CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

+Lectura GRATIS en la nube

LAS BELLAS ARTES HOY

Álvaro Pérez García
Juan Manuel Corbacho Valencia
Moisés Selfa Sastre
Coordinadores

tirant humanidades

LAS BELLAS ARTES HOY

Álvaro Pérez García
Juan Manuel Corbacho Valencia
Moisés Selfa Sastre
Coordinadores

tirant humanidades
Valencia, 2020

PODER, VERTICALIDAD Y REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA. UN VISIONADO CRÍTICO DE *PARASITE*.

Carlos de Domingo Soler[1] y Alicia Urgellés Molina[2]

Agradecemos el valioso apoyo y el entusiasmo de María Mercedes Salgado, ayudante de investigación de la Universidad Hemisferios.

La representación simbólica y metafórica de las relaciones de poder entre sujetos ha sido una constante en las expresiones artísticas de distintas culturas y periodos. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, las asimetrías de poder –y junto a ellas, la desigualdad, el antagonismo, la cuestión de la *Otredad*, etc.– se han visualizado mediante las técnicas escultóricas y pictóricas siguiendo un juego dicotómico con respecto al tamaño de los cuerpos y la verticalidad de los espacios.

Con la aparición y fortalecimiento del cine como expresión cultural, esta dinámica ha subsistido como una herramienta visual idónea para la presentación de las relaciones de poder entre los personajes, el contraste de sus posiciones de sujeto, e, incluso, su participación desigual de la dignidad humana. Desde una lectura crítica de la imagen, la verticalidad puede simbolizar la diferencia ontológica entre los estatutos jurídico-políticos de *los de arriba* y *los de abajo*, o, si se prefiere, entre la primacía jerárquica de las estructuras de dominación y la subordinación de las clases subalternas. La tensión transversal durante la narración entre los mecanismos de verticalidad (hegemónicos, divinos) y sus respectivas resistencias (contrahegemónicas, abyectas) preconiza fuertes dislocaciones ideológicas e instrumentos de violencia. Así podemos observar en *Parasite* (Bong, 2019), obra fílmica analizada.

A partir de esta pieza estudiamos la representación del poder y su disputa a través de la delimitación y ordenación vertical de los espacios compositivos, entendido como dispositivo visual de represión metanarrativa del *Otro*, recurriendo a una metodología de análisis de la representación y un enfoque interdisciplinario –audiovisual, político y metajurídico, a la luz, sobre todo, de los aportes de Michel Foucault, Giorgio Agamben y Byung-Chul Han–. En concreto, prestamos especial atención al tratamiento visual de la verticalidad, a los procesos de desarticulación-rearticulación de las maquinarias de poder como eje narrativo, a la deshumanización y al castigo del cuerpo (control y docilidad, supervivencia, encarcelamiento, márgenes de movimiento e imposibilidades de la voluntad, hambre y acceso al alimento, límites entre lo humano

---

1 Abogado por la Universidad de Navarra. Docente Investigador de la Facultad de Derecho de la Universidad Hemisferios (Quito, Ecuador).

2 Doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Navarra. Docente e investigadora de la Universidad Hemisferios (Quito, Ecuador).

y lo animal, luz y oscuridad), al contraste entre la nuda vida y la vida digna, y a la irrupción del fenómeno violento en sus distintas tipologías.

A modo de conclusión, se desprende de la obra analizada que la aplicación compositiva de la verticalidad, a más de cumplir un propósito narrativo en la fundamentación de los diversos conflictos –que, en última instancia, plantean mayor profundidad política y antropológica–, responde a un procedimiento visual de estratificación social, dominación y subordinación cuyo punto de resolución, en el ejemplo fílmico propuesto, es la misma posibilidad de la violencia como canalización *social-natural* de las desigualdades y las asimetrías de poder entre los sujetos.

1. SOBRE LA VERTICALIDAD DEL PODER

Con independencia de cuál sea nuestro campo de estudio –filosofía, ciencia jurídica o política–, pocos puntos temáticos han suscitado tanto relieve a lo largo de la historia como lo hicieron, lo hacen y, sin duda, lo seguirán haciendo las cuestiones relativas al poder, su praxis, sus "suturas microfísicas" y sus dispositivos de represión.[3] En efecto, se puede hablar del poder y sus tensiones y aporías como una constante histórica –obviando su "caos teórico" (Han, 2018, p. 9)–, inmanente, nuclear e inductora de los cambios sociopolíticos y, con ellos, de la proliferación de las diversas expresiones culturales. No sería descabellado afirmar, siguiendo a Foucault, que «la historia» es propiamente el conjunto ordenado de acontecimientos y discursos tendentes a la articulación/desarticulación de las formas de poder y dominación (2005, p. 11).[4] Tendría sentido, pues, que siendo la ideación y la pugna dialéctica por el poder una constante histórica, las distintas expresiones artísticas hubieran atestiguado determinadas etapas de esplendor, agotamiento y ruptura política según su propio código cultural. Sin embargo, a pesar de las muchas disparidades entre épocas y culturas –no solo artísticas sino, sobre todo, epistémicas–, la representación visual, artística y simbólica del poder y sus maquinarias ha permanecido imbuida por cánones prácticamente inalterados entre sí.

Pero, cabe preguntarse, ¿qué es el poder?, ¿dónde nace su «verticalidad» representativa?, ¿cuáles son los elementos intrínsecos de los espacios, las imágenes y las narrativas que nos empujan a leer «las líneas verticales» en clave política?, ¿y cuáles son, en términos visuales y cinematográficos, los mecanismos del poder para imprimar su legitimidad y perfeccionar el ejercicio de su «juego de supeditaciones»?

---

[3] Ciertamente, a partir de Foucault toda discusión sobre el poder y sus mecánicas contingentes acostumbra a adentrarse en su pensamiento. Con todo, mal haríamos eludiendo los aportes de Giorgio Agamben (2016) en materia de biopolítica, la lectura de Walter Benjamin que realiza Jacques Derrida o las últimas reflexiones de Han (2018).

[4] Algo más de un siglo antes, Marx y Engels habrían sostenido que "la historia de toda sociedad hasta nuestros días no ha sido sino la historia de las luchas de clases" (2004, p. 11), visión persistente en Luxemburgo, Gramsci, Althusser, Laclau, Mouffe y Žižek, entre otros.

Acudir a un planteamiento "arqueológico" del poder, como hiciera Foucault (2005), no nos ayudaría necesariamente a obtener una conceptualización precisa de este, sino un estudio profundo de sus cualidades, formas de producción y tecnologías (2003, p. 136), excesivo a efectos de este breve texto. En cambio, para arañar un marco teórico suficiente recurriremos a *Sobre el poder* de Byung-Chul Han (2018), obra concisa en la que el filósofo realiza una radiografía de las distintas teoréticas del poder. Han comienza desnudando la "noción habitual de poder", según la cual "el poder del yo es la causa que ocasiona en el otro una determinada conducta contra su voluntad" (2018, p. 11).[5] Pero como sostiene unas líneas después, esta noción no hace justicia a la complejidad de la lógica del poder. A grandes rasgos, podríamos decir, la monstruosidad del poder –su mayestática, altisonancia y colosalismo– es sintomática de su propia debilidad. El verdadero poder es "sigiloso". Dicho de otro modo, el poder que depende de su notoriedad coactiva para afectar a los sujetos es un poder *debilitado*.

Ahora, desde la lógica consustancial del poder, ¿acaso importa *qué es* el poder? "Power is power", fue la respuesta de Cersei Lannister ante las amenazas de Petyr Baelish (Benioff y Weiss, 2012). En el lenguaje verbal, el poder no requiere de construcciones metafóricas. Tampoco necesita definirse a sí mismo. Para las estructuras de poder, el *poder* es, lisa y llanamente, la dominación que ejercen en aras de la consecución irrestricta de su voluntad. Como puede observarse en *Parasite*, la voluntad del *Otro* poco importa mientras no implique el riesgo potencial de una pulsión contrahegemónica. Y con el fin de anular toda posible reacción contestataria, el poder se justifica, legitima y naturaliza intrínsecamente en torno a su concreción, ya que, para certificar su existencia, el poder *debe* ejercerse.

En el ámbito espacial, por ejemplo, el poder actúa a través de los "architectural Ideological State Apparatuses" (Althusser, 2014, p. 282). Condicionados por lo físico y lo espacial, los cuerpos, la imagen y lo arquitectónico se arraigan en un contexto de ejes verticales y horizontales. Foucault defendió la fisonomía del poder como una potencia ejecutiva dispuesta en horizontal, latente en conductas aparentemente inofensivas y cotidianas devenidas en tecnologías de control. Inserto en el eje horizontal, el poder fluctúa, no permanece inmóvil. Para el discurso de las estructuras de poder que presenta *Parasite*, la idea de replantear las relaciones sociales y políticas en términos horizontales –contrahegemónicos– es inadmisible, incongruente con los órdenes natural y divino. La maleabilidad vectorial del poder, en detrimento del soberano, está proscrita. El eje horizontal soporta el lance de la variación de las posiciones, transformando e invirtiendo la imposibilidad física de *ascender* en la maniobrabilidad de *un caminar* más amplio y fluctuante. Es Han quien, desglosando niveles o dependencias en el ejercicio del poder –soberano, acólitos, subordinados–,

---

5 Al contrario, "aunque la acción del otro se corresponde con la voluntad del yo, esta continuación no la fuerza unilateralmente el yo, sino que el otro mismo la *quiere*. El otro sigue por voluntad propia la voluntad del otro. El otro convierte la voluntad del yo en la suya *propia*. A pesar de una estructura de intermediación diferente, el poder del yo en *ambas* constelaciones del poder consiste en que *se* continúa *a sí mismo* en el otro, en que se recobra a sí mismo en el otro. El poder es la capacidad de recobrarse a sí mismo en el otro" (Han, 2018, p. 85).

abre la puerta a su «verticalidad». El poder *desciende* en cascada, "se dispersa" verticalmente (Han, 2018, p. 17). Nace *arriba*, disgregándose en procesos y dispositivos a medida que se encamina, con gravedad, hacia *abajo*. La representación vertical deriva de la autopercepción del poder, toda vez que la ideación representativa del poder es *ipsocéntrica* –emana *de sí* y se reproduce *para sí*–.[6] Por ende, si las pulsiones contrahegemónicas –de *abajo*– aspiran a la horizontalidad, la mismidad del poder forja sus propios textos *en vertical*, subrayando la imposibilidad ontológica de generar espacios horizontales que entren a disputar la posición de dominio.

En su sentido más esencial, la representación espacial y visual del poder y sus relaciones refleja un complejo trasfondo de significados e identificaciones, que, por medio de una línea o estructura vertical imprima las contingencias intertextuales provocadas por la dicotomía arriba/abajo.[7] La idea del poder como una línea o estructura vertical simboliza la supremacía de los *de arriba* y la supeditación de los *de abajo*, aquejados por dispositivos de reificación y *devenidos*-objeto. La historia, como adelantamos, revela la transversalidad secular y contextual de opresores y oprimidos, *los menos* y *los más*, lo sacro y lo profano. Consecuentemente, en un amplio espectro de culturas y épocas, la verticalidad sustenta asociaciones comunes sobre la vida y la muerte, lo divino y lo demoníaco, lo digno y lo abyecto. Es prolongada la concepción intercultural entre «las alturas», «el cielo» y la luz y la deidad, o entre «lo subterráneo» y «lo infernal» con «lo oscuro» y lo carente de vida.[8] No es de extrañar que, estando incardinada la historia del arte por las creencias religiosas –o, al menos, la apertura a lo sobrenatural–, el eje espacial que define y jerarquiza las categorías morales –sociales, políticas y humanas– quedara enmarcado en la distancia vertical y simbólica que separa «lo divino» –lo perfecto, lo moral, lo puro–, «lo humano» –lo ordinario e imperfecto– y «lo demoníaco» –lo corrupto, aquello que ofende a Dios–.

---

6 En palabras de Michael Camille, "las representaciones no solo eran vehículos de placer y reflexión, sino también agentes de poder y de control" (2005, p. 386).

7 Nótese que nos aproximamos a la representación cinematográfica de las relaciones de poder, no así a la funcionalidad de control político de los dispositivos artísticos como elementos espaciales del discurso que se ha venido dando desde el siglo XVII (Foucault, 2012, p. 141).

8 Sin ser el objeto del presente trabajo enumerar las expresiones culturales y religiosas que evidencian la identificación de lo *de arriba* con lo divino, podemos apreciar esta idea en las mitologías y arquitecturas egipcia, grecolatina, sumeria, mesopotámica, nórdica, judaica, maya e incaica, sin mencionar la importancia medular que, para la narrativa, la imaginería y el arte cristiano, tienen «las alturas» y «el cielo» como emplazamiento simbólico del Reino de Dios (Lucas 2: 14; Mateo 19: 23; Marcos 10: 14; etc.) y el infierno –inframundo, Helheim, Gehena, entre otros espacios equivalentes– y el significado del «descenso» como territorio de lo demoníaco (Alighieri, 2012; Daniel 7: 11; Lucas 16: 23; 2 Pedro 2: 4; Apocalipsis, 20; etc.). De igual forma, véase, desde las primeras civilizaciones hasta el medievo europeo, el juego de tamaños en las expresiones artísticas entre quienes detentan el poder y los dominados, así como la representación pictórica de la estructura piramidal y estamental de las sociedades cristianas medievales, su componente pedagógico (Grabar, 1988; Le Goff, 1995, p. 41) y su rol en la articulación de una conciencia política y religiosa vertical.

2. REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA: ESPACIO, PROFUNDIDAD E ILUMINACIÓN

Con el fin de comunicar eficazmente al espectador el conjunto de mensajes que genera, el lenguaje audiovisual ha desarrollado una "gramática mundialmente aceptada" (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999, p. 16), la cual es entendida y percibida de forma natural e inconsciente. Como es sabido, los códigos de la narrativa audiovisual son utilizados por realizadores y directores para asignar significados concretos a planos, tomas y puestas en escena. Son dichas convenciones universalmente aceptadas las que permiten construir sentidos compartidos en torno a las imágenes. De esta forma, los medios audiovisuales son capaces de sugerir relaciones entre los elementos del relato, partiendo de su composición relacional en el interior del encuadre, los movimientos de cámara y el montaje.

Francesco Casetti y Federico Di Chio organizan el espacio cinematográfico en torno a tres ejes. El primer eje queda definido por la dicotomía «estar dentro/estar fuera» del encuadre; el segundo por el movimiento o la inmovilidad de los objetos y de la cámara; y el tercer eje por la conexión y la dispersión –profundidad de campo, articulación dialéctica, conjugación de los espacios de la acción– (1991, p. 139). Es, pues, en el juego de posibilidades y dinámicas que desarrollan estos tres ejes que se establecen las relaciones que generan significados en la mente del espectador, enriqueciendo la percepción del discurso que subyace al texto cinematográfico.

A través del encuadre se fragmenta la realidad, el cineasta selecciona e impone límites al mundo ideado y, como explica Macías Alba (1998), lo hace delimitando un marco para la imagen en función de criterios narrativos, dramáticos, simbólicos o estéticos. Las decisiones técnicas remiten a una intencionalidad de la imagen cinematográfica como mirada a *una* realidad representada. Esta representación se materializa mediante la elección de puntos de vista y tipos de planos –desde un punto de vista literal, en cuanto a la ubicación de la cámara, hasta un punto de vista figurado, aludiendo a una posición mental y a la puesta en escena (Alba, 1998) –. La imagen cinematográfica se constituye y enraíza en una demarcación de la realidad –y, como tal, en la plausibilidad de su subversión–, definiendo el espacio y configurándose como un medio de expresión, que implica una selección consciente de lo que se muestra, en contraposición con aquello que se omite, se reserva o se oculta.

A pesar de las transgresiones que en determinados relatos experimenta el lenguaje audiovisual, las semejanzas entre la imagen y la realidad suelen admitirse e interpretarse espontáneamente, postulando «cierta medida de lo real», incluso en ámbitos fantásticos o manifiestamente *irreales*. Así, la imagen obtenida, aún sin conformarse como una «radiografía fiel de lo real», es inmediatamente interpretada, permitiendo el consumo del relato –discurso– de forma que este resulte verosímil y, con él, el proceso de identificación social y política con los personajes, sus conflictos y el universo en que se desenvuelven.[9] El espacio, las figuras y las imágenes –textos– no

[9] Como sostienen Fernández Díez y Martínez Abadía, "el lenguaje mantiene milagrosamente la conciencia de naturalidad en el espectador, sin la cual tal vez no sería posible provocar la in-

se circunscriben llanamente a su existencia o a su visibilidad/ocultamiento. Constan, más bien, de cierto «poder evocatorio», sugestivo, un intersticio entre lo interpretado y la interpretación que realiza el espectador. La interpretación, como enseña el psicoanálisis, queda abierta al subjetivismo y a su ausencia de restricciones. Gombrich defendía que es el espectador quien, desde su percepción, afectación, comprensión y reacción otorga un valor específico a la *imagen*, dotándola de entidad (1971, p. 9). La lectura interpretativa del espectador apela a su concepción del mundo y su noción de verdad, a sus prejuicios y principios, a su conciencia y a los sentidos compartidos con el texto cinematográfico. En sintonía, el espectador occidental –heredero de culturas cuyos relatos fundamentales confirieron significaciones expresas a la verticalidad–, detecta sentidos, símbolos, equivalencias e identificaciones en aquello que percibe.

Siguiendo con Casetti y Di Chio, el modo de filmación de los objetos subraya la significación de los propios objetos –o añade nuevos significados–. Por consiguiente, la escala de los planos, los grados de angulación y la inclinación de la cámara confluyen en la afectación de la "integridad de la acción y su grado de reconocibilidad" (1991, p. 87). Por analogía, lo mismo ocurre con los sujetos. Planos largos o amplios –por ejemplo, gran plano general o plano panorámico– encuadran un amplio paisaje, elevándolo a la categoría de protagonista de la imagen, en detrimento de cualesquiera otras figuras. En el plano general predomina el escenario sobre el sujeto, relacionando al personaje con un ambiente específico, enfatizando su situación particular en el espacio en el que tiene lugar la acción.[10] Y, lógicamente, la incidencia de estas decisiones visuales conlleva una serie de connotaciones y símbolos. A medida que los planos acercan al sujeto al encuadre, el protagonismo del personaje aumenta frente al ambiente en el que se despliega. Es en este juego de planos, como veremos, que se crea un código de subjetivación y reificación entre los personajes.

Los planos picados sitúan al personaje en manos del espectador –y, en cuanto al relato cinematográfico, en asimetría de poder frente al sujeto que se observa en el contraplano–, recalcando su debilidad o aquellas características que lo minimizan frente al resto de elementos, así como "acentuar una situación dramática terminal" (Romaguera i Ramió, 1999, p. 22). Al contrario, un plano contrapicado destaca la majestuosidad del personaje o del elemento mostrado, describiendo una posición de dominio o una dignidad superior. En materia de lenguaje visual es sencillo proponer la primacía del sujeto enmarcado disponiendo la cámara por debajo del referente. Aunque este tipo de planos pueda responder, en algunos casos, a una relación espacial real en la que los elementos se encuentren en alturas discordantes –situación dada en el seno de la diégesis–, la elección del encuadre angulado remite también a

---

tensidad de la vivencia que todo el mundo sabe que provoca el relato cinematográfico" (1999, p. 23).

10 La prevalencia del paisaje como lienzo de inserción de la acción es, junto a su convencional horizontalidad, inevitable. Como sabemos, las relaciones de aspecto propias del cine y la televisión son exclusivamente horizontales, permitiendo un mayor rango de observación y conocimiento del entorno geográfico o espacial en el que se desarrolla la acción.

una dimensión retórica de la imagen, a un discurso político y social y a la transmisión intencionada de un significado.

La profundidad de campo es otro de los atributos con valor expresivo que relaciona entre sí las realidades enmarcadas, a través del posicionamiento de los elementos según su grado de cercanía con la cámara. Mayor profundidad de campo da lugar, a su vez, a una mayor consideración de los elementos mostrados. En cambio, una profundidad de campo menor centra la atención en un punto concreto, distinguiendo su presencia y aislándolo de lo que le rodea.

También la iluminación contribuye a la creación de significados y a realzar las relaciones entre los objetos y los sujetos encuadrados. Si bien la luz permite un objetivo neutro, tendente al reconocimiento de los objetos encuadrados (Casetti y Di Chio, 1991, p. 89), de la misma manera puede ser utilizada para intervenir sobre lo real –«lo que hay», «lo que existe», «lo que vemos»– y modificar su sentido. Mediante su modulación entre «luz» y «oscuridad», nociones tan dicotómicas como inspiradas por notables reminiscencias morales y teológicas, la iluminación presenta, confiere y ratifica en los personajes sus posiciones de sujeto, sus identidades colectivas, sus características axiológicas y, sobre todo, sus relaciones de poder.

3. VERTICALIDAD DEL TEXTO

Para acometer, a continuación, el análisis de la representación de las relaciones de poder en el filme *Parasite* (Bong, 2019), resulta esencial atender a determinados parámetros, a saber: el poder de la sugerencia y las conexiones simbólicas creadas a partir del montaje, la profundidad de campo y la iluminación, el uso del espacio *off* –que evoca espacios y realidades que no se muestran directamente, jugando con las expectativas del espectador–, y las relaciones de dominación entre los personajes, proyectadas en la dialéctica de planos picados y contrapicados, disposiciones espaciales –arquitecturas, acceso a la luz, libertad de movimiento, hacinamiento, funcionalidad doméstica, recreación, etc.– y sus tratamientos visuales y argumentales basados en la idea de la verticalidad como estructura de supeditación.

El posicionamiento de la cámara tiene un papel fundamental. Modula y flota alrededor de la verticalidad de las estructuras arquitectónicas de la película –los hogares de los Park y los Kim, la dicotomía entre «barrio rico» y «barrio pobre», el urbanismo de Seúl–. El sótano de la familia Kim siempre se observa «desde *arriba*», invitando al espectador a adoptar una perspectiva preponderante, quizás arrogante. Los Kim ven el mundo «desde *abajo*», es decir, no detentan ninguna esquirla de poder. Al contrario, la casa de la familia Park se visiona de frente, mediante ángulos claros y limpios, evidenciando espacios amplios y, en ocasiones, fondos desenfocados –desvelando una profundidad desconocida, lejana, acrecentando la sensación de disponibilidad espacial–. Ahora, cuando los Kim comienzan a tomar «la ilusión de control» de las situaciones, la dinámica varía, siendo ellos quienes dirigen el encuadre.

La filmación de corredores y escaleras es una constante en *Parasite*. Las escaleras simbolizan la posibilidad del ascenso y del descenso –físico, social, económico–.

Quien sube las escaleras, asciende en la estructura vertical. Quien baja por ellas se reencuentra con su identidad parásita y obrera, o desafía el privilegio de su condición social –tal es el caso de Da-hye, quien *desciende escaleras* para auxiliar a Ki-woo–. La verticalidad representa, dijimos, la dialéctica entre la dignidad y la indignidad, el poder y la sumisión. No obstante, las escaleras representan la transitividad entre el *arriba* y el *abajo*, la capacidad espacialmente definida y limitada, de moverse y fluir entre ambos polos.

4. "ALL YOU'LL NEED TO DO IS WALK UP THE STAIRS"

La crítica social de Bong Joon-ho[11] alcanza su sublimación en *Parasite* (2019), relato fundado en la denominada «The Affluence Paradox» y en el creciente espectro de inequidad en el marco del desmoronamiento del estado de bienestar coreano (Jin, 2015). Tras el ascenso de la clase media durante las últimas décadas, acorde a una cultura de altísima exigencia laboral y políticas públicas liberales, los estratos sociales más bajos terminaron siendo identificados según reza el *free rider problem*, constituyéndose en «parásitos» dependientes de la riqueza generada por la «nueva clase media» (Meiksins, 1998, p. 49) –trabajadora *y* burguesa–.

Siguiendo esta lógica, la burguesía es el «huésped» y el proletariado es «parasitario». Entre el huésped y el parásito no cabe simbiosis[12], únicamente la confrontación antagónica[13] y la promesa velada de la usurpación de la posición de poder –o la usurpación de la posición de los parásitos anteriores, a saber, Moon-gwang y el primer chófer–. La existencia del parásito implica la potencial erradicación del huésped. Sin embargo, el huésped desconoce la condición «parasitaria» del parásito: bajo la óptica de *arriba* el parásito carece de entidad significativa. Es el huésped quien, ejerciendo su *poder de nombrar*, denomina «parásito» al parásito. Mientras, el nivel de vida del huésped es reclamado por el parásito. Este anhela *legítimamente* el ascenso social.

---

11 Sociólogo de formación, Bong nunca ha ocultado sus inquietudes políticas. La preocupación del cineasta coreano por las contingencias de clase puede comprobarse en obras como *Memories of Murder* (2003), *The Host* (2006), *Mother* (2009), *Snowpiercer* (2013) y *Okja* (2017), en las que la exclusión social de los personajes protagónicos es palmaria y, hasta cierto punto, detonante estructural del conflicto. En las dos últimas películas se hace especialmente evidente la lucha del bloque proletario al que pertenecen sus protagonistas contra las estructuras de poder, respectivamente personificadas en el magnate Wilford, creador del tren-sociedad que da nombre al primer filme, y Lucy Mirando, cabeza de la multinacional «Mirando Corporation», antagonista del segundo.

12 Ello no rechaza la correspondencia que atraviesan ambas identidades, según la problemática de la *Otredad* en Levinas y Derrida (1989, p. 124) y el «constitutive outside» de Henry Staten (1984, p. 15). Eso sí, el huésped se detecta *anterior* y preexistente al parásito, impregnando de potencial violencia el encuentro incierto entre el *yo* y el *Otro*.

13 Al exponer su teoría de los Aparatos Ideológicos de Estado, así detalló Althusser: "They are grounded in the existence of irreconcilable antagonistic classes, whose existence as antagonistic classes is grounded in, and determined by, the material conditions of class economic exploitation" (2014, p. 177).

Pero no en un sentido alienado, de fetichismo materialista, sino de acceso a los bienes y oportunidades que el parásito requiere para concretar su dignidad. El parásito se limita a *ser* en las condiciones que el huésped *le permite*. No obstante, ¿qué hace que el huésped sea «huésped»?, ¿y puede el parásito *devenir* huésped o, por el contrario, ambos poseen identidades definidas e inmutables que les persiguen como improntas indelebles?

El antagonismo, en otras palabras, es impostergable. La desigualdad económica y social, pareciera decir Bong, impide que la relación entre los Kim –lúmpenes– y los Park –burgueses– termine exenta de violencia. La vida de la familia Kim, compuesta por Ki-taek y su esposa Chung-sook, junto con Ki-woo y Ki-jeong, hijo e hija respectivamente, tiene lugar *abajo*, símil de su condición social. Al inicio del filme se evidencia que los Kim viven en un sótano de pequeñas dimensiones, escasas medidas de higiene, sin apenas iluminación y sin ninguna comodidad –simbolizada en la necesidad de "aprovechar" la conexión a internet de su vecina, «la señora de arriba»–, y expuestos a las inclemencias del tiempo.[14] La falta de espacio disponible denota el hacinamiento en el que viven, y no es baladí que el punto más elevado del sótano –una ventana horizontal, desde la cual todo el habitáculo es visible, negando la intimidad de la familia– sea, asimismo, el suelo de los transeúntes. El suelo, «lo que pisamos» y «desde donde nos elevamos», es un símbolo de indignidad y suciedad, de aquello que «debe ser fumigado» y sobre lo cual "el borracho del callejón" acostumbra a miccionar. La miseria de los Kim es notoria, incluso en un orden social deprimido: su hábitat es subterráneo. El hogar de la familia Park, construido por un renombrado arquitecto, es la ostentosa antítesis del sótano de la familia protagonista.

Precisamente, es en las líneas verticales de esta casa donde podemos localizar los eventos trascendentales de la trama. La casa y las necesidades de los Park plantean las condiciones idóneas para que los parásitos se adhieran, hasta el punto de convertirse en indispensables para la cotidianeidad de la familia huésped. Si Ki-taek y Chung-sook obtienen trabajos tradicionalmente asociados a la servidumbre –chófer y ama de llaves–, experimentando la «debida distancia social» con sus empleadores, a Ki-woo y Ki-jeong –quienes fingen poseer educación universitaria, *deber ser*

---

14 Sobrepasado el ecuador del filme se desata una fuerte lluvia, provocando inundaciones en los suburbios de la ciudad y anegando el sótano de la familia Kim. Cuando comienza la lluvia, los Kim se encuentran en la casa de los Park. Bajo el cobijo de una casa de esas especificaciones, la lluvia no plantea ningún peligro. No obstante, en la secuencia del retorno de los Kim a su hogar se observa que el camino está conformado por «escaleras descendentes», evidenciando que la familia Park pertenece al *arriba*, y la familia Kim al *abajo*. Y por esas mismas escaleras y pendientes desciende, junto a los Kim, el agua –representando la capacidad destructiva de «lo natural»–. La lectura de la lluvia que hacen las familias Kim y Park es dicotómica: mientras para la primera familia el desastre natural condena a los de *abajo* a la precariedad y a perder los pocos bienes que poseen, para la señora Park la lluvia supone "una bendición", ya que "limpió la contaminación" –¿tendrá un doble sentido, inherentemente violento, con respecto a «limpiar la contaminación provocada por los parásitos»?– y, si bien le obligó a alterar sus planes sociales, pudo modificarlos sin perjuicio alguno, cambiando "el campamento por una fiesta en el jardín". A juzgar por la expresión facial de Ki-taek, el refrán al que la señora Park recurre, "al mal tiempo, buena cara", es exclusivo de los de *arriba*.

del actual imaginario coreano– no solo les es permitida mayor familiaridad con los huéspedes, sino que son intrínsecamente valorados, asumiendo responsabilidades en la dirección pedagógica y psicológica de los hijos de los Park.[15] Es innegable que los miembros de la familia Kim pertenecen a la clase baja, ya que «tienen el mismo olor». La cuestión del olor en *Parasite* no es, en absoluto, superflua. No hablamos de perfumes o fragancias, sino del «olor corporal», el cual no se puede reprimir por cuanto procede del propio cuerpo. El olor revela la identidad colectiva de los sujetos, así como la barrera que existe entre la «dignidad» de los Park y la «indignidad» de los Kim y de Geun-sae. El olor simboliza la imposibilidad de los sujetos de desprenderse de su clase social –"los que usan el metro tienen un olor especial", dirá el señor Park–. El día posterior a las inundaciones se da una situación muy ilustrativa: la señora Park, descalza y con los pies sobre el asiento delantero del coche, repara en el olor de Ki-taek al que se refería su marido. Aún descalza –considerando la asociación que existe entre «pies» y «olor»–, el olor que resulta desagradable en la cabina es el que emana de Ki-taek, no el de sus pies. El olor, como la esencia, es insustituible. Por más que interpretando sus respectivos roles Ki-woo y Ki-jeong se alejen de su condición obrera, esta les persigue, ya que constituye el sustrato más fundamental de sus identidades. Finalmente, Ki-woo acabará preguntándose si encaja en el entorno de los Park y, acto seguido, le dirá a Da-hye que «tiene que ir *abajo*».

Ki-woo y Ki-jeong representan la posibilidad –o, cuando menos, la esperanza– del ascenso social.[16] La capacidad de los jóvenes Kim demuestra que *merecen* el ascenso. La familia Park, en cambio, "es muy ingenua" a causa de su riqueza. Son «como son» por cuanto «son ricos», su identidad se deriva de su poder financiero. *Ser agradable*, acierta a decir Chung-sook, se desgaja del *ser adinerado*. La identidad obrera es imborrable, ¿pero no es acaso más íntegra y auténtica que la «no-identidad» que fútilmente trae consigo el *ser adinerado*? La negación ontológica de la identidad obrera es su propia alienación, no la identidad huésped. Geun-sae entraña al «parásito alienado» que, lejos de denostar su parasitismo, justifica la asimetría de poderes reverenciando al señor Park. Le respeta y queda agradecido por ser *su* parásito.[17] Aún instantes antes de morir, Geun-sae no desaprovecha la oportunidad de mostrar sus respetos

---

15 Curiosamente, las posiciones de sujeto que adquieren e interpretan Ki-woo y Ki-jeong en la «parte alta» de la casa está bien diferenciada de las de sus progenitores, quienes no acceden a ella fuera del ejercicio de su servidumbre ni siquiera cuando la familia Park se ausenta.

16 A su vez, el espejismo del ascenso social está representado por la piedra *Gongshi* que Min-hyuk entrega a Ki-woo. Esta, según cuenta Min-hyuk, trae éxito financiero y riqueza. Sin embargo, cuando el sótano de los Kim se inunda, la piedra emerge, haciéndonos dudar de su consistencia física y de la veracidad de sus promesas. Al revés, la piedra es el objeto que provoca la *caída* de Ki-woo: al resbalársele de las manos, cuando se disponía a atacar a Geun-sae, delata su presencia, siendo utilizada como arma en su contra.

17 En alguna escena, Ki-taek también "brinda a la salud" del señor Park. Con todo, la diferencia nuclear entre el patriarca de los Kim y Geun-sae es la «conciencia de clase» del primero y la «sumisión social» del segundo. Desde este prisma, el pecado político que cometió Geun-sae fue confiar en las posibilidades burguesas como solución a la opresión capitalista. Es así como se auto-confinó *abajo*: buscando protección de la usura, manifestación de la violencia estructural del capitalismo. La ilusión de protección exige la supeditación del individuo al régimen de

al señor Park, quien, desconocedor de «qué acaece *abajo*», ni se inmuta. Es este el desenlace poético que aguarda a los parásitos que se amoldan a la injusticia social: sucumbir *bajo* la indiferencia y la repugnancia de su sujeto de idolatría.

Los Kim no son ingenuos ni olvidan su condición social. Como ellos mismos reconocen, solo "sueñan despiertos". El parásito no pretende *devenir* huésped. La familia Kim no pretende arrogarse la posición de los Park, solo *participar de ella*. Según esta lógica, el desencadenante de la violencia no es tanto el antagonismo de clase sino el definitivo despertar de ese «sueño de igualdad», encarnado en la revelación que tiene Ki-taek al observar al señor Park olfatear el cuerpo de Geun-sae: nunca podrá escapar de ese "olor que se huele en el metro", a "rábano viejo". La violencia de Ki-taek no se manifiesta expresamente contra el señor Park –de hecho, termina lamentando su muerte–, sí contra el orden social que estimula la dicotomía entre *arriba* y *abajo*. Dicho orden, se deja entrever, llora la muerte de los de *arriba* –genera conmociones sociales, inicia investigaciones policiales, procesos judiciales, castigos–, e ignora la desgracia de los de *abajo* –la muerte de Geun-sae, a quien los medios denominan como "hombre vagabundo", es *anónima*–. El de *abajo* se torna en el *homo sacer* de Giorgio Agamben (2016, p. 93), en la forma de vida "expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable" (p. 109). Más allá de las ficciones del Derecho y de la dignidad humana, la vida, entendida "como un derecho humano fundamental en todos los sentidos, expresa, por el contrario, en su propio origen la sujeción de la vida a un poder de muerte, su irreparable exposición en la relación de abandono" (Agamben, 2016, p. 109). *Abajo*, la vida es frágil. El ser humano está constantemente atravesado por su *ser-animal*. La biopolítica no solo tiene el *poder de decisión*, entre la vida y la muerte, sino entre el *ser-humano* que deviene *animal* –las condiciones en que *vive* Geun-sae, la necesidad de rapiñar, la ausencia de luz natural, etc.–. En palabras de Foucault, "el hombre moderno es un animal en cuya política está en entredicho su vida de ser viviente" (1996, p. 173). Geun-sae no es tanto un *hombre*, sino un ser *devenido* animal. La humanidad subterránea, de *abajo,* se tambalea.

Como ocurre en los filmes *High-Rise* (Wheatley, 2015), *Us* (Peele, 2019) y *El Hoyo* (Gaztelu-Urrutia, 2019), la causa de la violencia es el «saberse de *abajo*». Y, paradójicamente, Ki-taek se sentencia al *abajo*, a replicar la existencia lastimera de Geun-sae. El "plan fundamental" que Ki-woo traza para liberar a su padre repasa las líneas maestras del discurso capitalista sobre la correlación entre el esfuerzo productivo y el progreso económico –ir a la universidad, trabajar, "ganar mucho dinero" y adquirir la antigua propiedad de los Park–. Este es el «plan capitalista»: *lo único* que tendrá que hacer Ki-taek es *subir las escaleras*.

La ideación del programa descuida la imposibilidad sobrevenida de su cumplimiento. Ki-woo padece una lesión cerebral, tiene antecedentes penales y nada indica que pueda desempeñar su itinerario. Es el propio Ki-taek quien, respondiendo a su hijo, desmitifica los proyectos fundamentados en los cantos de sirena del capitalismo:

---

los de *arriba*, a ser el "fantasma" que subrepticiamente *sube las escaleras* para robar comida, atemorizando a Da-song.

"¿Sabes qué tipo de plan nunca falla? No tener ningún plan. ¿Sabes por qué? Si haces un plan, las cosas nunca salen de esa forma". El plan de Ki-woo, por lo tanto, nunca llegará a cumplirse. Ki-taek nunca podrá *subir las escaleras* como un hombre libre y digno, sino como el parásito de aquellas familias que habiten *arriba*.

5. CONCLUSIONES

No solo la representación visual que se obtiene a partir de una determinada elección de planos, encuadres y montaje, sino el mismo relato propuesto en *Parasite*, manifiestan una estratificación social vertical, reforzando los contrastes entre relaciones de dominio y subordinación, contingencias de clase y las fisuras provocadas por las *diferencias específicas* e inherentes entre las distintas posiciones de sujeto.

La premiada película de Bong presenta un ejemplo, entre muchos otros, de cómo el poder es representado mediante convenciones espaciales, universalmente aceptadas, sustentadas en cánones que se han mantenido intactos a pesar de las muchas disparidades entre épocas y culturas. Como es lógico, los códigos de la narrativa audiovisual se apoyan en las claves establecidas por las expresiones artísticas precedentes. Se puede entender, pues, que la asignación de significados concretos a planos y puestas en escena surge de los sentidos compartidos que históricamente se han establecido en torno a la imagen y a la naturaleza del poder. Las composiciones visuales de las implicaciones sociales y físicas que se derivan de las relaciones de poder acaban resaltando las dislocaciones éticas y ontológicas que surcan los personajes. Por cuanto las relaciones de poder son filmadas desde la verticalidad –desde un eje de tensión entre el *arriba* y el *abajo*–, la narrativa de poder, dominación e inequidad se entiende intensificada.

Recuperando la idea de Han sobre la *dispersión del poder*, se cristaliza la representación que, del poder, se hace en *Parasite*: los cuerpos de *abajo* no pueden subir «sin que les sea permitido». La verticalidad en cuya cúspide reposa el poder remite a la aparente imposibilidad del ascenso social de la familia Kim. Los de *abajo* solo podrán «subir escaleras» para servir a los de *arriba*. El ascenso libre y autónomo, carente de relaciones de dependencia, produce vértigo y reparos. Los acólitos que mencionaba Han experimentan sus propias cuotas de poder, puramente ilusorias. En el seno de las estructuras capitalistas, el ascenso es, pues, el espejismo de alzarse en contra de la propia identidad –obrera, de *abajo*–. El ascenso al que aspira el parásito es sostenido por su huésped. El parásito nunca podrá elevarse por cuenta propia. Ante su incapacidad de «subir las escaleras» por sí mismo, lo único que le queda a Ki-taek es provocar el colapso de todo eje vertical –asesinar al señor Park–. Eliminado el huésped, el parásito no tiene otra alternativa que retornar *abajo*, al sótano, a «lo subterráneo». La auténtica transitividad en las estructuras verticales es, por ende, el derrumbe y la subversión *en horizontal* de dichas estructuras de dominación.

6. BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2016). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
Alighieri, D. (2012). *La divina comedia*. Sial.
Althusser, L. (2014). *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. Verso.
Camille, M. (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Akal.
Casseti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
Fernández Díez, F., y Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de narrativa y lenguaje audiovisual*. Paidós.
Foucault, M. (1996). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
Foucault, M. (2012). *El poder. Una bestia magnífica*. Siglo XXI.
Gombrich, E. (1971). *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barral.
Grabar, A. (1988). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza.
Han, B-C. (2018). *Sobre el poder*. Herder.
Jin, M-S. (2015). Four top economists on South Korea's severe inequality. *Hankyoreh*. https://bit.ly/2QVr8kt
Le Goff, J. (1995). *El hombre medieval*. Alianza.
Macías Alba, J. (1998). Metamorfosis del encuadre: una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de «Blade Runner». *Revista Latina de Comunicación Social*, *8* (5).
Marx, K., y Engels, F. (2004). *Manifiesto comunista*. Akal.
Meiksins, E. (1998). *The Retreat from Class: A New "true" Socialism*. Verso.
Romaguera i Ramió, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Ediciones de la Torre.
Staten, H. (1984). *Wittgenstein and Derrida*. University of Nebraska Press.

7. MEDIOS AUDIOVISUALES

Bong, J-H. (2003). *Memories of Murder* [película]. CJ Entertainment.
Bong, J-H. (2006). *The Host* [película]. Chungeorahm Film, Showbox Entertainment.
Bong, J-H. (2009). *Mother* [película]. Barunson E&A, CJ Entertainment.
Bong, J-H. (2013). *Snowpiercer* [película]. Moho Films, Opus Pictures.
Bong, J-H. (2017). *Okja* [película]. Lewis Pictures, Plan B Entertainment.
Bong, J-H. (2019). *Parasite* [película]. Barunson E&A, CJ Entertainment.
Gaztelu-Urrutia, G. (2019). *El Hoyo* [película]. Basque Films, Mr. Miyagi Films, TVE, ETB, Zentropa International Spain.
Peele, J. (2019). *Us* [película]. Blumhouse Productions, Universal Pictures, Monkeypaw Productions, QC Entertainment.
Taylor, A. (director). (2012, 1 de abril). The North Remembers (temporada 2, episodio 1) [episodio de serie de televisión]. En D. Benioff, D.B. Weiss, C. Strauss, F. Doelger, B. Cauldfield y G.R.R. Martin (productores ejecutivos), *Game of Thrones*. Television 360; Grok! Television; Generator Entertainment; Startling Television; Bighead Littlehead.
Wheatley, B. (2015). *High-Rise* [película]. British Film Institute, Film4 Productions.