análisis del film*. (pp. 31-56). Madrid: Edipo.

Migdalek, S. (2010). Del dolor corporal al dolor anímico.... En *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-031/811.pdf>

Millot, C. (2014). ¡Oh, Soledad! Barcelona: NED.

Miranda, L. (2007). Hong Sang-soo: Tropezar dos veces en la misma piedra. En *Nosferatu. Revista de cine*. (55). 135-142. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/41521>

Muñoz Garnica, M. (2015, abril). ¿Quién es Hong Sang-soo? *El antepenúltimo mohicano*. Recuperado de <https://www.elantepenultimomohicano.com/2015/04/filmogramas-el-cine-de-hong-sang-soo.html>

Muñoz Garnica, M. (2017, noviembre). Repetir lo irrepetible. *El antepenúltimo mohicano*. Recuperado de <https://www.elantepenultimomohicano.com/2017/11/critica-en-la-playa-sola-de-noche.html>

Muñoz Garnica, M. (2021, marzo). Una historia de fantasmas. *El antepenúltimo mohicano*. Recuperado de <https://www.elantepenultimomohicano.com/2021/03/especial-siglo-xxi-una-historia-de.html>

Moon, H. (2013). Genealogy of the Modern Theological Understanding of Han. *Pastoral Psychology* (63). 419-435. Doi: [10.1007/s11089-013-0574-0](https://doi.org/10.1007/s11089-013-0574-0)

Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the waves*. Nueva York: Columbia University Press.

Palao, J. (2004). *La profecía de la imagen mundo: para genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Pastor, R. (2017). Pina Bausch. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres. En *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*. (12). 207-217. Doi [10.5209/ARTE.57572](https://doi.org/10.5209/ARTE.57572)

Recalcati, M. (2003). Clínica del Vacío. En Recalcati, M. Entre depresión y melancolía. *Anorexias, Dependencias, Psicosis*. (pp. 39-46). Madrid: Editorial Síntesis.

Romano, A. (2017). Antígona en el umbral. La apuesta de J. Lacan. En Romano, A. *La cuestión del deseo según Hegel y Lacan. Consecuencias ético-políticas a partir del tratamiento de la Antígona de Sófocles*. (pp. 131-213). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Shin, M. (2019, mayo). A Brief History of Han with Prof. Michael D. Shin. En S. Noerper. *The Korea Society*. Simposio llevado a cabo en The Korea Society, Nueva York.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House

Tarkovsky, A. (2002). La imagen cinematográfica. *Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. En Tarkovsky, A. (Ed.), *Esculpir en el tiempo* (pp. 127-185). Madrid: Rialp

Tendlarz, S. (2013). Amor y goce femenino. En *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-054/828.pdf>

Valle Jiménez, D. (2019). Dolor y autoexplotación en la era digital. *Contrastes. Revista Internacional De Filosofía*, 23(3). 164-179. Doi: [10.24310/Contrastescontrastes.v23i3.6599](https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v23i3.6599)

Villarino, A. (2018, octubre). Leap into the Void. *El antepenúltimo mohicano*. Recuperado de: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2018/10/critica-burning.html>

Willow, S. (2018, septiembre). Walt Whitman's On the Beach at Night Alone. *Writing Utopia Now*. Recuperado de: <https://sallyshaktiwillow.com/2018/09/07/walt-whitmans-on-the-beach-at-night-alone/>

Filmografía

Choi, J. (Productor) & Bong, J. (Director). (2009). *Madeo*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: CJ Entertainment.

Kim, S. (Productor) & Yu, H. (Director). (1961). *The Stray Bullet*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Cinema Epoch

Hong, S. (Productor) & Hong S. (Director). (2017). *En la playa sola de noche* [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Jeonwonsa Film Company.

Hong, S. (Productor) & Hong S. (Director). (2018). *El hotel a orillas del río*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Jeonwonsa Film Company.

Hong, S. (Productor) & Hong S. (Director). (2017). *The Day After*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Jeonwonsa Films

Lee, C. (Productor) & Lee, C. (Director). (2018). *Burning*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: NHK.

Lee, J. (Productor) & Lee, C. (Director). (2010). *Poesía*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: NHK.

Myeong, G. (Productor) & Lee, C. (Director). (2000). *Peppermint Candy*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Shindo Films.

Lee H. (Productor) & Lee, C. (Director). (2007). *Secret Sunshine*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Pine House Films.

6. Anexo

Teresita Francomano



CONTACTO

+34 676 234 245
francomanot@gmail.com
C/General Gil Dolz 18
Valencia
[LinkedIn](#)
[Portfolio](#)

APTITUDES

Avanzado

- Adobe Premiere
- Adobe InDesign
- Adobe Illustrator
- Office 360

Medio

- Adobe Photoshop
- Wordpress

LENGUAS

- Español (Nativa)
- Inglés (CAE)
- Alemán (B1.1)
- Catalán (C1.1)

PERFIL

Estudiante de Comunicación Audiovisual, creativa y competente dispuesta a realizar prácticas relacionadas con los aspectos de Diseño editorial y Comunicación digital. Capacidad resolutoria y de análisis serían algunas de las aptitudes en las que puedo confiar al realizar mi trabajo.

Actualmente, asistiendo a formación en Escritura Creativa con el fin de desarrollar aptitudes narrativas enfocadas al audiovisual.

EXPERIENCIA

Producción documental, *Who owns the truth?* Enero 2020

- Realización de un documental individual acerca de la situación política de dualidad vivida en Cataluña, con la finalidad de dar visibilidad a nivel internacional. Esta producción fue presentada en la Hochschule Darmstadt de Alemania.
- Producción de esta pieza en base a los testimonios de 3 jóvenes estudiantes involucradas de un modo u otro con el movimiento independentista, fomentando un debate entre objetividad y realidad.

Encuestadora, Universidad de Valencia Agosto 2018

- Desarrollo de encuestas por la Facultad de Economía de la UV con el fin de llevar a cabo un estudio socioeconómico sobre el impacto del Festival Medusa en Cullera.

Voluntaria, Campamento Orea, Guadalajara Junio 2017

- Formación como Monitora a Tiempo Libre, coordinando actividades de exterior centradas en el trabajo manual y potenciación de la creatividad para menores entre 8 y 10 años.

EDUCACIÓN

Comunicación Audiovisual, Universidad Jaime I 2017-Presente

- Actualmente cursando cuarto año en el grado de Comunicación Audiovisual. Especialmente interesada en las ramas de investigación de cine y periodismo, a través de cursos de formación en análisis fílmico, impartidos en la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales.

Erasmus+ Hochschule Darmstadt, Alemania Ago-Marzo 2019/20

- Estada de 6 meses en Alemania estudiando el grado en *Motion Pictures*. Desarrollo de aptitudes técnicas de video producción en exterior, así como formación en producción documental.
- La asistencia a cursos de Improvisación Teatral, así como disciplinas relacionadas con el desarrollo de Efectos Visuales, me permitieron profundizar mis conocimientos en el sector audiovisual y alcanzar un nivel de Alemán equivalente a B1.1.