

LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN. EL CINE DE PROPAGANDA NORCOREANO

ADRIÁN TOMÁS SAMIT

«Entonces surgió la idea de encauzar el cinematógrafo hacia la ardorosa lucha con la legión de elementos malvados que se levantaron como muro de protesta contra la reestructuración inaudita del Nuevo Mundo»

ALEKSANDER MEDVEDKIN (1973)

LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN

Tras subyugar al cacique que ha sometido a su familia a lo largo de seis años y así poder reunirse con sus hermanas, Chol Yeong se dirige a los aldeanos y proclama:

—Ustedes no saben porque estamos viviendo en lágrimas amargas. Es porque hemos perdido nuestro país, y los japoneses, el terrateniente Pae y otros hechos nos están provocando a los coreanos unos tiempos difíciles. Esta es la tragedia de una nación sin Estado. Aldeanos, con el fin de deshacernos de este pesar y de esta agonía, debemos restaurar nuestro país y construir una nueva sociedad sin patrones ni capitalistas. Para vestir, alimentar y educar a estos pobres niños, debemos estar todos unidos y hacer la revolución. Deben ayudar al Ejército de Restauración de Corea. Las flores rojas de la revolución han florecido. He visto las semillas de la flor de la revolución. ¿Deben ayudar al Partido, verdad? —Verdad.

El discurso de Chol Yeong va dirigido al pueblo. Pero no al representado dentro de la ficción de *Kotpanum chonio*^{1 y 2} [La chica de las flores] (Ikkyu Choe y Hak Pak, 1972), sino al espectador norcoreano. El film, que en este momento excluye la melodramática música que había acompañado a toda la historia, hilvana una serie de planos que generan un discurso empático para con el público y le hacen sentirse partícipe de esa revolución:

Chol Yeong comienza a hablar mientras abraza a sus dos hermanas. Un *travelling* va cerrando el encuadre a un primer plano de ella al tiempo que su mirada se ve emplazada hacia la posición del espectador, casi mirando a cámara. Cuando llega al momento de «esta es la tragedia de una nación sin Estado», esta se simboliza mostrando el rostro de la hermana mayor, Koppun, la protagonista del film, con los ojos llorosos y volviendo su mirada a un fuera de campo en el que busca el futuro. Chol Yeong se dirige entonces al pueblo y el corte muestra a la masa, portadora de antorchas,

Figuras 1 y 2. Encadenamiento de planos durante el discurso de Chol Yeong.



acercándose a la figura del orador en el centro del encuadre, elevado con respecto al resto y nítidamente iluminado. Una panorámica retrata a los aldeanos, deteniéndose en quien anteriormente ha salvado a la hermana pequeña de morir helada en el monte. Este asiente y esboza una sonrisa al escuchar «debemos restaurar nuestro país y construir una nueva sociedad sin patronos ni capitalistas». Un plano medio de Chol Yeong en el que mira más directamente hacia el objetivo: «Para vestir, alimentar y educar a estos pobres niños debemos estar todos unidos y hacer la revolución». Plano de conjunto de los pobres niños de la aldea y, cuando está terminando la frase, corte nuevamente a la población rodeándole. Tras la pregunta del nuevo líder, los aldeanos asienten y alzan su puño en alto. Por último, volvemos al primer plano de Koppun, acompañado por su *leit motiv* musical *in crescendo*, con una iluminación centrípeta que acentúa su rostro esperanzador, mirando nuevamente a un fuera de campo idealista que recibirá en su contraplano varias ramas recién florecidas, creando así ese símbolo de la revolución.

De esta manera, lo que había comenzado como un profundo melodrama familiar termina desvelando sus intenciones propagandísticas y otorgando una simbología revolucionaria a un elemento, las flores, que se ha ido cargando de significados a lo largo del film. Pues en la propaganda «subyace [...] la idea de que lo visual asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores» (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 14).

BREVE CRONOLOGÍA Y EVOLUCIÓN DEL CINE PROPAGANDÍSTICO (1925-1976)

Richard A. Nelson define la propaganda «como una forma intencional y sistemática de persuasión con fines ideológicos, políticos o comerciales, con el intento de influir en las emociones, actitudes, opiniones y acciones de los grupos de desti-

narios específicos» (NELSON, 1996: 38), es decir, sugerir al espectador su pertenencia a una colectividad. Acotando sobre sus usos, Llorenç Esteve sintetiza los más destacados: «el sacrificio como idea generadora de moral, el enemigo como eje motivador de la lucha y la justificación de un modelo político-social e ideológico como legitimador» (ESTEVE, 1998: 249).

Si establecemos una línea cronológica con ejemplos paradigmáticos encontraremos que, pese a diferencias ideológicas, técnicas o narrativas, todo film de propaganda cumple con dichas premisas. Ya en la Primera Guerra Mundial se utilizó el cine como medio propagandístico en películas como *The Battle of the Somme* [La batalla de Somme] (Geoffrey Malins y John McDowell, 1916), un documental que muestra los días previos y el comienzo de dicha batalla, o *The Bond* (1918) de un siempre militante Charles Chaplin, en el que mediante *sketches* nos habla del bono emitido por el gobierno de Estados Unidos para la financiación de la Gran Guerra. Posterior al primer conflicto bélico internacional, en la recién creada Unión Soviética surge un nuevo modelo de representación: el cine constructivista, con la figura de Sergei M. Eisenstein a la cabeza: *La huelga* (Stachka, 1925), *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) y *Octubre* (Oktiabr, 1928). Este género cinematográfico tomó su primer gran impulso dentro del comunismo y fue recogido y moldeado por el socialismo republicano de la España de la Guerra Civil y por el nacionalsocialismo alemán, que gobierna desde 1933 y tiene en *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935) el patrón de cine de propaganda prebélico. Durante la Guerra Civil Española (1936-1939), con *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) el género se asienta en los postulados por los que hoy lo identificamos habitualmente: un cine producido durante y en contacto con un conflicto bélico y que, «como la guerra misma contra los sublevados, debía ser también un instrumento para la revolución social» (SALA, 1931: 40). Las contradicciones dentro del

EL EJEMPLO MÁS VISIBLE Y REPRESENTATIVO DE UN CINE PROPAGANDÍSTICO TOTALMENTE DIFERENTE A LOS ESTILOS PREDECESORES

mismo bando y la falta de centralización provoca que «en el cine de este periodo, la ilusión superó casi siempre a la preparación, la precipitación a la reflexión, los palos de ciego a la lúcida búsqueda» (SALA, 1931: 43). Las ideas propagandistas del socialismo republicano español se convierten en el caldo de cultivo de la expansión del imperialismo capitalista, pero ahora con más organización, unidad y mejor técnica. Así, el cine norteamericano elaborará una trabajada filmografía junto a sus aliados (especialmente los británicos), que a lo largo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) generarán toda una serie de símbolos: la carta de *An Airman's Letter to His Mother* [Carta de un aviador a su madre] (Michael Powell, 1941), por ejemplo; demonizarán al enemigo: *Know Your Enemy: Japan* [Conoce a tu enemigo: Japón] (Frank Capra y Joris Ivens, 1945); al mismo tiempo que se ensalza el sacrificio de la lucha: *The Purple Heart* [El corazón púrpura] (Lewis Milestone, 1944).

El material de archivo será hasta este momento el recurso más popular pero, una vez terminada la guerra, el cine de propaganda va tomando un nuevo rumbo. En la primera escaramuza anti-comunista, durante la Guerra de Corea (1950-1953), EE. UU. filma impresionantes películas junto a sus soldados, mostrando nuevamente su sacrificio y el (presunto) beneficio que ofrecen a los civiles. Podemos apreciarlo en el film de John Ford *This is Korea* [Esto es Corea] (1951). Pero cuando la batalla pasa a Vietnam la propaganda se vuelve en contra, y una nueva vertiente cinematográfica más radical y experimental fomenta la crítica, el pensamiento y la revolución desde la clase proletaria y desde un nuevo cine cuya

narración predilecta es el ensayo. Representativos son *In the Year of the Pig* [En el año del cerdo] (Emile de Antonio, 1968) y los films de Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov (GDV), como *Le vent d'est* [El viento del este] (1970) o *Lotte in Italia* [Luchas en Italia] (1971). El estilo, que rinde homenaje al cine-ojo de Vertov, pero que encuentra su máxima definición en la idea del cine-tren de Medvedkin —«Revelaríamos sin temor las causas de los fracasos, los escándalos; elevaríamos a la pantalla a los “Perturbadores nocivos” y les presentaríamos nuestras exigencias fundamentadas; no cesaríamos hasta que se produjera una reforma y los malvados quedasen desarmados» (MEDVEDKIN, 197: 4)— fracasa y el grupo realiza su último film-ensayo en 1976.

En este punto de la línea cronológica, se estrena nuestro film de análisis *La chica de las flores* (1972), la película norcoreana más exitosa de la historia, tanto dentro como fuera de sus fronteras, que llega a ganar ese mismo año el premio especial del jurado en el festival de Karlovy Vary (ubicado en la, en aquel momento, República Socialista Checa), pero que es bloqueada hasta día de hoy en el país vecino, la República de Corea (RDC), considerada propaganda comunista y símbolo del enemigo. El film fue de tal importancia que, todavía, «sigue presente en la iconografía del país por medio de imágenes en billetes de la moneda de Corea, murales, cuadros, etc.» (FERNÁNDEZ MUNÁRRIZ, 2012). Encontramos en ella, pues, el ejemplo más visible y representativo (dentro del hermetismo y

Figura 3. Billeto norcoreano que incluye tres momentos significativos del film.



la escasa producción del país) de un cine propagandístico totalmente diferente a los estilos precedentes y que se vale del género para lograr una mayor identificación y calado en el espectador.

LA CHICA DE LAS FLORES. CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO

De entrada, *La chica de las flores* es una adaptación de la ópera homónima ideada por Kim Il-seong, fundador de la República Popular Democrática de Corea (RPDC), mientras se encontraba en prisión durante la ocupación japonesa del país (1910-1945), tal y como recoge en sus memorias:

Hubo un tiempo durante el movimiento de independencia de nuestro país en el que llevamos a cabo nuestra visión de construir un “concepto de pueblo ideal”. En ese momento, adoptamos a los estudiantes coreanos en Jilin [lugar en el que se encuentra encarcelado] para enseñar a la gente del pueblo a cantar una gran variedad de canciones revolucionarias. [...] Al terminar el guión, la producción de la ópera comenzó, y se puso en escena en el salón de la escuela Samseong en el decimotercer aniversario de la Revolución de Octubre. Durante muchos años después de la liberación no se volvió a realizar la ópera hasta que fue mejorada y adaptada para el cine, y re-escrita como una novela, bajo la dirección del Secretario de Organización (Kim Jong-il), publicada a principios de 1970 (KIM, 1992).

Por lo tanto, tenemos que tener en cuenta dos periodos históricos a la hora de enmarcar el film. En primer lugar, su año de producción: 1972. Los años previos trajeron consigo un gran crecimiento de la renta nacional del país debido a la finalización del Plan Septenal (1961-1967), «aumentado de un 25% (1956) a un 65% (1969)» (KIM y SHIN, 2010: 310). La nación se sentía orgullosa de su ideología y modo de vida, lo que supuso la redacción de la Constitución Socialista en el año 1972, por la que, «entre líneas, da confianza absoluta al Partido Laboral Joseon durante el proceso liderado por Kim Il-seong de construir una nación y por

los logros en su lucha contra los japoneses» (KIM y SHIN, 2010: 311). No hay que olvidar que EE. UU., junto a la RDC, sigue en guerra contra la RPDC, lo que justifica que desde el gobierno, pese a años sin conflicto armado, siga adoctrinando al pueblo. Fuera del país, Richard Nixon, que en noviembre volverá a ser elegido presidente de los EE. UU., ese mismo año visita China, lo que no es bien visto en la RPDC, que sufre presiones para formar parte del nuevo sistema económico-social que se estaba forjando, pero del que quiere proteger el Nuevo Mundo que ellos mismos están construyendo. Así pues, 1972 es un buen momento para hacer un film de propaganda que ensalce el espíritu *juche* (los propietarios únicos de la revolución y la construcción posterior son las masas) ideado por el líder de la nación en su Constitución.

1972 ES UN BUEN MOMENTO PARA HACER UN FILM DE PROPAGANDA QUE ENSALCE EL ESPÍRITU JUCHE (LOS PROPIETARIOS ÚNICOS DE LA REVOLUCIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN POSTERIOR SON LAS MASAS) IDEADO POR EL LÍDER DE LA NACIÓN EN SU CONSTITUCIÓN

Si retrocedemos a finales de los años veinte, cuando comienza la escritura de la ópera *Kotpanum chonio*, el país está sometido por los japoneses y los terratenientes: campos de trabajo, esclavos por herencia, condiciones laborales y de vida paupérrimas. En 1929 se intensifican los movimientos estudiantiles y se produce la huelga general de Wonsan. En 1931 Japón invade Manchuria, lo que lleva a coreanos y chinos a unir fuerzas para luchar por la región. Coreanos de diferentes ideologías van uniendo sus fuerzas y lentamente se inicia un proceso de sublevación que nunca llegará a expulsar a los nipones. En 1938 se organiza en China la Milicia Honrada de Joseon, y en 1940 el Ejército de Restauración de Corea (ERC) al que hace

referencia el film y que da cuenta de que la ópera fue terminada de escribir, tras un largo proceso, en plena Segunda Guerra Mundial (Japón entró en conflicto en 1941), y representada en 1947 tal como indica Kim Il-seong («en el decimotercer aniversario de la revolución de octubre»), cuando Corea ya es una nación independiente pero llena de conflictos internos debido a las diferencias ideológicas impuestas por los países libertadores. Por lo que, nuevamente, 1947 es el momento oportuno para lanzar un mensaje al pueblo sobre la idea del colectivo y la lucha contra el imperio japonés, en la ficción, y contra el imperio capitalista norteamericano en la realidad.

UN FILM DE PROPAGANDA DIFERENTE

El cine propagandístico ha pasado por muy diferentes etapas a lo largo de su historia, buscando siempre la forma más efectiva de hacer llegar su mensaje. Desde el lado revolucionario, bien sea socialista o comunista, solo logró tener éxito con el cine constructivista soviético. D. W. Griffith había consolidado el conocido Modo de Representación Institucional (MRI) (BURCH, 1968) y el cine norteamericano se servía de una efectista narración que, en ocasiones, se alejaba de la propaganda directa para entrar dentro del género cinematográfico, especialmente el melodrama, y manipular de manera indirecta al espectador. Dos largometrajes clave en este sentido son *Sangre, sudor y lágrimas* (In Which We Serve, David Lean y Noël Coward,

1942) y *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives, William Wyler, 1946).

La RPDC recibirá la herencia del cine comunista pero, consciente del poder que el MRI tiene a la hora de lograr la identificación con el espectador a través del drama, decidirá realizar un cine híbrido en el que, para combatir al enemigo, utilizará sus mismas armas. Podemos apreciar en *La chica de las flores* una intensa paleta de colores y un juego de luces y sombras recogido del cine de Douglas Sirk, que cuenta en su haber con la reconocida *Tiempo de amar, tiempo de morir* (A Time to Love and a Time to Die, 1958), seña del melodrama bélico y probablemente analizado por la resistencia comunista.

El montaje narrativo está, pues, por encima del montaje alegórico-poético de las propuestas constructivistas, que siguen estando presentes en elementos como el uso de las flores en primer plano cada vez que se quiere enfatizar una nueva esperanza o la idea de continuar con la lucha para alcanzar la libertad, llegando finalmente a ser el símbolo de la revolución. O las imágenes del romper de las olas contra el acantilado cuando, en el campo de trabajo, le confiesan a Koppun que su hermano ha muerto.

El film es una adaptación de una obra operística a la cual, para lograr un mayor realismo, se le han suprimido los bailes pero no las canciones. El componente musical es importante en toda representación de la revolución, erigiéndose así un arma de convencimiento ideológico y lucha moral.

Figuras 4 y 5. El juego de luces y sombras y la paleta de colores saturados acercan el film al melodrama bélico de los años cincuenta, dando cuenta del estancamiento audiovisual de la industria norcoreana.





Figuras 6, 7, 8 y 9. La presencia de las flores y el montaje poético usado para sus primeros planos las convierten en el símbolo de la revolución y la liberación.

El cine de Miklós Jancsó es un referente a la hora de componer un musical revolucionario; *Csillagosok, katonák* [El Rojo y el Blanco] (1968) y *Még kér a nép* [Salmo rojo] (1972) tuvieron notable éxito y su presencia palpita en las imágenes de *La chica*

de las flores. Además, la sociedad coreana es una cultura donde el relato oral musicalizado, es decir, el cancionero popular, tiene una fuerte raigambre. Así, la película incorpora una serie de canciones pop-folk que van narrando la historia de Koppun y el sentimiento de patria, lucha y libertad necesario para sobrevivir a todo drama. Como ejemplo, podemos escuchar durante el *leit motiv* de Koppun que abre el film: «Compra flores, flores rojas, bellas y llenas de fragancia. Flores que he hecho crecer con devoción para adquirir la medicina para mi madre enferma. Compra flores, flores rojas».

De esta manera, el film nos ofrece una *rara avis* dentro del cine de propaganda, un modelo único que bebe tanto del cine melodramático norteamericano como del musical, así como de ideas constructivistas. Se rehúye del documental y del metraje encontrado, herramientas potenciales del género. No ensalza a un líder o personaje carismático de su movimiento, como pudiera ser Hitler en el film de Riefenstahl; pero tampoco ofrece una visión del pueblo como colectivo, sino que delega el peso de la narración principal en un personaje representativo del mismo, al que se le da un mínimo diálogo, pues su actitud es principalmente la de observador de los hechos, y se le exige una representación, con lo que se aleja de dar la palabra al proletariado o teorizar la lucha de clases, como intentaba el GDV. También debemos tener en cuenta la calidad de dicha producción, realizada con grandes medios y pensada para ser lo que podríamos llamar un *blockbuster* dentro de las fronteras de la RPDC, algo muy alejado del cine republicano durante la Guerra Civil Española y del cine minoritario y marginal del GDV. Al mismo tiempo que se aleja de poner rostro al enemigo como pudiera hacer el cine norteamericano, convirtiéndolo en una idea, la del poder en la sombra, capaz de manejar a los propios ciudadanos coreanos, esto es, al terrateniente y su esposa en el film. Para todo ello, el pueblo necesita un líder de la revolución capaz de ver, de lanzar un claro mensaje contra

PUNTOS DE FUGA



Figura 10. Las canciones introducen y/o resumen acciones o secuencias en las que se quiere enfatizar el componente propagandístico del film.

el enemigo y de fomentar la idea de colectivo, siendo Choel Yeong, *deus ex machina* al final de la película, dicho representante. Para lograr esto, el film trabaja las tres claves simbólicas que apuntábamos anteriormente.

EL SACRIFICIO COMO IDEA GENERADORA DE MORAL

Dentro de la vertiente cinematográfica constructivista, el film está más cerca de *La madre* (Mat, Vsevolod Pudovkin, 1926) que de los postulados de Eisenstein, pues encaja mejor con la intención melodramática-propagandística que se busca, ejemplificada a través del sacrificio familiar arraigado en la cultura coreana, poseedora del concepto de *ajumma* por el cual las madres sienten una

Figura 11. La madre de Koppun, representación de la Corea reprimida y mártir.



obligación indeleble para proteger a sus hijos ante cualquier circunstancia. Así, la madre de Koppun, que muere intentando saldar la deuda familiar heredada para que sus hijas no deban trabajar para el terrateniente simpatizante de los japoneses, se convierte en una mártir. Pero toda su familia será emblema de dicho sacrificio.

La familia de Koppun representa a Corea y a su historia. Su madre es la Corea sometida al dominio japonés. Ya desde el comienzo se enfatiza su condición de esclava mostrando un primer plano de las cadenas y polea de un pozo del que está sacando agua; destaca el sonido de los hierros y la música es más grave. La cámara recorre la cadena hasta mostrar las manos que tiran de ella, arrastrando todo el peso de la opresión y la herencia recibida. Koppun y su ciega hermana pequeña representan la Corea dividida del año de producción del film: Koppun, una Corea del Norte que lucha, que se esfuerza, que se sacrifica vendiendo esas flores (de la revolución) para que su madre (la antigua Corea) siga viviendo y, por consiguiente, el espíritu de una nación, que ha sido estigmatizado por los nipones, vuelva a resurgir; la hermana pequeña, Sun Hui, es la Corea del Sur ciega por culpa del enemigo en casa, los Estados Unidos: en un *flashback* (herramienta que se utiliza de manera plenamente significativa para hablarnos del pasado) vemos cómo la mujer del terrateniente, en un acto de violencia hasta cierto punto inconsciente, le vuelca un

Figura 12. Koppun, la Corea comunista que ensalza los valores de lucha y sacrificio, intentando vender flores para salvar a su madre.





Figura 13. Sun Hui, la Corea sometida al capitalismo americano, ciega al sacrificio norcoreano en la lucha por mantener los valores del pasado.

caldero con agua hirviendo a Sun Hui en los ojos, lo que provoca su ceguera. Más adelante, cuando Koppun vaya en busca de su hermano, Sun Hui huirá al monte y estará a punto de morir, pero un buen samaritano, el abuelo del poblado (con todo lo que ello implica) la salvará y la tendrá en su cuidado hasta que llegue el hermano mayor, Chol Yeong. Este representa, pues, la Corea (del Norte) revolucionaria que se alzarán contra el invasor: lo hizo Chol Yeong cuando los terratenientes dejaron ciega a Sun Hui y pegaron a su madre, siendo por esto enviado a un campo de trabajo del que se escapa a los cuatro años. Y lo volverá a hacer para salvar a ambas hermanas (las dos Coreas) y lograr la unidad familiar, o una Corea unida.

EL ENEMIGO COMO EJE MOTIVADOR DE LA LUCHA

Como se ha comentado, el invasor japonés no aparece en el film, pero no por ello las referencias al mismo y al mal causado se dejan de lado. En primer lugar, se prefiere enfatizar el hecho de que el enemigo es tan grande como irrepresentable, es casi una lucha contra una ideología malvada y destructora de toda igualdad social, que solo acepta a aquellos que le son proclives y que puede utilizar. Esto es personificado en el film por los patrones, o sencillamente los dueños, de la familia de Koppun.



Figura 14. Los demonios en la conciencia de la mujer del terrateniente después de años de maltrato a la familia de Koppun.

La película siempre tiene en cuenta la división de Corea por lo que, el no mostrar al japonés como rival a batir, también está provocando que el discurso recaiga sobre los EE. UU., el imperio que en 1972 está sometiendo a la unidad de Corea. Así pues, el enemigo también es un virus que ha afectado a la propia nación, a los surcoreanos, y que les remuerde la conciencia, como ejemplifica la mujer del terrateniente a la que, mediante el uso del *collage*, acompañado en la banda sonora por el eco del llanto de Sun Hui, se le aparecen los recuerdos del pasado, las vejaciones a la familia de Koppun que han hecho que esos santos que les pintaban los japoneses (y ahora los americanos) demonios se hayan tenido que volver.

También las canciones enfatizan estos hechos. Podemos escuchar letras como: «Cuando no tenemos país...» o «Sin país, sin dinero no hay manera de vivir». Al igual que los diálogos: «¿Cuándo llegará esta pena a su final?», en boca de los pobres aldeanos; o «Si no pagas tus deudas hoy, vendo a tu hija a un pub», amenaza el patrón. Y cuando la narración llega al campo de trabajo se nos descubren los horrores de la invasión: prisioneros con grilletes en caderas, muñecas y tobillos, y mujeres con bebés en brazos esperando en la puerta a su marido desde hace quince años. Dos elementos simbolizan el duro sometimiento: el primer plano sobre los grilletes y el llanto de bebé acaparando toda la banda sonora.

LA JUSTIFICACIÓN DE UN MODELO POLÍTICO-SOCIAL E IDEOLÓGICO COMO LEGITIMADOR

La chica de las flores nos habla de que el trabajo, el respeto y la ayuda al prójimo son los valores sobre los que se debe erigir una sociedad, pero que dicha igualdad siempre estará sometida a los intereses de alguien con mayor poder, y que la única forma de combatirlo es mediante la fuerza del colectivo. Para decir esto y que cale en el espectador, el cine coreano de propaganda, en una época que ya tiene la televisión para lanzar proclamas directas y acercarse a la realidad, prefiere hacer uso de una narración aristotélica con presentación, nudo y desenlace. En el primer acto se nos presenta a Koppun y su conflicto (vender flores para sanar a su madre), se nos muestra al antagonista y su crudeza, y se ponen en marcha una serie de acciones para el desarrollo del conflicto. En el segundo acto el cumplimiento del deseo se irá complicando y la trama se volverá más densa: conseguirá la medicina, pero llegará tarde para salvar a la madre. Solas Koppun y Sun Hui, la mayor decide ir en busca de su hermano, que resulta estar fallecido. Ambas niñas terminan al borde de la muerte. Pero, en la resolución del conflicto, el hermano aparece y las salva a ellas y al pueblo.

Hay una línea narrativa continuista, con un drama *in crescendo* y sus respectivos clímax, que solo se rompe con la intervención de una voz narradora masculina, de un meganarrador extradiegético que, a mitad del drama, lo resume y nos pone en la situación que vive internamente Koppun tras perder a su madre. Y al final trae a escena a Chol Yeong y nos explica el por qué de su ausencia a lo largo de estos años. Una voz narradora que pretende clarificar y llenar huecos para que la película quede bien cerrada en su historia y en sus interpretaciones. Cuenta de ello da el elemento de las flores, que hacen del film una estructura circular: al comienzo Koppun no logra vender ninguna flor, pero al final se las quitarán de las manos. Es

decir, la miseria de los sometidos y el triunfo de la revolución; las flores como el florecimiento, valga la redundancia, de la lucha contra el imperio.

Pero si el film tiene tal fuerza de convencimiento es por la manipulación *hitchcockiana* a la que está sometido el público, pues a lo largo de toda la trama se está generando suspense y ocultando información. Un *flashback* (el único, hilado mediante fundido y con un tratamiento del color todavía más saturado que se irá diluyendo) muestra lo feliz que era Koppun junto a su hermano y cómo le arrestaron. No se dice qué pasó con él, pero se nos hace suponer que ha muerto, como comentan varios personajes. Al igual que cuando Koppun desaparece de la trama y el peso de la narración recae sobre Sun Hui, haciéndonos pensar que la hermana mayor también ha muerto. Pero cuando esta aparece hemos dejado a Sun Hui perdida en el monte en pleno invierno, y los habitantes del pueblo le confiesan a Koppun las dudas acerca de si su hermana sigue con vida. Cuando al final toda la familia se reúne, excepto la madre que quedará como mártir, el goce de cerrar huecos y el

Figuras 15 Y 16. Las flores como marca cronológica del paso de la opresión a la revolución.



happy end tan buscado a base de llevar el drama a sus extremos provocan un sensación de alivio y esperanza en el espectador.

En conclusión y recapitulando, el cine de propaganda que la RPDC propone, en la película de mayor importancia en su filmografía, es un largometraje que se basa en las herramientas narrativas y de puesta en escena del enemigo, además de recoger aquellas estrategias simbólicas propias del cine revolucionario, pero que prefiere la ficción melodramática al documental reaccionario. Y, pese al distanciamiento con otras variantes del cine propagandístico, sigue manteniendo las claves principales que encontramos en el género. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- Debido a las múltiples circunstancias que afectan a la situación de la filmografía norcoreana, el único lugar en el que puede localizarse este film es en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qf9xu2nvRNE>. Por lo que pedimos disculpas, pues la calidad de las capturas no puede ser la que deseáramos para trabajar un texto con esta profundidad.
 - Sinopsis: La joven Koppun quiere sanar a su madre. Para ello vende flores. Tiene una hermana pequeña. Su hermano mayor, Chol Yeong, fue encarcelado hace seis años. Su madre fallece antes de recibir el medicamento. Koppun sale en busca de su hermano. Le dicen que ha muerto. Desesperada, Koppun desaparece. A la hermana pequeña también la harán desaparecer. Koppun volverá al pueblo y será sometida por el terrateniente. Aparece Chol Yeong, que encuentra a Sun Hui y salva a Koppun. La revolución ha llegado al pueblo.

REFERENCIAS

- BERNAYS, Edward (1928). *Propaganda*. Nueva York: Horage Liveright.
- BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- ESTEVE, Llorenç (1998). Cine y propaganda en las guerras del siglo XX. *Film-Historia*, 1, 249-279. Recuperado de <<http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/viewFile/229246/310956>>
- FERNÁNDEZ MUNÁRRIZ, Antonio (2012). *La chica de las flores*. Recuperado de <<http://antoniofernandezmunarizhabladedicine.blogspot.com.es/2012/07/la-chica-de-las-flores.html>>
- (2015). *La película "La chica de las flores" analizada al detalle*. Recuperado de <<http://antoniofernandezmunarizhabladedicine.blogspot.com.es>>
- FOWLER, Simon (2011). *Review: The Flower Girl*. Recuperado de <<http://northkoreanfilms.com/2011/11/06/review-the-flower-girl/>>
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shagrila Ediciones.
- KIM, Il-sung (1992). *With the Century, Vol. 1*. Pyeongyang: Foreign Languages Publishing House. Recuperado de <<http://www.korea-dpr.com/lib/202.pdf>>
- KIM, Yug-hun; SHIN, Yong-kyun (2010). *A Korean History for International Readers*. Seúl: Humanist Publishing Group Inc.
- MEDVEDKIN, Aleksander (1973). *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Córdoba: Siglo XXI Argentina Editores.
- NELSON, Richard (1996). *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States*. Nueva York: Greenwood.
- RICHMOND, Julia (2011). *Cine y propaganda: una relación encubierta*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- SALA, Ramón (1991). Cine republicano entre 1936 y 1939: pluralidad y propaganda. *Nosferatu. Revista de cine*, 7, 38-43. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40785/NOSFERATU_007_006.pdf?sequence=4>
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN. EL CINE DE PROPAGANDA NORCOREANO

Resumen

El cine norcoreano es un gran desconocido debido a razones sociopolíticas. Poder visionar su filmografía es una tarea ardua, al igual que no hay una bibliografía que lo trabaje debidamente. Este ensayo se presenta como una primera aproximación a un cine particular, único y de gran interés analítico, cuyo género más popular es el cine de propaganda. Para ello se analiza su film más exitoso: *La chica de las flores* (Ik-kyu Choe y Hak Pak, 1972). Lo pondremos en común con la evolución de dicho cine y con aquellas herramientas que lo definen para comprobar cómo este género muta según la ideología y el periodo pero mantiene unas temáticas intercambiables. El cine de propaganda norcoreano es un híbrido que mezcla el melodrama con el adoctrinamiento y el manierismo norteamericano con el constructivismo soviético para seguir hablando del sacrificio moral, la perversidad del enemigo y la ideología como legitimadora de la revolución.

Palabras clave

Cine de propaganda; cine norcoreano; cine constructivista; melodrama; musical; narración aristotélica.

Autor

Adrián Tomás Samit (Castellón de la Plana, 1989), ha realizado el Master Internacional en Documental por la Escuela de Cine de Barcelona y estudiado el Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra. Es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I. Ha escrito en diferentes revistas especializadas y colabora en la sección de cine de Nomepierdoniuna.net. Ha realizado diversos cortometrajes exhibidos en festivales y exposiciones. Actualmente vive en Corea del Sur, centrado en la realización. Contacto: atomsamit@gmail.com.

Referencia de este artículo

Tomás Samit, Adrián (2016). *Las flores de la revolución*. El cine de propaganda norcoreano. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 203-214.

THE FLOWERS OF THE REVOLUTION. THE NORTH KOREAN PROPAGANDA FILM

Abstract

North Korean cinema is a great unknown for socio-political reasons. Analysing North Korean films is a difficult task, particularly given the absence of existing literature on the country's film production. This essay constitutes a first approach to a particular, unique and interesting body of films, whose most popular genre is the propaganda film. To this end, an analysis is offered of its most successful film: *The Flower Girl* (Ik-kyu Choe and Hak Pak, 1972), making a comparison between the evolution of this kind of cinema and the techniques that define it to establish how this genre changes depending on the ideology and the period, while maintaining certain interchangeable themes. The North Korean propaganda film is a hybrid that mixes melodrama with indoctrination, and elements of American cinema with Soviet Constructivism, to pursue a discussion of moral sacrifice, the perversity of the enemy and ideology as the legitimiser of the revolution.

Key words

Propaganda Film; North Korean Cinema; Constructivist Cinema; Melodrama; Musical; Aristotelian Narrative.

Author

Adrián Tomás Samit (Castellón de la Plana, 1989), he has completed the Master in International Documentary in Escuela de Cine de Barcelona and studied the Master in Contemporary Film and Audiovisual Studies in Universitat Pompeu Fabra. He holds a degree in Communication Studies from the Universitat Jaume I. He has written for various specialized magazines and collaborates in the film section of Nomepierdoniuna.net. He has directed documentary short films included in festivals and exhibitions. Currently, he is living in South Korea focused on his career as filmmaker. Contact: atomsamit@gmail.com.

Article reference

Tomás Samit, Adrián (2016). *The Flowers of the Revolution*. The Northcorean Propaganda Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 203-214.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com