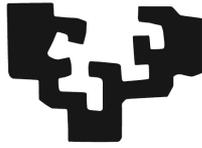


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

La guerra de Corea a través del cine

Nahia Uribe de Oliveira

4º Grado en Historia

Director: Santiago de Pablo Contreras

Departamento de Historia Contemporánea

2014-2015

RESUMEN

La guerra de Corea puede no haber inspirado tantas películas como otras guerras del siglo XX, principalmente la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam, pero el conflicto coreano, el primero de la Guerra Fría, también generó una producción cinematográfica, tanto en Corea del Sur como, principalmente, en EE.UU., que luchó al lado de los surcoreanos. El presente trabajo pretende analizar la representación de la guerra en cuatro películas sobre la guerra de Corea, dos surcoreanas y dos estadounidenses. Aunque el objetivo inicial era analizar una película de cada país contendiente, la imposibilidad de tener acceso a películas chinas o norcoreanas sobre la guerra nos hizo cambiar el enfoque del trabajo y centrarnos en el cine norteamericano y surcoreano, como se explicará en el trabajo.

Después de una introducción en que hablamos de la relación entre el cine y la historia y hacemos un resumen de la guerra, para entender el contexto en que se insertan los filmes, analizamos cada una de las películas elegidas, comentando los temas abordados, su carácter propagandístico, evidenciado por la presencia de una carga ideológica que se explica por la fecha de producción de las películas (entre 1951 y 1961, durante la Guerra Fría) y la representación de los bandos del conflicto y de los ejércitos estadounidense (en el caso de las películas norteamericanas) y surcoreano (en una de las películas de la República de Corea), además de los partisanos comunistas que siguieron luchando después de la firma del armisticio, protagonistas de la otra película surcoreana, hecho que la diferencia de las demás.

Para finalizar, en las conclusiones comparamos las representaciones de la guerra hechas por las cuatro películas, señalando sus semejanzas y diferencias, con temas que a veces se repiten, como es el caso del tema central que caracteriza a todas ellas: las relaciones formadas entre los soldados en el campo de batalla.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Las películas.....	7
2.1. <i>Casco de acero</i> , la primera película sobre la guerra de Corea.....	8
2.2. Película de propaganda surcoreana: <i>Five Marines</i>	12
2.3. <i>Cease Fire!</i> , en los campos de batalla de Corea.....	15
2.4. <i>Piagol</i> y el anti-comunismo humanizado.....	19
3. Conclusiones.....	23
4. Bibliografía.....	25

1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones de la Historia con el cine fueron durante mucho tiempo caracterizadas por el desprecio hacia este último por parte de los historiadores. Aunque se hacía una historia del cine –no reconocida por los historiadores, según Michelle Lagny¹–, se basaba estrictamente en criterios estéticos y se limitaba a nombrar y criticar autores y películas y a trazar “las líneas de una evolución necesaria hacia los cánones consagrados por la modernidad”². La historiografía académica general, de carácter *positivista*, en cambio, se basaba en textos escritos, únicos considerados como documentos fiables y rigurosos, ignorando así el “valor documental” de las imágenes³.

Es a partir de los años setenta del siglo XX cuando una serie de historiadores empiezan a percibir y estudiar el “fenómeno cinematográfico” desde un punto de vista más sociológico que fílmico o estético⁴. En un artículo publicado originalmente en 1973 y posteriormente compilado en su principal obra sobre el tema, el pionero de ese nuevo enfoque hacia el cine, Marc Ferro, afirma que “el cine sigue estando despreciado y no se le considera una fuente de información válida”⁵. Ese desprecio se podría originar, según Michelle Lagny⁶, del concepto que las “élites”, incluyendo a los historiadores, tenían del cine, considerándolo una simple distracción o una manifestación de la cultura de masas. Además, criticaban la parcialidad del cine, que no muestra “la realidad”, sino cómo la ve el director y cómo pueden captarla los instrumentos que él utiliza⁷.

A pesar de ese inicial desprecio, en la actualidad el cine ya ha sido aceptado por la mayor parte de los historiadores, que han entendido que el cine no sustituye a la Historia ni plasma una copia exacta de esta, sino que ha sido tomado por una corriente de historiadores como fuente de la Historia (o incluso como una nueva forma de *contar* la Historia⁸), relacionándose con esta en cuanto producto social creado para reflejar una perspectiva de la sociedad, comprender las realidades que ella genera y manifestar sus inquietudes vitales y sociales⁹. En estas condiciones, el cine puede ser utilizado como

¹ Lagny, Michelle. *Cine e historia*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997: 18.

² Martínez Gil, Fernando. “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”. *Vínculos de Historia* 2 (2013): 351-372.

³ *Ibidem*: 352.

⁴ Caparrós Lera, José María. “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de cine* 1 (2007): 25-35.

⁵ Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995: 31.

⁶ Lagny, Michelle. *Op. cit.*: 19.

⁷ *Ibidem*: 20.

⁸ Rosenstone, Robert A. *La historia en el Cine/El Cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp, 2014.

⁹ Barrenetxea Marañón, Igor. “Pensar la Historia desde el Cine”. *Entelequia: revista interdisciplinar* 1 (2006): 99-108.

un documento que refleja “las mentalidades de los hombres de una determinada época”¹⁰, especialmente si se entiende a la Historia como el estudio de “las dinámicas de las sociedades humanas”¹¹. Lagny añade que, aunque hay que tener cierta desconfianza y no creerse en todo lo que plasma la ficción, toda producción fílmica puede cumplir el papel de fuente para la investigación histórica, al ser un testimonio que llega al historiador como vestigio del pasado¹².

La guerra¹³

La guerra de Corea fue el primer conflicto de la Guerra Fría y debe analizarse en el marco del enfrentamiento entre el este y el oeste durante la segunda mitad del siglo XX, a pesar de que la URSS no participó oficialmente en la contienda¹⁴. No es sin embargo el objetivo de este trabajo analizar el desarrollo del conflicto bélico, sino cómo éste fue representado en el cine estadounidense y el cine surcoreano. Asimismo, hemos decidido hacer un breve resumen de los hitos de la guerra, para entender el contexto.

El conflicto se dio por factores que se desarrollaron a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, cuando la alianza formada por los comunistas de la URSS y el mundo occidental capitalista liderado por EE.UU. para hacer frente al fascismo y al nazismo empezó a debilitarse, debido a las diferencias de intereses de unos y otros. Así, cuando Japón fue derrotado en 1945 y perdió sus colonias, entre ellas Corea (colonia desde 1910), se acordó la creación de dos zonas de ocupación en la península, delimitadas por el paralelo 38. Al sur del paralelo se asentó un gobierno “profundamente anticomunista y pronorteamericano (...) dirigido por Syngman Rhee” y al norte, “Kim Il-sung (...) proclamó el 9 de septiembre la República Popular de Corea, reconocida en octubre por la URSS como único gobierno legítimo de Corea”.

El origen de la guerra se encuentra en la división del país y en los distintos intereses de los gobiernos que se instalaron al norte y al sur del paralelo 38. Fue Corea del Norte quien inició el conflicto cuando Kim Il-sung, que desde que tomó el poder estuvo

¹⁰ Caparrós Lera, José María. *Op. cit.*: 25.

¹¹ Como es definida por Pierre Vilar, citado por Martínez Gil, Fernando. *Op. cit.*: 352.

¹² Lagny, Michelle. “O cinema como fonte de história”. En Nóvoa, Jorge y Fressato, Soleni Biscouto y Feigelson, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009: 115.

¹³ La información de este apartado, a no ser que se indique, ha sido tomada de Liesa, Carlos Fernández y Lafuente, Emilio Borque. “El conflicto de Corea”. *Colección Conflictos Internacionales Contemporáneos* 17 (2013). Madrid: Ministerio de Defensa, Escuela de Guerra del Ejército e Instituto Universitario de Estudios Internacionales y Europeos Francisco de Vitoria.

¹⁴ Aún así, se sabía que “unos 150 aviones chinos eran en realidad aviones soviéticos pilotados por aviadores soviéticos”. Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 2012: 232.

obsesionado con la idea de invadir el sur y unificar la península, invadió Corea del Sur con la idea de conquistar primero la capital y después controlar toda la península. El ejército surcoreano no estaba muy bien preparado, así que inicialmente basó su estrategia en acciones defensivas para ganar tiempo, mientras esperaban la llegada de tropas estadounidenses.

El conflicto se puede dividir en dos fases: la primera (desde el inicio hasta principios de 1951) se caracteriza por “las maniobras muy móviles con grandes movimientos de avance y retroceso en dirección norte-sur”; en la segunda, hasta la firma del armisticio en julio de 1953, el conflicto se estabilizó y se convirtió en una guerra de desgaste que buscaba el mayor número posible de bajas “para obtener ventaja en el proceso de negociaciones”. La guerra de Corea fue además el primer conflicto en la historia en que el uso del arma nuclear fue una amenaza presente y real y condicionó tanto la forma de actuar como algunas decisiones que se tomaron.

Algunos éxitos de los EE.UU. después del mal inicio les permitieron optar entre “buscar una victoria que podría acabar con el sistema chino (...) o bien desarrollar una guerra limitada sin poner los medios suficientes para llegar a su final”. Decidieron anular la agresión, para evitar el aumento de tropas estadounidenses en Corea y la escalada del conflicto, con el objetivo de recuperar las fronteras iniciales. Las negociaciones se iniciaron el 10 de julio de 1951, virtualmente finalizando la guerra, ya que a partir de entonces “las acciones militares se dirigían a favorecer la opción de las negociaciones”. Sin embargo, hubo que esperar hasta el 27 de julio de 1953 para que se firmara un armisticio, que no acababa formalmente el conflicto, pero cesaba las hostilidades. La guerra supuso un fracaso para ambas potencias participantes, ya que ninguna consiguió la victoria, y para la península de Corea, que continuó, y continúa hasta hoy, dividida en dos.

Objetivos y elección de películas

En este marco histórico y conceptual, este trabajo pretende analizar y comparar la representación de la guerra de Corea en el cine, mediante el estudio de cuatro películas realizadas en el contexto en que se enmarca el conflicto: la Guerra Fría y el enfrentamiento ideológico de los bloques occidental-capitalista y oriental-comunista. Inicialmente, fueron decisivos dos criterios de elección de los filmes: el lugar y su fecha de producción. Así, se dio prioridad a las producciones realizadas en épocas cercanas al desarrollo de la guerra, ya que, según Pierre Sorlin, a veces las películas “nos hablan

más de cómo es la sociedad que las ha realizado” que de la época que retratan¹⁵. Además, se buscó abordar los diferentes puntos de vista de los principales países contendientes en la guerra, para realizar un análisis más completo de su representación en el cine y comparar cómo fue retratada por cada lado beligerante. Con este propósito, la idea inicial fue elegir una película estadounidense, una surcoreana y una china o norcoreana.

Encontrar películas estadounidenses no supuso un problema: aunque la guerra de Corea no inspiró tantas producciones cinematográficas como lo haría posteriormente la guerra de Vietnam, hay un abanico de opciones relativamente largo. En el caso de Corea del Sur, tampoco fue un problema elegir un filme para representarla: pese a que hay menos opciones que en Estados Unidos, principalmente de la década de 1950, estas se mostraron disponibles y el acceso a ellas no supuso gran dificultad. El problema surgió al buscar películas que reflejaran el otro bando del conflicto. No pudimos encontrar ninguna referencia de películas norcoreanas sobre la guerra, y de películas chinas tan solo dos, a ninguna de las cuales hemos tenido acceso. Eso nos obligó a cambiar el enfoque del estudio, porque ya no era posible analizar y comparar las diferentes representaciones y los diferentes puntos de vista sobre la guerra de los dos bandos contendientes. Por ello optamos por analizar dos películas norteamericanas y dos surcoreanas, todas ellas producidas en los años cincuenta o al inicio de los años sesenta, durante la Guerra Fría.

2. LAS PELÍCULAS

Finalmente, las películas elegidas fueron: *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, Samuel Fuller, EE.UU., 1951), *Five Marines* (Kim Ki-duk, Corea del Sur, 1961), *Cease Fire!* (Owen Crump, EE.UU., 1953) y *Piagol* (Lee Kang-cheon, Corea del Sur, 1955). Nuestro objetivo es ver cómo representa la guerra el cine estadounidense y el surcoreano, aliados en el conflicto, pero que lo reflejan desde los puntos de vista de las experiencias de los soldados de cada ejército y de los estilos de cada tradición cinematográfica. Aun así, muchos de los temas tratados se asemejan y repiten, porque son inherentes al género del cine bélico y de la temática de guerra en general.

¹⁵ Citado por Caparrós Lera, José María. *Op. cit.*: 25.

2.1. *Casco de acero*, la primera película sobre la guerra de Corea

2.1.1. Ficha técnica¹⁶

Producción: Deputy Corporation para Lippert Productions. *Productor:* Samuel Fuller. *Productor ejecutivo:* Robert L. Lippert. *Dirección:* Samuel Fuller. *Argumento y guión:* Samuel Fuller. *Fotografía:* Ernest Miller. *Música:* Paul Dunlap. *Montaje:* Philip Cahn. *Dirección artística:* Theobald Holsopple. *Decorados:* Clarence Steenson. *Vestuario:* Alfred Berke. *Ayudante de dirección:* John Francis Murphy. *Duración:* 84 minutos. *Año de estreno:* 1951. *Reparto:* Gene Evans, Steve Brodie, Robert Hutton, James Edwards, Richard Loo, Sid Melton, Richard Monahan, William Chun, Harold Fong, Neyle Morrow, Lynn Stallmaster.

2.1.2. La película y la representación de la guerra

El filme sigue al sargento Zack, único superviviente de una emboscada que mató a toda su patrulla cuando estaban en una misión para buscar a un prisionero de guerra. Después de ser ayudado por un niño surcoreano, sigue la marcha con éste. Pronto se encuentran al corporal Thompson, un médico, que también fue el único superviviente de su pelotón después de un ataque enemigo y se une a ellos, y a la patrulla del teniente Driscoll, que quiere llegar al templo de Changan-sa, donde deben establecer un puesto de observación. Zack decide acompañarlos hasta el templo (a cambio de una caja de cigarrillos), después de salvarlos de una emboscada enemiga.

Acompañamos a este grupo de soldados americanos en su trayecto hacia el templo, guiados por el niño surcoreano, único que sabe donde se ubica Changan-sa, y los sucesos que tienen lugar cuando llegan a su destino, donde encuentran y hacen prisionero a un soldado coreano del norte.

La película fue rodada durante el segundo mes del conflicto¹⁷, por lo que tiene lugar durante la primera fase de la guerra, que duró hasta principios de 1951 y se caracteriza por las maniobras muy ágiles, con grandes movimientos de avance y retroceso¹⁸. Estos primeros momentos del conflicto también se distinguieron por una inicial falta de preparación de Corea del Sur, que solo contaba con cuatro divisiones extendidas por el paralelo 38 y cuatro en el interior, además de un apoyo americano que “se limitaba a

¹⁶ Casas, Quim. *Samuel Fuller*. Madrid: Cátedra, 2001: 79.

¹⁷ *Ibidem*: 80.

¹⁸ Liesa, Carlos Fernández y Lafuente, Emilio Borque. *Op. cit.*: 45.

una débil misión de 482 hombres”¹⁹. En esas condiciones, la estrategia surcoreana se basó en emprender acciones defensivas mientras esperaban el apoyo estadounidense, que sin embargo, cuando llegó, a finales de junio de 1950, se mostró inexperto e inadecuado materialmente²⁰.

En la cinta de Fuller, la incompetencia de las tropas americanas se plasma en la escena en que el sargento Zack, que durante todo el largometraje se muestra el más prudente y el único que parece saber lo que está haciendo, salva a la patrulla del teniente Driscoll de un ataque sorpresa enemigo, en medio de una niebla que cubre la selva coreana. Si Zack, que ya había decidido irse y dejarles solos para que encontraran el templo Changan-sa, no hubiese vuelto para ayudarles, es probable que todos hubiesen muerto, ya que es él quien concibe y ejecuta –eso sí, con la ayuda de uno de los soldados de la patrulla de Driscoll, conocido suyo, a quien instruye– la táctica que elimina los enemigos y consecuentemente el peligro. Los demás no habían hecho mucho más que esconderse para que ninguna bala les acertara, y se nota el miedo principalmente en los rostros de los soldados que nunca habían estado en el campo de batalla.

En ese sentido, al principio Zack es mostrado como el gran héroe americano de la película, el típico hombre de guerra individualista y grosero, que sin embargo acaba mostrándose más amable de lo que aparenta, y que sabe más de guerra que su “presuntuoso superior [y] los francotiradores enemigos”²¹. El sargento ya había demostrado su proeza en una escena anterior, cuando emprende la marcha con el niño coreano que le salva. En determinado momento, se encuentran con dos mujeres coreanas rezando a “héroes coreanos”, según afirma el niño, que sin embargo resultan ser guerrilleros rojos disfrazados, que empiezan a dispararles. Aunque estén en mejor posición que Zack y el niño, protegidos por la barrera del altar en el que aparentaban rezar, mientras que los otros están en campo abierto, y tienen a su favor el elemento sorpresa del ataque, no logran siquiera herir ni al sargento ni a su acompañante. Zack no obstante les acierta en el primer intento. Esta característica del protagonista será deshecha en el final de la película, cuando Zack muestra su lado más sentimental.

Samuel Fuller señaló en una entrevista a la revista *Cahiers du Cinéma* que sus películas de guerra eran antibélicas y que él no buscaba exaltar la guerra, sino mostrar

¹⁹ *Ibidem*: 45-46.

²⁰ *Ibidem*: 46-47.

²¹ Casas, Quim. *Op. cit.*: 82.

que es una cosa “bárbara, caníbal y medieval”²². De hecho, *Casco de acero* no parece querer glorificar o justificar la guerra, sino mostrar el impacto que esta tiene, primero en los soldados que están luchando y en segundo lugar en la población civil autóctona. En el primer caso, lo primero que llama la atención es la apariencia de los soldados: sucios, cansados, con barba de pocos días²³. La comida es escasa, por lo que comparten enlatados y se alegran extremadamente cuando encuentran una plantación de melones en el camino. Comen los melones sentados en el suelo y compartiendo relatos de la segunda guerra mundial, en el caso de los veteranos, o cosas más triviales, como técnicas para hacer crecer el pelo, el gran trauma de uno de los soldados de la patrulla de Driscoll, cuyo pelo se le cayó cuando era niño, a cuenta de la fiebre escarlata. En esos momentos de confraternización, forzados por la guerra, se contemplan los lazos de amistad fraterna creados por soldados que no se hubiesen conocido si no hubiesen sido llevados a un mismo destino por circunstancias que no pueden controlar. Hasta el sargento Zack tiene sus momentos de fraternización, aunque al principio se presenta como un individuo desagradable y autónomo. Además, para el final de la cinta ya muestra su carácter más simpático, principalmente con ocasión de las muertes primero del niño coreano, a quien a lo largo del filme coge cariño, y también del teniente Driscoll, a quien al principio aborrecía, pero que se mostró digno a los ojos de Zack de recibir su casco agujereado en su sepulcro improvisado (colgado en su arma que estaba clavada en el suelo)²⁴.

En el caso del sufrimiento de la población autóctona, no se muestran explícitamente los efectos que la guerra tiene en la población coreana, pero sí hay algunas referencias. Cuando Zack conoce al chico coreano, por ejemplo, le pregunta donde está su pueblo, y el niño contesta que está “con Buda”, lo que quiere decir muerto “por la artillería roja”, añade. Además, cuando el sargento está acompañando la patrulla de Driscoll al templo de Changan-sa, se encuentran con civiles coreanos trasladándose a pie con sus pocas posesiones en las espaldas o en carretas llevadas por bueyes, cansados, heridos y

²² Entrevista concedida a Noël Burch, André S. Labarthe y Luc Moullet, *Cahiers du Cinéma* 193 (septiembre de 1967). Citada por Casas, Quim. *Op. cit.*: 48.

²³ En un texto de Fuller publicado por la revista *Présence du Cinéma*, núm. 19 (diciembre de 1963-enero de 1964), el director lista sus seis mandamientos del cine bélico, entre los cuales uno indica que los soldados tienen que estar “sucios, cansados y barbudos” ya que “cuando se está en el frente, nadie se afeita”. *Ibidem*: 47.

²⁴ La cruz de combate del soldado vencido (Fallen Soldier Battle Cross), que consiste en clavar el rifle de un soldado muerto en el suelo y adornarlo con el casco, la etiqueta de identificación y las botas de este, es un símbolo para demostrar respeto y honor a los soldados muertos en batalla. Menyhert, Renita. *The Latest Greatest Generation*. United States of America: Xlibris, 2012. Google Books. 15 de mayo de 2015.

miserables. La música que acompaña a esta escena indica al espectador los sentimientos primero de los soldados y después de los civiles: en un primer momento, cuando los soldados escuchan los sonidos de gente aproximándose, la música indica tensión ante el desconocido, posiblemente el enemigo, mientras los soldados se echan al suelo para protegerse. Sin embargo, al surgir los civiles en su marcha, la música cambia de tono y se torna más melancólica, reflejando la miseria de la población.

En esta misma escena, los civiles son revisados por los hombres de la patrulla de Driscoll a mando de Zack para que esté seguro de que no son soldados norcoreanos o chinos, ya que según comenta estos saben camuflarse cambiando su uniforme por un pijama blanco para hacer pasar por civiles o disfrazándose de mujeres (como los guerrilleros rojos que habían atacado a él y al niño coreano). Al final resultan ser civiles surcoreanos, pero la cautela de Zack, que insiste en realizar la revisión aunque el teniente Driscoll declara que es una pérdida de tiempo, refleja la desconfianza del sargento ante una situación de posible peligro, principalmente después de haber visto cómo toda su patrulla era muerta por un ataque enemigo y de sufrir una emboscada en circunstancias parecidas (guerrilleros disfrazados de civiles) al inicio de la película. Él mismo afirma que no quiere arriesgarse a que una mujer le dispare en la cabeza. Esa escena también demuestra que Zack tiene más experiencia y está más preparado para la guerra que el teniente, aunque su rango militar indique lo contrario.

Casco de acero fue una película polémica porque “algunas escenas promovieron la adhesión incondicional de la izquierda”²⁵. Esas escenas se dan cuando los soldados americanos llegan al templo de Changan-sa y hacen prisionero al soldado manchú que allí se encuentra. Este entabla conversaciones con un soldado americano-japonés de la patrulla de Driscoll y con el médico, negro, en las que alude al racismo en Estados Unidos. Este es un tema recurrente en la obra fulleriana, que el director aborda como crítica de la sociedad estadounidense²⁶. Además, también resultó polémica una escena en que el sargento Zack, hasta entonces un personaje sensato y aparentemente insensible, mata al prisionero desarmado después de enterarse de la muerte del niño surcoreano. El repentino ataque es causado porque el prisionero encuentra una oración del niño en la que pide a Buda para que al sargento le caiga bien y se burla de la oración. El deseo del niño se cumplió, pero no vivió para verlo. Es en ese momento que los papeles de Zack y del teniente Driscoll se invierten y este le reprocha al otro su

²⁵ Casas, Quim. *Op. cit.*: 80.

²⁶ Ha llegado a decir que “el racismo es la plaga de Estados Unidos”. *Ibidem*: 45.

actitud imprudente y precipitada, indigna de la posición que ocupa: “¡Aunque te pongas sentimental, se supone que estás en la infantería de los Estados Unidos!”²⁷, le recrimina. En un contexto de “irracional frenesí de la caza de brujas anticomunista” en que la denuncia del enemigo interior tenía un gran potencial político²⁸, no resulta sorprendente que la escena en cuestión haya sido tildada de antiamericana y que “la prensa reaccionaria [llegara] a pedir al senado que se le abriera una investigación a Fuller”. La película fue meticulosamente analizada hasta el punto que creyeron que Fuller había utilizado intencionadamente el nombre Thompson (del médico negro) porque este era uno de los códigos secretos usados por los trabajadores comunistas en la clandestinidad²⁹.

A pesar de esa polémica, también se ha dicho todo lo contrario de la segunda parte del filme, que “parecía financiado directamente por el general Douglas MacArthur”³⁰. Fuller usaba de esas ambigüedades para argumentar su anarquismo y para desorientar a la crítica y al público.

2.2. Película de propaganda surcoreana: *Five Marines*

2.2.1. Ficha técnica³¹

Producción: Keukdong Entertainment. *Productor:* Cha Tae-jin. *Dirección:* Kim Ki-duk. *Argumento y guión:* Yu Han-chul. *Fotografía:* Lee Seong-jun. *Música:* Kim Yong-hwan. *Dirección artística:* Park Seon-in. *Año de estreno:* 1961. *Duración:* 118 minutos. *Reparto:* Choi Mun-lyong, Shin Yeong-giun, Hwang Hae, Kwak Gyu-seok, Park No-shik.

2.2.2. La película y la representación de la guerra

El filme se puede dividir en dos partes, de las cuales la primera plasma la vida cotidiana de un pelotón de marines surcoreanos durante la guerra de Corea. Cuando el comandante del pelotón descubre que el enemigo está construyendo un gran depósito de munición a 20 km de donde están acuartelados, sus superiores deciden planear una emboscada para destruir ese almacén. Así, en la segunda parte de la película, vemos la

²⁷ La película está dedicada a la infantería estadounidense.

²⁸ Hobsbawm, Eric. *Op. cit.*: 239.

²⁹ Casas, Quim. *Op. cit.*: 80.

³⁰ *Ibidem*: 80.

³¹ IMDb: *Sinui haebyeong*. Web [<http://www.imdb.com/title/tt0299439/>]. 22 de abril de 2015.

formación de una fuerza operativa de cinco marines que llevan a cabo esa misión y las consecuencias de la misma.

El debut como director de Kim Ki-duk tuvo lugar en octubre de 1961³², año en que se produjo en Corea del Sur un golpe de Estado militar liderado por el general Park Chung Hee³³. Para el cine, que desde la firma del armisticio que puso fin a las hostilidades de la guerra de Corea había sido producido libremente, sin control gubernamental, el establecimiento de un régimen militar supuso el control de la industria cinematográfica coreana por el nuevo gobierno militar, mediante restricciones legales y una fuerte censura³⁴. Eso explica el carácter propagandístico de la cinta de Kim Ki-duk, que ensalza el heroísmo de los militares en la guerra de Corea, un conflicto en el que lucharon, se conocieron y formaron lazos los perpetuadores del golpe de 1961.

La película empieza con imágenes de soldados marchando entre tanques de guerra, con hojas colgadas en su uniforme para ayudarles a camuflarse entre el follaje, mientras suena una marcha militar. La música y la marcha de los soldados son enseguida sustituidas por imágenes y ruidos típicos de la guerra: cañones, aviones y navíos de guerra, y un campo de batalla en el que decenas de soldados intentan escapar de bombas y disparos. Esas primeras imágenes dan el contexto en el que viven los marines protagonistas de la película y muestran rápidamente la situación en la que se encontraba Corea durante la guerra.

Kim Ki-duk toca muchos temas típicos de películas bélicas desde el punto de vista de los marines surcoreanos, protagonistas del filme: la añoranza de la vida anterior al conflicto, el honor y el deber militares, las relaciones entabladas entre los soldados, la inevitable pérdida de compañeros o la puesta en peligro de la propia vida para llevar a cabo una misión en territorio enemigo.

La primera mitad de la película no tiene una línea narrativa clara. El director nos enseña el transcurrir cotidiano de un pelotón de marines y no se muestran apenas escenas de batallas o de reuniones en que los oficiales discuten estrategias y planean ataques, sino las tareas corrientes de ese grupo de marines en el contexto de la guerra. Esta parece estar en su segunda etapa, es decir, cuando se estabiliza y se convierte en un

³² *Ibidem*. 17 de mayo de 2015.

³³ Seth, Michael J. *A History of Korea: From Antiquity to the Present*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2011. Google Books. 17 de mayo de 2015.

³⁴ Min, Eungjun, Joo, Jinsook y Kwak, Han Ju. *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*. Connecticut: Praeger, 2003. Google Books. 17 de mayo de 2015.

conflicto de desgaste, “buscando el mayor número posible de bajas para obtener ventaja en el proceso de negociaciones”³⁵. Así, vemos a los marines cavando trincheras y quejándose del calor, burlándose de las marchas militares para relajarse, haciendo centinela de guardia, escribiendo y recibiendo cartas de sus familiares y novias, mientras añoran la vida que tenían antes, y hablando sobre asuntos triviales y no relacionados con la guerra, como mujeres, o sobre asuntos más serios y personales, en un clima de confraternización y amistad. También en *Casco de acero* se plasma la relación formada entre los soldados debido a la circunstancia en que se encuentran, pero en *Five Marines* esa situación está más presente y es mejor abordada.

El *flash-back* es un recurso utilizado por el director para acercarnos a los personajes cuando estos están recordando momentos de su pasado. Mediante esa herramienta damos un vistazo a las vidas de los protagonistas antes ir a la guerra y conocemos mejor sus dramas personales. Los recuerdos son desencadenados por conversaciones, que les hacen acordarse de situaciones específicas que vivieron con sus novias o madres y padres, y por eso se ajustan bien a la narrativa de la película, haciéndonos entender algunas de las motivaciones de los personajes, además de demostrar que no son solo o primordialmente soldados. De hecho, una de las cuestiones que más destacan en la película es la representación de los protagonistas. Aunque enaltezca el heroísmo de los marines, Kim Ki-duk no les trata simplemente como soldados en la guerra, sino como seres humanos con sentimientos complejos, lo que se nota en las escenas de *flash-back* y las que anteceden a estas, cuando la cámara encuadra al rostro del personaje que está recordando, que generalmente presenta un semblante serio y taciturno, que expresa el tono dramático de sus recuerdos. Esas y las escenas en que los marines aparecen hablando y gastando bromas entre sí crean empatía en el espectador, haciendo que este se preocupe por los personajes, principalmente cuando se van en la misión de explotar el depósito de munición enemigo. Quizá la intención era hacer que la población aceptara más sencillamente el nuevo gobierno militar que se había impuesto algunos meses antes del estreno de la película, al ver el lado más humano y tierno de los militares que lucharon en la guerra.

Es en la segunda parte cuando aparece el argumento principal de la película, desencadenado por la muerte de uno de los marines, Yeong-gyu, en su primera experiencia como guardia de centinela. Sus compañeros le estiman, preparando un

³⁵ Liesa, Carlos Fernández y Lafuente, Emilio Borque. *Op. cit.*: 45.

funeral improvisado en que forman la cruz de combate del soldado vencido, como lo hizo el sargento Zack con ocasión de la muerte del teniente Driscoll en *Casco de acero*. El comandante del pelotón, que acompañaba a Yeong-gyu en la función de centinela, decide investigar al enemigo que les había atacado por cuenta propia y descubre que estaban construyendo un almacén de munición, información que logra proporcionar a sus superiores antes de morir por una herida de bala. Los oficiales del ejército empiezan entonces a preparar un plan para eliminar el almacén de munición y a formar una fuerza operativa para llevar a cabo esa misión. Los compañeros de los dos marines muertos se presentan voluntarios para formar la fuerza operativa, como una manera de honrar a sus amigos fallecidos.

En el último tercio de la película los marines llevan a cabo la misión de hacer explotar el depósito enemigo, con una música que llena al espectador de tensión. Aunque son descubiertos y cuatro de los cinco marines son muertos, consiguen llevar a cabo la misión con éxito. La música de fondo refleja su triunfo. Los marines aparecen como héroes al final de la película porque dieron su vida por su país. Y la lágrima en los ojos del teniente coronel al descubrir que solo uno volvió con vida y que su propio hijo murió en la misión, en la última escena del filme, nos recuerda por una última vez que aquellos soldados, que acaso representan a los que estaban en el gobierno recién instalado, son antes que nada humanos.

2.3. *Cease Fire!*, en los campos de batalla de Corea

2.3.1. Ficha técnica³⁶

Producción: Paramount Pictures. *Productor:* Hal B. Wallis. *Productor ejecutivo:* Joseph H. Hazen. *Dirección:* Owen Crump. *Argumento y guión:* Owen Crump y Walter Doniger. *Fotografía:* Ellis W. Carter. *Música:* Dimitri Tiomkin. *Montaje:* John Woodcock. *Sonido:* Gene Garvin. *Año de estreno:* 1953. *Duración:* 75 minutos. *Reparto:* Roy Thompson Jr., Henry Goszkowski, Richard Karl Elliot, Albert Bernard Cook, Johnnie L. Mayes, Cheong Yul Bak, Howard E. Strait, Gilbert L. Gazaille, Harry L. Hofelich, Charlie W. Owen, Harold D. English, Edmund Joseph Pruchniewski, Otis Right, Ricardo Carrasco, John Maxwell.

³⁶ IMDb: *Cease Fire*. Web [<http://www.imdb.com/title/tt0045616/>]. 22 de abril de 2015.

2.3.2. La película y la representación de la guerra

En el que se supone y espera que sea el último día de la guerra, cuando las autoridades de los dos bandos contendientes entablan negociaciones en Panmunjom y periodistas y corresponsales de guerra hacen la cobertura de los encuentros, un pelotón de infantería estadounidense es enviado en una misión para hacer el reconocimiento de un monte dominado por el ejército enemigo.

Lo primero que llama la atención sobre esta película es que fue grabada en los campos de batalla de Corea³⁷, mientras la guerra seguía desarrollándose, información que se da al espectador antes de los créditos iniciales, y que los actores son en realidad soldados que estuvieron en el conflicto³⁸. Así, la película se asemeja mucho a un documental, principalmente porque empieza con escenas de la población autóctona coreana en sus actividades cotidianas, mientras una voz superpuesta narra rápidamente una introducción sobre la historia escrita de más de cuatro mil años de Corea, ofreciendo datos que al final enlazan con la situación del país durante la guerra: la presencia de soldados, autoridades y periodistas occidentales. Fue grabada con el permiso y la cooperación del Departamento de Defensa de Estados Unidos en el área ocupada por la séptima división³⁹.

La intención de Crump era mostrar la naturaleza de la guerra y la ironía de la expresión “un día tranquilo en el frente”⁴⁰, principalmente en el que se preveía que sería el último día del conflicto, intención que se plasma cuando algunos periodistas están trabajando en los titulares de los periódicos del día, ya previendo el fin de la guerra, y uno escribe que ese era un día tranquilo en el frente. Otro periodista comenta entonces, con un semblante sombrío, que no cree que los “chicos” que están luchando en las montañas coreanas piensan como él, ya que a pesar de que la guerra esté en sus momentos finales, las hostilidades seguían y los soldados continuaban luchando y arriesgando sus vidas. La escena se corta entonces hacia el campo de batalla, donde los sonidos de las bombas confirman que no es “un día tranquilo en el frente”.

³⁷ Alexander, Geoff. *Academic Films for the Classroom: A History*. North Carolina: McFarland & Company, 2010. Google Books. 20 de mayo de 2015.

³⁸ A esos soldados y a los hombres del comando de las Naciones Unidas está “respetuosamente dedicada” la cinta de Owen Crump, según aparece en los créditos iniciales.

³⁹ Crowther, Bosley. “Ruggedness of Foot Soldiers’ War Depicted in ‘Cease Fire!’ 3-D Film at the Criterion”. *The New York Times* (25 de noviembre de 1953). Web [http://www.nytimes.com/movie/review?res=9502E3DC1E39E23BBC4D51DFB7678388649EDE]. 23 de mayo de 2015.

⁴⁰ Edwards, Paul M. *A Guide to Films on the Korean War*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1997. Google Books. 20 de mayo de 2015.

Sin una trama compleja, la película acompaña a un grupo de soldados estadounidenses en ese día en que, para ellos, aunque no oficialmente, acababa la guerra de Corea. El filme fue grabado en los últimos meses del conflicto, y aunque este no había acabado oficialmente, ya se sabía que el cese de hostilidades era inminente, lo que se plasma en la película. El ansia de que el conflicto terminara se nota cuando se manda a los soldados desocupar la línea defensiva, porque, aunque no esté confirmado aún, piensan que esa decisión repentina significa que la guerra ha concluido. Empiezan a celebrar y emprenden la marcha de regreso cantando canciones alegres y hablando de lo que harán al volver a casa, no con el tono melancólico de un soldado que no sabe cuándo o siquiera si volverá algún día, sino con la seguridad y alivio de quien sabe que volverá pronto. Sin embargo, prontamente un pelotón es enviado en una nueva misión, lo que les recuerda a los soldados que la guerra no se termina hasta que haya noticia de un alto al fuego oficial.

En un contexto de enfrentamiento ideológico entre dos bloques, en que Estados Unidos decía defender la libertad y la democracia frente a la opresión y la tiranía de la URSS (base de la Doctrina Truman de 1947)⁴¹, uno de los objetivos del filme de Owen Crump es presentar el ejército americano como salvador de Corea, lo que se plasma muy bien no solo en las escenas de batalla o de la misión del pelotón de infantería, sino también en una escena menos heroica pero muy simbólica, en que un grupo de niños coreanos desfila por una villa surcoreana blandiendo banderas americanas, confederadas, británicas y de las Naciones Unidas, además de una pancarta con la frase “Happy Soon Peace” (Feliz Paz Temprana), y cantando en coreano. Es una escena breve que no se vincula directamente con el resto de la película pero que tiene mucho significado por detrás, ya que pone a los niños de la población autóctona reconociendo el papel y la importancia del ejército americano en Corea como una manera, no solo de justificar y legitimar la presencia de las tropas en el país, sino también de mostrar el papel crucial que estas tuvieron en el desarrollo de la guerra.

Un aspecto al que el director alude rápidamente pero sin desarrollarlo mucho es el de las familias de los soldados que se van a la guerra. Es el caso de la mujer de Kim, el único soldado coreano de la patrulla protagonista de la película, que vive en una villa

⁴¹ En la versión soviética, los países de “nueva democracia” liderados por la URSS hacían frente al bando imperialista liderado por Estados Unidos. Rubio Pobes, Coro. “La ‘diplomacia atómica’ en la Guerra Fría y Estados Unidos. *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú?*”. *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Ed. Coro Rubio Pobes. Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010: 168.

cerca de donde el militar está posicionado. La mujer está en un estado avanzado de embarazo pero Kim no puede ir a visitarla o estar con ella, por lo que cuando ve a un granjero conocido trabajando en un campo por donde pasa su patrulla, no duda en ir hacia donde está el granjero, contrariando los órdenes de su teniente, para mandar un mensaje a su mujer mediante ese conocido. Le dice que hay rumores de que la guerra acabará pronto y podrá volver a casa, lo que sin embargo no se cumple porque Kim es muerto en la batalla final de la película, que se comentará más adelante.

Crump quería contar la historia de la guerra desde el punto de vista de los soldados en primera línea, por lo que decidió seleccionar a soldados reales para los papeles de la película⁴² y usar los propios nombres de los actores en sus personajes. Uno de los actores principales es el soldado de primera clase Ricardo Carrasco, que tenía 19 años en el momento que se rodó la película. Su personaje muere en el último día del conflicto, lo que otros soldados comentan que es un golpe más duro que morir en cualquier otro día.

Como se ha comentado, todas las escenas fueron grabadas en los campos de batalla en Corea en los últimos meses de la guerra. Así, Carrasco, que estaba luchando en el conflicto, continuamente le pedía a Crump para que matara a su personaje prontamente, porque se sentía culpable dejando a sus compañeros en el campo de batalla para ir a grabar una película⁴³. La escena de su muerte fue finalmente rodada el 6 de julio de 1953 y Carrasco pudo reunirse con sus compañeros aquella misma tarde. Sin embargo, aquella noche murió en el monte Pork Chop a causa de la explosión de un mortero, y la escena de su muerte fue filmada otra vez, usando un sustituto, para “salvar a su madre de la agonía de ver a su hijo “morir” en la pantalla”⁴⁴. Esta fue la última película que el Departamento de Defensa de Estados Unidos permitió que se rodara en una zona de guerra⁴⁵.

El final ya se puede predecir: los soldados llevan a cabo su misión y, con la ayuda de la aviación, conquistan el monte en una intensa última batalla, al final de la cual se enteran de que aquel día se había firmado el alto al fuego. Al final de la película Owen Crump pone en evidencia una vez más la ironía de la expresión “un día tranquilo en el frente”, ya que en la escena que sigue a la de la batalla los periodistas discuten una vez más los titulares, que ahora ya pueden anunciar el alto al fuego, y uno de ellos comenta

⁴² Alexander, Geoff. *Academic Films...* Google Books. 20 de mayo de 2015.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

que después de tres años de lucha, las hostilidades han cesado en un día tranquilo en el frente con nada más que una acción de patrulla limitada, cuando en realidad el espectador acaba de ver una batalla intensa en que se dan algunas bajas. Otro comentario del mismo periodista también llama la atención: dice que la paz ha renacido en Corea y, con ella, esperanza para el futuro. Después de 75 minutos de proezas del ejército americano, y después de la batalla final, cabe pensar que este periodista, estadounidense, implícitamente se refiere a que las tropas americanas han llevado la paz y la esperanza a Corea.

2.4. *Piagol* y el anti-comunismo humanizado

2.4.1. Ficha técnica⁴⁶

Producción: Hak Ho Production. *Productor:* Kim Byeong-ki. *Productor ejecutivo:* Kim Byeong-ki. *Dirección:* Lee Kang-cheon. *Argumento y guión:* Kim Jong-hwan. *Fotografía:* Lee Kang-cheon. *Música:* Kwak Keun. *Montaje:* Lee Kang-cheon. *Dirección artística:* Jeong hyo-i-Gap. *Sonido:* Lee Kyeong-sun. *Año de estreno:* 1955. *Duración:* 110 minutos. *Reparto:* Kim Jin-kyu, No Kyeong-hee, Lee Ye-chun, Heo Jang-kang.

2.4.2. La película y la representación de la guerra

La guerra de guerrillas que predominó a partir de 1951 es un aspecto del conflicto de Corea al que no se ha dado mucha atención⁴⁷ pero que ha servido de contexto para Lee Kang-cheon en su polémica película *Piagol*. Esta trata de uno de los pocos grupos de partisanos comunistas norcoreanos que se quedaron en el monte Jiri⁴⁸, al sur del paralelo 38, después de la firma del armisticio que dio fin a las hostilidades de la guerra, atacando a villas de “reaccionarios” (manera como se refieren a los surcoreanos) y emprendiendo acciones para conseguir víveres y otros materiales. Es de los pocos filmes surcoreanos sobre la guerra que tiene como protagonistas a los comunistas norcoreanos, ya que la gran mayoría trata de los soldados de la República de Corea⁴⁹.

⁴⁶ Korean Film Archive. Web [http://www.koreafilm.org/feature/100_9.asp]. 22 de abril de 2015.

⁴⁷ Lee, Steven Hugh. *The Korean War*. New York: Routledge. Google Books. 28 de mayo de 2015.

⁴⁸ Korean Film Archive. Web [http://www.koreafilm.org/feature/100_9.asp]. 28 de mayo de 2015.

⁴⁹ Otro ejemplo es *The Hand of Destiny* (1954), de Han Hyeong-mo. Sorensen, Clark W. (ed.) *The Journal of Korean Studies*. Blue Ridge Summit, PA: Rowman & Littlefield, 2014. Google Books. 30 de mayo de 2015.

El final de los años cincuenta es un periodo conocido como el “renacimiento” o “boom” del cine en la República de Corea, debido a que con el fin de la guerra el cine se convirtió en el principal medio de entretenimiento para el público general⁵⁰. Los melodramas eran el principal género producido en ese periodo, pero todas las películas tenían en común el hecho de que reflejaban la vida de los personajes desde el punto de vista de esas personas, explorando su intimidad y familiaridad⁵¹, lo que *Piagol* hace también en el caso de los partisanos comunistas protagonistas del filme, por lo que este fue prohibido por violación del National Security Act de 1948⁵², una ley que pretendía garantizar la seguridad del Estado y la libertad de los ciudadanos, dirigiéndose contra “actividades anti-estatales” que suponían un peligro a la seguridad nacional de Corea del Sur⁵³, como el comunismo.

La polémica fue causada debido a la representación compasiva de los protagonistas hecha por Lee Kang-cheon. A pesar de que el mensaje anti-comunista de *Piagol* es claro⁵⁴, la película no demoniza a esos personajes, sino que los humaniza y crea empatía, mostrándolos como seres humanos, con distintos sentimientos, fallos y deseos⁵⁵, que pueden ser morales o inmorales y no estar necesariamente relacionados con la causa por la que luchaban. Algunos incluso se muestran desilusionados con esa causa. Así, se ha argumentado que la manera positiva como algunos de los personajes son retratados, a la vez que se critica el régimen por el que luchan, demuestra “precisamente cómo la película es capaz de condenar al régimen como un todo de manera convincente”⁵⁶, sin tener para ello que condenar individual o colectivamente a la población coreana del norte.

Así, la crítica al comunismo se ve en la película de manera sutil, por ejemplo en las quejas de uno de los partisanos, que indican la situación de estos después de la firma del armisticio, cuando los “días buenos” del conflicto ya habían pasado: no tienen comida y por eso tienen que asediar villas surcoreanas, saben que las tropas chinas ya no irán ayudarles, el número de soldados ha disminuido y el día de la liberación se ve cada vez

⁵⁰ Min, Eungjun, Joo, Jinsook y Kwak, Han Ju. *Op. cit.* Google Books. 28 de mayo de 2015.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Korean Film Archive. Web [http://www.koreafilm.org/feature/100_9.asp]. 28 de mayo de 2015.

⁵³ En 1961, después del golpe de Estado del general Park Chung Hee, esa ley fue complementada con el Anti-Communist Act. Coliver, Sandra, Hoffman, Paul, Fitzpatrick, Joan y Bowen, Stephen (eds.). *Secrecy and Liberty: National Security, Freedom of Expression and Access to Information*. Cambridge: Kluwer Law International. Google Books. 28 de mayo de 2015.

⁵⁴ Sorensen, Clark W. (ed.) *Op. cit.* Google Books. 31 de mayo de 2015.

⁵⁵ Hughes, Theodore. *Literature and Film in Cold War South Korea*. New York: Columbia University Press, 2012.

⁵⁶ Sorensen, Clark W. (ed.) *Op. cit.* Google Books. 31 de mayo de 2015.

más lejos. Llega al punto de decir que no puede fiarse de sus oficiales, lo que es reprimido por uno de sus compañeros. Aunque el armisticio había sido firmado, seguían luchando, y algunos empezaban a perder la motivación por luchar, porque ya no tenían la ayuda de nadie ni la perspectiva de que tuviesen muchos éxitos.

Hay otro personaje que simbolizará mejor el anti-comunismo tenue de *Piagol*, el partisano Cheol-su, que está desilusionado con la causa comunista y presenta dudas sobre porqué seguir luchando después del armisticio. Aunque no la exprese con palabras, su incertidumbre se hace notar por su semblante pensativo y cuestionador, principalmente durante un discurso del capitán, en el que éste afirma que tienen que seguir luchando intensamente aunque la tregua haya sido firmada y su república no pueda enviar refuerzos, y recuerda a los partisanos que no deben perder su dirección y objetivos, que deben ser realizados por “su nación la Unión Soviética”. Esos objetivos eran avanzar en las líneas enemigas, destruyendo sus bases de retaguardia y perturbando a la gente con su fuerte espíritu militar. Para finalizar, el capitán les dice que quiere que se armen con una ideología de acero. Al final del discurso la cámara enfoca el rostro de Cheol-su que, a pesar de no decir nada, tiene un semblante que delata su no conformidad con los planteamientos del capitán.

Este discurso es pronunciado después del asedio de una villa del valle de Namsan, cuando el capitán se entera de que uno de sus partisanos tenía familiares en esa villa: su madre, que fue muerta, y su tío, el jefe de la población, que fue capturado y ejecutado. El capitán no duda entonces en acusar al partisano de tener simpatías con los reaccionarios y matarlo, pese a las afirmaciones de este de que había cortado relaciones con sus familiares porque, según el primero, no podía “desconectar su sangre”. Esta escena no solo evidencia rápidamente el problema de las familias que fueron divididas con la separación del país en el paralelo 38 y en dos regímenes opuestos y excluyentes, sino que también es quizá la más clara muestra de anti-comunismo de la película.

Sin embargo, no es esa escena la única que señala el carácter insensible y cruel de los personajes, ya que la unidad de partisanos se acaba viniendo abajo, debido a la desconfianza y las luchas internas, que llevan a una serie de asesinatos e incluso a la doble violación de una de las partisanas. Así, Lee Kang-cheon hace una crítica del Ejército Popular, mostrándolo como “monstruosamente hipócrita y totalmente

inmoral”⁵⁷. Esa cuestión es central en el tratamiento de los dos personajes femeninos, las partisanas Ae-ran y Soju.

Es Soju, cuya ruina es paralela al ascenso de su compañera Ae-ran⁵⁸, quien sufre los peores abusos. La primera, que no es tan buena militante como su compañera, es violada como castigo por su capitán y reasignada a otra base. Al arriesgar su vida para volver a su primera base, llevando el importante mensaje de que la base principal había sido derrotada, y estando herida y débil, en vez de ser ayudada por uno de sus compañeros, a quien logra transmitir el mensaje del ataque enemigo antes de derrumbarse en sus brazos, es violada por él. El acto fue observado por otro partisano, que no hace nada para impedir al primero ni alerta a sus compañeros, sino que espera a tener su oportunidad de violar él también a la partisana, que no sobrevive al doble ataque. Aunque no se muestren escenas explícitas, esa brutal secuencia es la más potente e impresionante condena de los soldados comunistas⁵⁹ hecha en la película y el principal momento en que estos son retratados como maléficos, insensibles e inhumanos.

El descubrimiento del cuerpo sin vida de Soju desencadena una serie de asesinatos que evidencian la desconfianza que los partisanos tenían entre sí. La única que sale con vida es Ae-ran, que hasta entonces había disfrutado del visto bueno y del respeto del capitán y de sus compañeros. Ae-ran se muestra como una militante que realmente cree en la ideología que defiende y en la lucha por esa ideología, lo que demuestra al rechazar los avances sexuales del capitán, alegando que es devota de la causa y no tiene ningún interés romántico o sexual, y en una escena en que obliga a dos aldeanos a matar a un compañero desleal sin una pizca de compasión, siendo así la “representación del comunista ideal: estoico, leal, digno y capaz de llevar a cabo los más crueles actos de violencia”⁶⁰. Sin embargo, Ae-ran confiesa su afecto por Cheol-su, el partisano desilusionado con la causa, a quien intenta convencer, en el momento de crisis de la unidad, cuando están todos matándose entre sí, a bajar de las montañas y abandonar la causa, para que tengan una oportunidad de sobrevivir⁶¹. Llama la atención que el personaje que durante la película se muestra más militante y convencida de la causa sea quien intente convencer a quien se había desencantado con la misma. Eso se da porque

⁵⁷ Sorensen, Clark W. (ed.) *Op. cit.* Google Books. 1 de junio de 2015.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

Ae-ran era una mujer que, pese a no ser indefensa, “busca el amor pero es privada de una vida ‘normal’ por su afiliación a la causa comunista”⁶². Así, aunque Lee Kang-cheon cuestione los roles de género (una de las características del cine coreano de la época⁶³), durante casi toda la película, al final, reduce Ae-ran a una mujer enamorada y devota de un hombre, reflejando la “amplia tendencia de los melodramas populares a centrarse en una relación romántica”⁶⁴.

Después, Ae-ran baja sola de las montañas después de matar a su capitán. Las últimas escenas promueven un rechazo hacia el régimen comunista, que no aparece “merecedor de lealtad”⁶⁵, pero a la vez fomentan simpatía hacia el personaje de Ae-ran, después de todo por lo que ha pasado. Sin embargo, la censura de la época no podía aceptar que los espectadores sintieran simpatía por una partisana comunista del norte, por lo que el director fue obligado a superponer una bandera de la República de Corea sobre la imagen de Ae-ran en la última toma, para eliminar cualquier señal de ambivalencia en cuanto al anti-comunismo del filme, “nacionalizando tanto al personaje como al paisaje”⁶⁶.

3. CONCLUSIONES

Las cuatro películas elegidas son ejemplos de cómo el cine puede ser usado como instrumento propagandístico para difundir o condenar determinados ideales. En este caso, como las películas son sobre la guerra de Corea, un conflicto que se encuadra en el marco de la Guerra Fría, y fueron producidas durante los primeros años de este enfrentamiento entre el bloque occidental y el oriental, la carga ideológica en cada una es bastante clara, aunque en unas más que en otras, como sucede en *Five Marines* y *Cease Fire!*

Estas dos películas tienen en común el hecho de que los protagonistas son enviados a una misión. En *Five Marines* la música de fondo instrumental que acompaña a los marines denota la tensión y el riesgo que asumen para llevar a cabo la misión, reflejando así el valor de los militares; en el otro filme, se llega al mismo efecto con una marcha militar más jubilosa y motivante, cuya letra les estimula a seguir adelante y

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ Hughes, Theodore. *Op. cit.*

habla de la situación de los soldados en la guerra⁶⁷. Cada película usó pues un tipo de música distinto para llegar al mismo objetivo: mostrar la bravura de los soldados.

El tema general de las películas es muy parecido: muestra la situación de los soldados que combatieron en la guerra desde su punto de vista. Sin embargo, cada película enfoca aspectos diferentes. *Five Marines* enseña la vida cotidiana y la dificultad de estar lejos de sus familias y de sus novias, ilustrada por medio de *flash-backs* y conversaciones entre los marines. Por el contrario, en *Casco de acero* Samuel Fuller eligió no representar ninguna mujer, ni siquiera en *flash-backs*, porque él era partidario de representar la añoranza de casa de los soldados sin necesidad de usar ese recurso. Así, en toda la película no aparece ningún personaje femenino, aparte de algunas mujeres civiles que los soldados encuentran en su marcha hacia el templo de Changan-sa, que no tienen apenas relevancia en la trama.

De hecho, la única película en que aparecen mujeres que tienen una importancia fundamental en el argumento y no están solo para ilustrar la pena de los soldados por estar lejos de ellas (*Five Marines* y *Cease Fire!*) es *Piagol*, que tiene en Ae-ran uno de los principales personajes que conducen la trama. Ae-ran es además la personificación del comunista ideal que pone la causa por la que lucha delante de todos los demás aspectos de su vida. Sin embargo, la construcción del personaje es deshecha al final de la película, cuando ella se muestra dispuesta a dejar todo por lo que había luchado para salvar la vida del hombre a quien amaba. Esa decisión del director encaja bien en su intención de condenar al régimen comunista sin reprobar a los coreanos del norte. Así, se aumenta la empatía del espectador hacia Ae-ran, aunque a la vez rompe el cuestionamiento de los roles de género que habían sido construidos durante la película y que le diferencia de las demás.

Piagol también se distingue porque es la única que presenta como protagonistas a personas del bando opuesto, los comunistas, y además no lo hace demonizando a esos personajes. En los otros filmes, los pocos comunistas que aparecen son presentados como personajes unidimensionales que solo están para causar la discordia entre los protagonistas (como en *Casco de acero*) o ser los villanos que son derrotados (*Five Marines*). En *Cease Fire!* el único que aparece es un prisionero que provee información a los soldados estadounidenses. En *Piagol*, sin embargo, como ya se ha comentado, los

⁶⁷ La canción es “(We Are) Brothers in Arms”, con melodía de Dimitri Tiomkin, y letra de Ned Washington. IMDb: *Cease Fire* (Soundtrack). Web [<http://www.imdb.com/title/tt0045616/soundtrack>]. 7 de junio de 2015.

comunistas no solo son protagonistas de la película, sino también son retratados de manera más compleja y simpática, a la vez que la película muestra la brutalidad del régimen. Así, este filme, al contrario de los demás, pudo condenar el régimen comunista sin demonizar a las personas que vivían bajo este.

En cambio, los protagonistas de *Five Marines* y *Cease Fire!* aparecen como personajes heroicos, aunque son tan bien desarrollados como los protagonistas de *Piagol*, ya que los directores enseñan no solo el lado valiente de esos personajes, sino también sus miedos, dudas y preocupaciones. Esto sucede principalmente en la película de Kim Ki-duk, como manera de mostrar el lado más humano y menos militar de los protagonistas, que representaban a los marines que habían dado el golpe militar que tomó el gobierno de Corea del Sur en 1961, año en que se estrenó la película. La película de Samuel Fuller tiene una caracterización de personajes más compleja. El director no presenta a sus protagonistas individualmente como héroes, sino a la colectividad del ejército estadounidense, en concreto la infantería. Los personajes tienen sus fallos y cometen errores, pero eso, como en *Five Marines* o *Piagol*, recuerda al espectador que esos personajes son humanos. Así como Lee Kang-cheon condena al régimen comunista sin condenar a los comunistas individualmente en su película, Samuel Fuller glorifica el ejército estadounidense sin representar a sus personajes como héroes.

Lo que tienen todas las películas en común es que la guerra (o la posguerra en el caso de *Piagol*) es retratada desde el punto de vista de los soldados. Así, los espectadores tienen acceso a los momentos más íntimos de los personajes y uno de los temas más presentes, como ya se ha comentado, es la relación fraternal formada entre los soldados. Pero, con independencia de este centrarse en lo humano, en personajes concretos, estas películas no pueden entenderse fuera del contexto de la Guerra Fría, en la que se filmaron y estrenaron, debido principalmente a la gran carga ideológica presente en ellas.

4. BIBLIOGRAFÍA

Alexander, Geoff. *Academic Films for the Classroom: A History*. North Carolina: McFarland & Company, 2010. 20 de mayo de 2015.

- Alexander, Geoff. *Films You Saw in School: A Critical Review of 1,153 Classroom Educational Films (1958-1985) in 74 Subject Categories*. North Carolina: McFarland & Company, 2014. Google Books. 20 de mayo de 2015.
- Barrenetxea Marañón, Igor. “Pensar la Historia desde el Cine”. *Entelequia: revista interdisciplinar* 1 (2006).
- Caparrós Lera, José María. “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de cine* 1 (2007).
- Casas, Quim. *Samuel Fuller*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Coliver, Sandra, Hoffman, Paul, Fitzpatrick, Joan y Bowen, Stephen (eds.). *Secrecy and Liberty: National Security, Freedom of Expression and Access to Information*. Cambridge: Kluwer Law International. Google Books. 28 de mayo de 2015.
- Edwards, Paul M. *A Guide to Films on the Korean War*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1997. Google Books. 20 de mayo de 2015.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 2012.
- Hughes, Theodore. *Literature and Film in Cold War South Korea*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Lagny, Michelle. *Cine e historia*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- Lagny, Michelle. “O cinema como fonte de história”. En Nóvoa, Jorge y Fressato, Soleni Biscouto y Feigelson, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- Lee, Steven Hugh. *The Korean War*. New York: Routledge. Google Books. 28 de mayo de 2015.
- Liesa, Carlos Fernández y Lafuente, Emilio Borque. “El conflicto de Corea”. Ministerio de Defensa (Instituto de Estudios Internacionales y Europeos “Francisco de Vitoria”, Universidad Carlos III de Madrid).
- Martínez Gil, Fernando. “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”. *Vinculos de Historia* 2 (2013).
- Menyhert, Renita. *The Latest Greatest Generation*. United States of America: Xlibris, 2012. Google Books. 15 de mayo de 2015.
- Min, Eungjun, Joo, Jinsook y Kwak, Han Ju. *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*. Connecticut: Praeger, 2003. Google Books. 17 de mayo de 2015.

Rubio Pobes, Coro. “La ‘diplomacia atómica’ en la Guerra Fría y Estados Unidos. *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*”. *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Ed. Coro Rubio Pobes. Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.

Seth, Michael J. *A History of Korea: From Antiquity to the Present*. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2011. Google Books. 17 de mayo de 2015.

Sorensen, Clark W. (ed.) *The Journal of Korean Studies*. Blue Ridge Summit, PA: Rowman & Littlefield, 2014. Google Books. 30 de mayo de 2015.

RECURSOS EN INTERNET

Crowther, Bosley. “Ruggedness of Foot Soldiers’ War Depicted in ‘Cease Fire!’ 3-D Film at the Criterion”. *The New York Times* (25 de noviembre de 1953). Web [<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9502E3DC1E39E23BBC4D51DFB7678388649EDE>]. 23 de mayo de 2015.

Korean Film Archive. Web [http://www.koreafilm.org/feature/100_9.asp]. 22 de abril de 2015.

IMDb: *Cease Fire*. Web [<http://www.imdb.com/title/tt0045616/>]. 22 de abril de 2015.

IMDb: *Sinui haebyeong*. Web [<http://www.imdb.com/title/tt0299439/>]. 22 de abril de 2015.