

LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS DE LA SERIE SURCOREANA *EL MONSTRUO DE LA VIEJA SEÚL* (NETFLIX, 2023)

SONIA DUEÑAS MOHEDAS

Universidad Carlos III de Madrid

sduenas@hum.uc3m.es

NATALIA MARTÍNEZ PÉREZ

Universidad de Burgos

nmperez@ubu.es

Recibido: 15-06-2024

Aceptado: 31-10-2024



RESUMEN

Las series de televisión de corte histórico no solo buscan entretenir a su audiencia, sino que también desempeñan un papel crucial en la recuperación de la memoria colectiva al articular un enfoque pedagógico que permite abordar cuestiones históricas de manera revisionista. Esta perspectiva ha surgido recientemente en la ficción audiovisual surcoreana tras décadas de censura que silenciaron las narrativas sobre el pasado. Ejemplo paradigmático es la serie *El monstruo de la vieja Seúl* (Netflix, 2023), un drama histórico que combina elementos del fantástico y terror ubicado a finales de la ocupación colonial japonesa. Su protagonista, un monstruo horrible y violento, fruto de experimentos científicos con humanos por parte del ejército nipón, supone una reinterpretación de la memoria histórica desde el presente. La serie, que articula un discurso en torno a la (re)construcción de la identidad cultural surcoreana, invita al público global a conocer su historia más reciente.

PALABRAS CLAVE: Monstruo; memoria histórica; series de televisión; Corea del Sur; Netflix.

THE REPRESENTATION OF HISTORICAL MEMORY THROUGH THE SOUTH KOREAN SERIES GYEONGSEONG CREATURE (NETFLIX, 2023)

ABSTRACT

Historical television series not only seek to entertain their audiences, but also play a crucial role in the recovery of collective memory by articulating a pedagogical approach that allows historical issues to be addressed in a revisionist manner. This perspective has recently emerged in South Korean audiovisual fiction after decades of censorship that silenced narratives about the past. A paradigmatic example is the series *The Monster of Old Seoul* (Netflix, 2023), a historical drama that combines elements of fantasy and horror set at the end of the Japanese colonial occupation. Its protagonist, a horrible and violent monster, the result of scientific experiments on humans by the Japanese army, is a reinterpretation of historical memory from the present. The TV series, which addresses the (re)construction of South Korean cultural identity, is open to a global audience interested in learning more about the country's recent history.

KEYWORDS: Monster; Historical Memory; TV series; South Korea; Netflix.



1. INTRODUCCIÓN

La representación de hechos históricos en la ficción contemporánea suele revelar posicionamientos y puntos de vista sobre la historia con la pretensión de articular una única interpretación (López, 2009), contribuyendo a reflexionar de forma crítica sobre el pasado colectivo al facilitar su comprensión en el presente. Así, la memoria histórica tratada por los medios de comunicación se percibe de modo significativo al ser parte de las fuerzas culturales que moldean a la sociedad. La memoria colectiva e individual reflejada en el audiovisual muestra una coexistencia entre las narrativas, mitos y representaciones que favorecen la construcción del relato histórico, además de la recreación y la representación del pasado, por lo que un film histórico es una nueva forma de hacer y dramatizar la historia (Rosenstone, 2018).

Las producciones históricas impulsan la cohesión social de grupos diversos a través de la perfilación de un «pasado usable» desde el que entender el presente y proyectarse hacia el futuro, siendo relevante para comunidades (nacionales, étnicas, raciales, de género y de orientación sexual) que han sido

tradicionalmente marginadas (White, 2001). Al respecto, la «geopolítica de la memoria», que parte del concepto de «memoria ejemplar» de Todorov (1995), sirve para explicar la «proliferación de una moralidad ética cosmopolita, basada en las convenciones de derechos humanos propugnadas por Naciones Unidas, que reivindican una memoria como aprendizaje (la no-repetición del horror)» (Álvarez, 2015: 160). Por su parte, la televisión como medio cercano a la audiencia, cumple una función pedagógica, que es más evidente en las ficciones sobre el pasado histórico. Al plantear nociones históricas y al nutrir las identidades tanto individuales como colectivas de todos los discursos de su entorno, la historia que representan los medios es historia «real» en su fomento de la formación de la ciudadanía (Schwoch et al., 1992).

El presente artículo tiene como objetivo el estudio de la representación del monstruo y su vinculación con la revisión de la memoria histórica a través de la serie surcoreana *El monstruo de la vieja Seúl* (Netflix, 2023-). El monstruo, como potencial semántico y simbólico, permite vincular conceptos relacionados con los «mecanismos de dominación, la megalomanía, el horror del despotismo y la avidez por el control de espacios, individuos y recursos» (Moraña, 2017: 70). Mediante un análisis textual de su primera temporada, se pretende profundizar en los resignificados del monstruo desde los códigos del fantástico y el terror empleados en la narrativa, especialmente en su conexión con el miedo transhistórico y la memoria histórica colonial debido a su contextualización, ubicada en los últimos meses de la ocupación de la península coreana por parte del Imperio japonés.

2. LA MEMORIA HISTÓRICA EN LA FICCIÓN SURCOREANA

La ficción audiovisual permite articular discursos sobre el pasado en su labor de revisión de la memoria histórica colectiva, explorando detalles que aporten luz a los complejos conflictos históricos que han sido abordados desde un punto de vista institucional o silenciados. En particular, la televisión actúa como agente historiador, como actor fundamental en la captación, emisión y preservación para el futuro de imágenes que trascienden el momento en el que se toman (López, 2009). Asimismo, se erige como un medio para divulgar y perfilar las particularidades del pasado dirigidas al público masivo. Desde la llegada de las plataformas de *streaming*, estos mensajes han tenido un alcance sin parangón, ofreciendo la posibilidad de conocer la memoria histórica y cultural de cualquier país a una audiencia global.

Ya en 1997 Schwoch y White señalaron que la televisión puede alterar y transformar las relaciones del espectador con la historia, contribuyendo a la conciencia histórica a través de la comprensión del pasado. No obstante, los discursos fragmentados y dispersos pueden ser contradictorios en cuanto a la temporalidad y narrativa. La ficción puede resucitar y reinterpretar los hechos del pasado de una nueva forma (Rosenstone, 1995), al igual que también favorece la reconsolidación de emociones como el miedo y el trauma generados en el pasado, que permanecen latentes en el recuerdo. Con el concepto «tecnología de la memoria» (Sturken, 1997) se hace referencia a que los medios retienen, contienen y producen memoria histórica, ya que tienen la capacidad de transmitir sentimientos mediante su representación.

El trauma generado por acontecimientos del pasado dolorosos se relaciona con el «horror frío», definido por Imbert (2019) como el uso de una mirada distanciada para representar la memoria del horror vinculada con el trauma histórico que los pueblos arrastran. Mediante los «espacios de la memoria» (Imbert, 2019) se recogen las emociones vividas y causadas por una tragedia y se profundiza en el rastro que sus huellas dejan en la conciencia nacional, determinando la construcción de la identidad de las generaciones posteriores. Así, es importante tener en cuenta la «colonización de la conciencia» en el pasado colonial del pueblo coreano, que Choi explica como:

la imposición por parte del poder dominante de su propia visión del mundo, sus propias normas y valores culturales, de modo que el pueblo (colonizado) se vea obligado a adoptar este sistema de pensamiento ajeno como propio y, por lo tanto, despreciar o menospreciar la cultura y la identidad autóctonas, [perpetuando] la dependencia cultural y la subjetividad colonial (Choi, 1993: 79).

De este tipo de acontecimientos históricos se desprende el miedo entendido por Fisher como un «síntoma dominante de los seres humanos hirientes que viven en sociedades opresivas» (2012: 19) y que se relaciona con un dolor que subyace a pesar del tiempo. Es decir, el trauma colonial se percibe como origen de la ansiedad colectiva actual en su reflejo de las heridas emocionales que prevalecen en la ciudadanía coreana contemporánea (Yoo, 2017). Por ello, el «miedo transhistórico» es un concepto que intrínsecamente se vincula con la memoria histórica dentro de los imaginarios colectivos impregnados por los traumas del pasado, traspasándose a los descendientes como herencia. No obstante, este puede ser tergiversado y desfocalizado, ya que el miedo puede no ser el mismo entre generaciones, aunque tengan en común un mismo origen; o puede verse reducido o magnificado a partir de los dis-

cursos institucionales y los medios de comunicación. En esta línea, el «cine traumático» (Walker, 2001) representa la experiencia histórica como trauma, creando un recuerdo colectivo por medio de una reimaginación del pasado (Childs, 2012) para conformar una memoria construida/reconstruida.

Las ficciones cinematográficas y televisivas que rescatan hechos del pasado desde la mirada del presente también ofrecen información del contexto histórico en el que se han producido, es decir, pueden mostrar «el patrón psicológico de un pueblo en un momento determinado» (Kracauer, 2004: 8). Esto provoca una diferenciación entre la ficción militante y la ficción comercial, en cuyas narrativas más *mainstream* se puede observar cómo:

la forma ha cambiado, y lo vemos en la representación del horror histórico: ya no basta con rememorar los grandes momentos de horror de la historia de la humanidad para asegurarse de que no volverá a ocurrir. Hoy la búsqueda de un discurso «justo» (...) y de su representación (...) suscita otras interrogaciones, se sitúa más allá de la memoria testimonial (Imbert, 2019: 457).

La representación de la memoria histórica desde una perspectiva crítica en el cine y las series surcoreanas es relativamente reciente.¹ Hay que tener en cuenta que la derogación de la censura sobre los productos culturales y audiovisuales no se promulgó hasta 1995 con la aprobación del plan *Segyehwa* para encaminar al país hacia la globalización. Standish (1994) señala que, aunque existían antecedentes que introducían la cuestión colonial en el cine gracias al movimiento *Minjung*² y su implicación en lo social debido a la relajación de la censura, autores como Yecies (2008) afirman que han existido resquicios de censura hasta 2005 y que, por ello, no se ha podido ahondar de forma explícita y crítica en los traumas del pasado. De hecho, se aprecia un incremento de producciones revisionistas de la memoria colonial a partir de entonces con películas como *Modern Boy* (*Modeon boi*, Jung Ji-woo, 2008), contextualizada en 1937; *Asesinos* (*Amsal*, Choi Dong-hoon, 2015), en 1933; *El imperio de las sombras* (*Mil-jeong*, Kim Jee-woon, 2016), a finales de los años 20; *Phantom* (Lee Hae-young, 2023), ambientada en 1933; *A Resistance* (Cho Min-

1 Durante la segunda mitad del siglo xx, se produjeron obras que interpretaban la memoria histórica bajo la batuta de la censura, por lo que se dificultaba la reflexión crítica sobre el pasado. Cineastas como Im Kwon-tae, perteneciente al movimiento *Minjung*, recurrían a la memoria oral para abordar la historia social y, al mismo tiempo, eludir la censura, pero no fue hasta el surgimiento del Nuevo Cine Surcoreano cuando se incidió en ello con libertad.

2 En los 80, el movimiento *Minjung* surgió en diversos ámbitos culturales y artísticos para visibilizar cuestiones sociales que preocupaban a la clase trabajadora (Lee, 2019) durante el gobierno autoritario de Chun Doo-hwan (27 de agosto de 1980-24 de febrero de 1988).

ho, 2019), sobre la protesta nacional de 1919 contra la opresión nipona; o *The Battleship Island* (*Gunhamdo*, Ryoo Seung-wan, 2017), que, aunque sin especificar fechas, se sitúa en esta etapa. Todas ellas representan al Movimiento de Independencia durante el colonialismo y el sometimiento del pueblo coreano. Estos relatos recogen «la emergente necesidad de una memoria colectiva que respalde la agencia histórica, y ponen en primer plano los agresivos movimientos independentistas y los espectaculares ataques guerrilleros no sólo contra las autoridades japonesas, sino también contra los colaboradores pro-japoneses» (Lee, 2021: 70). La evolución del tratamiento del colonialismo por medio del cine surcoreano ha sido descrita por Shin al explicar que, en los 2000, estas películas «rechazan las dicotomías morales simplistas de explotación/colaboración y sufrimiento/resistencia para abordar en su lugar las complejidades y contradicciones de la experiencia colonial, en las películas más recientes este rechazo sin precedentes del juicio moral se ve superado por el redespliegue calculado del nacionalismo antijaponés» (2019: 2). Cuestión aparte son las narrativas que ahondan en traumas puntuales del pasado, como la esclavitud sexual y las «mujeres de confort» en *Snowy Road* (*Nungil*, Lee Na-jung, 2015), cuya historia se sitúa en 1944; o *Spirits Homecoming* (*Gwihyang*, Cho Jung-rae, 2016), que traza una evolución de la violencia mediante la experiencia de dos jóvenes forzadas por soldados japoneses.

En cuanto a series, esta tendencia ha tomado impulso recientemente, sobre todo, por las plataformas de *streaming*, a las que se han sumado las televisiones locales. Así, *La canción de los bandidos* (*Song of the Bandits*, Netflix, 2023), con influencias del wéstern, profundiza sobre la resistencia coreana como en *Chicago Typewriter* (*Sikago Tajagi*, TVN, 2017), *Different Dreams* (*Imong*, MBC, 2019), *Pachinko* (Apple TV+, 2022-), más inclinada al drama romántico de época; o *Mr. Sunshine* (*Miseuteo Shunshain*, TVN, 2018), que se adentra en los años previos a la colonización bajo la amenaza de una inminente invasión japonesa. También destaca *Bridal Mask* (*Gaksital*, KBS2, 2012), que, a diferencia de la tendencia mayoritaria, representa ambos bandos, los coreanos oprimidos y los que han asimilado la identidad japonesa.

En los últimos años, se han complejizado las narrativas audiovisuales a causa de la hibridación cultural, impulsando un nuevo sentimiento nacional que muestra una sensibilidad y especial atención hacia la memoria histórica. Según Shin, estas propuestas constituyen «un modelo de modernidad colonial» (2019: 2), al representar y dar luz a ambigüedades que permanecen en la actualidad, desde la exploración del individualismo, el deseo personal y la hibridación cultural transnacional (2019: 2). Es decir, se combinan los códigos

cinematográficos universales con rasgos propios de la cultura coreana a modo de distinción propia (Dueñas Mohedas, 2023). An (2018) puntualiza que estas dinámicas confluyen en una lógica moral del anticolonialismo como parte del legado transmitido durante los primeros años del régimen militar de Park Chung-hee ante la ansiedad de la desaparición o decadencia nacional por la dominación colonial japonesa (Lee, 2013). Así, la recuperación de la memoria colectiva se evidencia a través de las ficciones históricas, que permiten vehicular mediante su rescate del pasado, un espacio de nuevos valores políticos y sociales relacionados con el ideario democrático.

3. LA FIGURA DEL MONSTRUO EN LA FICCIÓN FANTÁSTICA SURCOREANA

Dentro del fantástico, la ciencia ficción y el terror, la representación del monstruo insólito y antimimético se muestra habitualmente como una amenaza ante la que «estamos condicionados a repudiar, confrontar, subyugar, y en el mejor de los casos aniquilar» (Cuéllar Barona, 2008: 230). De hecho, «los peligros del ser artificial son todavía más oscuros, y su faceta más siniestra proviene de su capacidad de poner en duda los límites de la propia existencia humana, convirtiéndose en una figura abyecta» (Clúa, 2007: 187). Resulta interesante observar cómo algunas narrativas han intentado subvertir este efecto en la audiencia instando a la empatía y poniendo en duda esa sensación de peligro. Para ello, apelan al «horror corporis», la sede del horror (Imbert, 2019: 88), desde el subconsciente para explorar los límites en la transformación del cuerpo hasta su deformidad. No obstante, «al situarse en los márgenes de lo posible, de lo asumible, adquiere asimismo el potencial maleable de identificarse con amplias parcelas de nuestros temores y ansias individuales y colectivas, tanto físicas como psicológicas y sociales» (Díez Cobo y Abello Verano, 2022: 142).

Las ficciones en torno a la figura del monstruo mezclan habitualmente el terror con la corporalidad, en concreto, con las deformidades corporales, ya que «el cuerpo del monstruo no es fijo: evoluciona, se transforma, muta, algo que nos horroriza y fascina a la vez» (Del Castillo Aira, 2024: 22). La puesta en escena de la metamorfosis de los monstruos en el audiovisual se ha perfeccionado en las últimas décadas mediante la digitalización de los efectos especiales, convirtiéndose en uno de los convencionalismos de estos géneros cinematográficos. Asimismo, se ha tendido a la diversidad de su representación y simbología, especialmente desde la perspectiva feminista. En este sentido, el monstruo puede ser vinculado con lo femenino y la irrupción de la sexualidad

reprimida para facilitar la comprensión de la construcción identitaria femenina (Williams, 1984), tal y como sucede en *El monstruo de la vieja Seúl*.

Autoras como Clúa destacan que, en la ficción contemporánea, la criatura monstruosa refleja una manifestación simbólica de la situación de las mujeres al «ser construido metódicamente por un creador, el discurso hegemónico y patriarcal, que la modela para después rechazarla y abominar de ella» (2007: 187). También, el encuentro de la mujer con el monstruo se reconoce «especularmente como una imagen monstruosa, una imagen de crisis que convulsa el orden establecido» (Antón, 2017: 109). Las relaciones entre el monstruo y lo femenino han sido ampliamente analizadas, una simbiosis en las que ambas figuras actúan como lo Otro enigmático y violento que desata la crisis, ya que «moviliza una imaginería negativa que amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género» (Cortés, 1997: 41). Sin duda, cabe tener en cuenta que cada cultura puede ser entendida a través de los monstruos que la representan (Cohen, 1996), por ello no es baladí que los monstruos violentos proliferen en momentos de crisis (Cortés, 1997) y cambio social. En el caso de la ficción surcoreana, han sido más habituales a partir de los años 60 con el establecimiento de los primeros tropos recurrentes.

Vinculado al cuerpo monstruoso, es destacable el imaginario sobre el sujeto moderno articulado bajo la concepción de «un cuerpo dócil, susceptible de ser disciplinado en cada una de sus partes» (Clúa, 2007: 184). Actualmente, los discursos culturales recogen «figuraciones en las que el cuerpo no-natural, manipulable, se convierte en la figura que erosiona precisamente el ideal normativo de sujeto y que consigue escapar de la presión del poder» (Clúa, 2007: 186). El cuerpo como constructo o construcción performativa en la ficción se relaciona con Butler (2002) cuando sostenta que los seres abyectos se mueven al margen de la ley que los ha construido, quedando excluidos, negados y suprimidos en relación a la humanidad, que se siente amenazada y desbordada ante ellos.

La ficción surcoreana se sirve de figuras monstruosas para representar la inestabilidad de la identidad nacional en tiempos pasados. Los cuerpos heridos y maltratados rescatan la memoria de hechos traumáticos, especialmente aquellos contextualizados en el siglo XX, ya que la península coreana se enfrentó a un proceso de colonización, una guerra civil y su consiguiente división de la población, y, en el caso de Corea del Sur, décadas de autoritarismo emprendidas por varias dictaduras hasta desembocar, a finales de los 80, en la transición democrática. Su mitología y el folclore ofrecen un gran número de

monstruos, criaturas y seres legendarios que han inspirado a la ficción surcoreana, aunque aún no se han explotado audiovisualmente a pesar de su amplia y diversa riqueza.

La coproducción entre Corea del Sur y Japón *Yongary: Monster from the Deep* (*Taekoesu Yonggary*, Kim Ki-duk) irrumpió en 1967 como el primer monstruo de la cinematografía surcoreana al albor del exitoso fenómeno japonés *Godzilla contra Mothra* (*Mosura tai Gojira*, Ishirô Honda) de 1964. La criatura *Yongary* se transformó en un modelo para varias generaciones de cineastas que posteriormente dieron nombre al Nuevo Cine Surcoreano de finales de los 90. Sin embargo, tuvieron que transcurrir más de tres décadas para volver a ver un monstruo en pantalla. La falta de inversión en nuevas tecnologías evidenciada en *Reptile* (*Yonggary*, Shim Hyung-rae, 1999) fue la principal causa para que la industria cinematográfica surcoreana comenzara su vertiginoso desarrollo a partir de 1995 con la aplicación del plan *Segyehwa*, implementado por el gobierno de Kim Young-sam (25 de febrero de 1993-24 de febrero de 1998). Fue, sin duda, Bong Joon-ho quien resucitó este subgénero con el considerado primer *blockbuster* transnacional *The Host* (*Gwoemul*) en 2006. Esta película reveló la falta de técnicos en efectos especiales en el país, por lo que el cineasta contrató a la extinta compañía estadounidense The Orphanage³ y la neozelandesa Weta Workshop⁴ (Dueñas Mohedas, 2023).

El monstruo de Bong supuso un punto de inflexión en la evolución histórica del subgénero en Corea del Sur al saltar por primera vez al *blockbuster* de alto presupuesto. El impulso generado por *The Host* preparó el escenario para otros lanzamientos de cine comercial, como *Guerra de dragones* (*D-War*, Shim Hyung-rae, 2007), en la que aparecen dragones gigantes en un escenario apocalíptico con la humanidad en peligro por la destrucción de la Tierra. Esta coproducción entre Corea del Sur y Estados Unidos trajo consigo un amplio debate sobre la pérdida de identidad de las nuevas producciones surcoreanas en pos de una imitación hollywoodense por fines comerciales (Chung, 2009), convirtiéndose en la película con mayor recaudación de 2007 con 38 millones de dólares, puesto del que gozó el año anterior *The Host* con 51,4 millones. Tras estos éxitos, la representación del monstruo comenzó a surgir en otros subgéneros, como la comedia de terror *Chaw* (*Chawu*, Shin Jung-won, 2009), en la que un jabalí devorador de humanos causa el pánico en un pueblo. Con una recauda-

3 The Orphanage fue conocida por encargarse de los efectos visuales de películas como *Iron Man* (Jon Favreau, 2008), *Piratas del Caribe: el cofre del hombre muerto* (2006) y *Piratas del Caribe: En el fin del mundo* (2007), de Gore Verbinski; o *Harry Potter y el cáliz de fuego* (Mike Newell, 2005), entre otras.

4 Weta Workshop adquirió popularidad gracias a efectos especiales mecánicos empleados en la saga *El Señor de los Anillos* (Peter Jackson, 2001-2003).

ción más modesta en comparación con sus predecesoras, 9,1 millones de dólares, la película rinde homenaje a las producciones independientes estadounidenses (serie B). Mejor suerte tuvo el estreno de *Sector 7* (*Chilgwanggu*, Kim Ji-hoon) en 2011, en la que una criatura marina hacía desaparecer a los tripulantes de una embarcación, aunque apenas recaudó 14,1 millones.

Esta presencia del monstruo prácticamente esporádica tiene ejemplos más recientes, como *Monstrum* (*Mul-goe*, Huh Jong-ho, 2018), ambientada en el siglo XVI en la península coreana con una criatura mitológica que acecha desde los montes. Su expansión ha sobrepasado la frontera del fantástico, la ciencia ficción y el terror, como el thriller *El extraño* (*Goksung*, Na Hong-jin, 2016) con un monstruo antropomórfico inspirado en los demonios del folclore coreano. En cuanto a las series, la reciente incorporación de la figura del monstruo es influencia cinematográfica, puesto que sus principales antecedentes se vinculan con la utilización del más allá como recurso narrativo y una representación más fantasmagórica. Dos de las ficciones más destacadas en cuanto a su impacto global son *Rumbo al infierno* (*Jiok*, Netflix: 2021), dirigida por Yeon Sang-ho, autor de *Tren a Busan* (*Busanhaeng*, 2016), en la que monstruos procedentes del cielo se llevan a los pecadores de la Tierra; y *Sweet Home* (Netflix: 2020-), con una masificación de criaturas fantásticas. Asimismo, la transformación corporal por parásitos es la premisa de *Parasyte: los grises* (*Parasyte: The Grey*, Netflix, 2024-), una serie inspirada en el manga *Parasyte* (*Kiseijū*, 1989-1995), de Hitoshi Iwaaki.

4. *EL MONSTRUO DE LA VIEJA SEÚL*

La historia de *El monstruo de la vieja Seúl*, basada en cierta manera en hechos reales, se contextualiza en marzo de 1945, a seis meses de la liberación colonial de Corea. Jang Tae-sang (Park Seo-joon), dueño de una exitosa casa de empeños, es amenazado por el comisario Ishikawa, que le insta a buscar a una joven, Akiko, si no quiere perder su negocio. Para ello, Tae-sang contrata la ayuda de los detectives Joong-won (Jo Han-chul) y su hija, Chae-ok (Han So-hee). La serie fue lanzada en dos partes a través de la plataforma Netflix.⁵ Se estrenaron los primeros siete capítulos el 22 de diciembre de 2023, mientras que los tres restantes vieron la luz el 5 de enero de 2024, con apenas 14 días de diferencia. Esta estrategia generó una mayor expectación, pasando de las 24 millo-

5 La primera temporada contó con un elevado coste al ascender a 53 millones de dólares, en comparación a otras producciones de televisiones locales.

nes de horas de reproducción de su primera parte en tan solo una semana a las 48,5 millones tras la publicación completa de la temporada, alzándose con el tercer puesto de lo más visto internacionalmente en Netflix (Netflix, 2024).

A diferencia de otras series surcoreanas de época, esta sitúa como protagonista a Chae-ok, una mujer independiente que, bajo el apelativo de «sabuesa» por su cometido como investigadora, busca a personas desaparecidas con el objetivo de averiguar el paradero de su madre, Choi Seong-sim, conocida como Seishin (Kang Mal-geum) y raptada por el ejército japonés diez años antes. Pese a actuar con autonomía al Movimiento de Independencia coreano, Chae-ok posee mayor implicación en la defensa de los derechos humanos en comparación a Tae-sang, movido por el dinero y el ascenso social. Sin embargo, el personaje masculino evoluciona gracias a los sentimientos que le despierta la joven, por lo que termina implicándose en la salvación de los coreanos presos. Esta subversión de los estereotipos ficcionales surcoreanos se distancia del habitual rol de la mujer protagonista de la trama romántica y el hombre-héroe defensor de una causa.

Las mujeres activistas en la era colonial son habitualmente representadas como sujetos pasivos, pero, en la serie, se muestra una posición más reivindicativa en la ayuda al movimiento. Es más, los experimentos realizados por el ejército japonés solo funcionan con una mujer, Seishin, transformada en un monstruo al ingerir un parásito llamado Najin, encontrado en una expedición a la Antártida. Al contrario de lo esperado, no sigue sus órdenes, pues es capaz de controlar paulatinamente sus impulsos sanguinarios con su fortaleza gracias al recuerdo de su experiencia maternando a su hija cuando era niña. Tampoco resulta habitual que la principal villana de la historia sea una mujer. Maedo (Claudia Kim) es beneficiaria del hospital Ongseong en el que se realizan los experimentos con humanos, los cuales utiliza para deshacerse de sus enemigos, como Seishin, Akiko —la amante de su marido— o Chae-ok, la amada de Tae-sang, de quien se ha enamorado en secreto. Ninguna de ellas muestra una debilidad estereotipada más allá del sacrificio ni adoptan rol de víctima de la violencia renegadas a aceptar un terrible destino, como se suele explotar en los dramas de época surcoreanos.

5. SEISHIN: LA MADRE-MONSTRUO

«Parecía inadecuado argumentar simplemente que la época colonial japonesa era triste y sombría. Así que debatí con el director la pregunta: “¿Qué

puede simbolizar esta época?” La respuesta fue “monstruos”» (Lee, Y. S. 2024). Así resume la guionista Kang Eun-kyung el propósito de *El monstruo de la vieja Seúl*,⁶ que se sirve de una herida del pasado aún por explorar para adentrarse en el fantástico y el terror a través de los experimentos médicos en humanos realizados por el Imperio japonés en sus colonias. En la serie, el ejército nipón migra entre laboratorios subvencionados por aristócratas imperialistas que, a cambio de una gran suma de dinero, obtienen ventajas para poder «hacer desaparecer» a aquellos que suponen una molestia. En los sótanos del hospital Ongseong, el Dr. Ichiro (Hyun Bong-sik) y el General Kato (Choi Young-joon) encabezan un experimento que, según ellos, cambiará el transcurso de la humanidad, puesto que, gracias al Najin, tratan de transformar a las personas en seres sanguinarios con capacidades superiores. Sin embargo, la mezcla del parásito junto a una dosis de ántrax provoca que evolucionen en monstruos más fuertes y destructivos.

La búsqueda, por parte del Imperio japonés, de un súper-hombre capaz de vencer al enemigo en el contexto de la Segunda Guerra Mundial origina la creación de esta criatura. Es más, tanto el General Kato como el Dr. Ichiro actúan como deidades que pretenden cambiar el rumbo de la historia al manipular la genética humana. Sin embargo, cuando Akiko (Ji Woo), que lleva en su interior la bacteria sin la adulteración del ántrax, escapa del hospital, demuestra su capacidad destructora al aniquilar a un gran número de víctimas para alimentarse de su cerebro. Esta devastación, que apenas dura unos días, muestra las consecuencias catastróficas que acarrea la libertad de este tipo de criaturas.

Desde la amenaza y la repugnancia (Carroll, 1990), el cuerpo de este monstruo, en tanto creación científica, sirve como objeto de conocimiento en su naturaleza de entidad híbrida al combinar elementos biológicos y tecnológicos, por lo que, siguiendo a Haraway (1995), se trata de cuerpos que desafían las categorías establecidas y generan nuevos significados, como sucede con la criatura de la serie. Por un lado, nacida a partir del cuerpo de una madre de mediana edad, vendría a simbolizar la metáfora de la «madre patria», que, desde el punto de vista psicoanalítico, adquiere un carácter eterno, «logrado gracias al sufrimiento popular llevado a cabo durante siglos de historia común» (Pérez Dávalos, 2017: 56). Asimismo, este patriotismo encarnado por

6 El título en español de la serie hace referencia al contexto geográfico donde se desarrolla la acción. Durante la etapa colonial de Corea, la ciudad de Seúl recibió el nombre japonés de Keijō, mientras que los coreanos la denominaron coloquialmente Gyeongseong. De hecho, su título en inglés sí hace alusión a este dato al llamarse *Gyeongseong Creature*, traducción literal de su título en coreano 경성크리쳐 (*Gyeongseongkeulicheo*).

el monstruo se muestra en su espíritu rebelde al luchar contra el ejército nipón, puesto que el Imperio japonés, en su proceso de colonización, transforma la identidad coreana hasta degenerarla, reflejándose la fascinación de los científicos como el General Kato. Este califica a la criatura como «diosa», al considerarla epítome de la satisfacción por el fruto del sometimiento coreano. El monstruo como creación no solo encarna las fantasías de dominación japonesas, sino también supone un constructo que entraña el riesgo de que, al ser imprevisible por su libre albedrío, cause una rebelión sin límites. Asimismo, el estado de pánico que sufren todos los personajes ante la criatura, independientemente de su posición, contrasta con el temperamento calmado de los antagonistas, quienes aprovechan cada momento para observar con interés científico y político su reacción y comportamiento.

Sheishin, como producción artificial y corporal, es una hibridación entre lo humano, lo natural y lo químico, que parte de ser un «monstruo hegemónico», en tanto ha sido producido por el propio sistema, para convertirse en un «monstruo contrahegemónico», al transformarse en elemento disidente y de resistencia (López Pellisa, 2022) cuando ayuda a los rebeldes coreanos. Además, pone en juego el «sentir» al mantener una lucha interior entre la pulsión y el sentimiento, cada vez más evidente con la presencia de su hija. La deformación arrebata a la madre-monstruo la capacidad de hablar, pero no de sentir, puesto que, aunque se silencie, el sentimiento permanece. Esto difiere del perfil psicológico de los principales líderes militares, sumidos en la anhedonia por su dificultad para sentir o expresar el sentir (Imbert, 2019). Con la llegada del clímax, el monstruo adquiere empatía al tratar de salvar a su hija, pero Chae-ok se interpone para proteger a Tae-sang de los tentáculos de su madre, siendo atravesada mortalmente.

Esta identidad subversiva del monstruo como mujer puede entenderse como una crítica en tanto Sheishin, de clase baja, se mueve en los márgenes, pero, además, en su mutación, se constituye como un sujeto corporalmente disidente. Desde su propia naturaleza entre la ficción y la realidad y siendo el único elemento sobrenatural de la narración, el monstruo es reflejo de las transformaciones sociales. Esto «pone de manifiesto la debilidad de fronteras entre realidad y fantasía, siendo un fiel reflejo de los cambios» (Tiburcio, 2015: 230), algo que la sociedad surcoreana está experimentando al enfrentarse al pasado traumático desde la actualidad.

En estas narrativas, es común que el monstruo apele a la comunidad, a la nación, y, en términos foucaultianos, marque los límites de lo aceptable y lo normativo, puesto que, al violar el pacto cívico, es visto como un peligro

que debe ser controlado (Foucault, 1999). En la serie, se revela la importancia de que «la comunidad se reúna (...), así los monstruos, incluso cuando amenazan el caos, ofrecen la posibilidad de fomentar el orden social» (Grant, 2018: 10), al concebirse como armas de guerra para atemorizar y someter al pueblo coreano. Por ejemplo, Tae-sang, que reniega de ayudar a otros en pos de su egoísmo, acaba colaborando con el Movimiento de Independencia y salvando a los presos.

Las constantes escapadas del monstruo por las plantas subterráneas del hospital generan tensión y desasosiego en un espacio laberíntico de pasillos y pequeñas salas que incrementan el clima apocalíptico para el ejército japonés y los rehenes coreanos. La vinculación de lugares asépticos como los hospitales, asilos, psiquiátricos o cárceles con las narrativas del fantástico, la ciencia ficción y el terror recuerdan la vulnerabilidad del ser humano en su representación de la vida y la muerte. Así, el hospital de Ongseong se presenta como un microcosmos en el que la acción principal se ubica en sus sótanos. Esto provoca que la historia, plasmada bajo tierra y a espaldas de la ciudadanía coreana y japonesa, funcione como una metáfora del trauma latente. Es un centro en el que solo atienden a las clases privilegiadas mientras que en el subsuelo son torturadas las clases más bajas. Por tanto, el edificio representa las clases sociales como sistema jerárquico, apareciendo, así, la correlación foucaultiana entre los «cuerpos disciplinados» controlados y moldeados bajo la creación de instituciones específicas que los castigan si exceden el orden (Foucault, 2002). La exposición del cuerpo ante la mirada del poder está presente en la serie a través de los encarcelados y presos objeto de experimentación, cuyas reacciones son vigiladas desde la distancia. Al respecto, Valencia concibe el cuerpo como enclave en el que «poseer un cuerpo propio y vivo activa a los sujetos sujetados, ya que los abre a un campo de acción como agentes activos» (2010: 140), a pesar de que el poder opere siempre sobre estos. Precisamente, se evidencia en la observación científica de Seishin, que, al estar encerrada y oculta bajo la ciudad, sirve de metáfora como recuerdo latente del pasado.

6. LOS CUERPOS DISCIPLINADOS: EL TRAUMA DE LA TORTURA

El cuerpo no solo sirve como dispositivo del monstruo, sino que también hace referencia a la corporalidad torturada de los coreanos cautivos. En este aspecto, *El monstruo de la vieja Seúl* se basa en un acontecimiento poco

tratado por la ficción surcoreana sobre los experimentos científicos realizados por parte del ejército japonés en sus colonias durante la Segunda Guerra Mundial. El nombre del personaje Dr. Ichiro recuerda al Dr. Shirō Ishii, comandante de la conocida Unidad 731, que lideró experimentos en torno a enfermedades mortales y armas biológicas, cobrándose la vida de más de 25.900 chinos, rusos, mongoles y coreanos en Manchuria (China) entre 1940 y 1942 (Lee, E. B., 2024). Habitualmente comparado con el médico alemán Josef Mengele por su sadismo, el Dr. Ishii nunca fue juzgado por los crímenes de guerra cometidos, sino que, por el contrario, gozó de inmunidad y protección, ejerciendo su profesión hasta fallecer en 1959.⁷ Por ello, las posibles referencias a este criminal de guerra a través del personaje del Dr. Ichiro generan la duda sobre una posible veracidad en cuanto a ciertos detalles entre los espectadores, como la existencia real del hospital Ongseong (Lawardorn, 2023).

Estos experimentos médicos liderados por el Dr. Ishii en hospitales militares perseguían cuatro objetivos: 1) aprendizaje de nuevos cirujanos militares, 2) experimentación con enfermedades letales, 3) ensayos para vacunas (probados directamente en humanos y sin una fase preliminar en animales) y 4) aprendizaje sobre la tolerancia del cuerpo humano a situaciones extremas (cámaras herméticas con gas o una baja presión del aire, inyección intravenosa de oxígeno, sometimiento sin alimento, con líquidos, alto voltaje eléctrico, etc.; y ensayos con nuevas armas) (Tsuchiya, 1999). Esto se ejemplifica en la serie mediante las diversas torturas a las que son sometidos los dos empleados de Tae-sang: Nawol-dae (Kim Hae-sook), a la que apalean y privan de alimento; y Goo Gap Pyung (Park Ji-hwan), al que arrancan las uñas, electrocutan y rocían con pimienta. Por tanto, en la serie, «el poder político es concebido como un monstruo que amenaza y que consume lo social» (Moraña, 2017: 70).

Respecto a la representación de la tortura,⁸ resulta interesante detenerse en los títulos de crédito iniciales, impactantes y siniestros, que funcionan como paratexto. Se trata de ilustraciones animadas que simulan estar pintadas a carboncillo —resaltando el color rojo de la sangre— y que resumen el argumento de la serie.⁹ Comienzan con el parásito en las montañas hasta la

7 Los informes desclasificados de la Unidad 731 reflejan que los principales perpetradores de tales experimentos no solo quedaron impunes, sino que, además, continuaron ejerciendo su profesión en la academia, la medicina y las empresas farmacéuticas (Lee, G.L., 2024).

8 La tortura, más allá de narrativas en torno a la memoria histórica, ha sido ampliamente tratada en el cine surcoreano contemporáneo, siendo un elemento distintivo de esta cinematográfica a nivel global, junto a la representación de la violencia más cruda.

9 Estas ilustraciones macabras recuerdan a las de las torturas de Corea del Norte publicadas en 2014, cuando un desertor y expisionero de un campo de trabajo norcoreano, Kim Kwang-il, realizó unos di-

mirada de una niña, una mujer apresada por japoneses (identificados con los brazaletes) y su mutación en monstruo. Estos créditos se vinculan con la trama del ilustrador japonés Ryu Sachimoto (Woo Ji-hyeon), que, en el episodio 2: «Madre», es contratado para documentar los experimentos y torturas, basados en libros de ilustraciones alemanas, un trabajo que acepta por dinero. Según Barclay (2016), la imaginería del castigo corporal en los medios impresos japoneses de principios del siglo xx de la Corea colonial buscaba denigrar a los coreanos como «salvajes» para promover a Japón como sociedad «civilizada». Así, proliferaron fotografías de castigos corporales de la era Joseon, codificados como «costumbres coreanas», para deslegitimar a una dinastía que amenazaba al Imperio Japonés.

A partir de los años 30, los nipones introdujeron una política de asimilación forzosa y etnocidio, conocida coloquialmente como «naisen ittai» (内鮮一體) o, en coreano, «naeseon ilche». Con la convicción de una fácil aplicación debido a que Japón y Corea compartían una herencia cultural similar, se prohibió la enseñanza del idioma coreano y se restringió su uso para consolidar el dominio de la lengua japonesa. Este cambio drástico fue el inicio de una etapa basada en la «japoneización» de la península por la que debían cambiar sus nombres personales coreanos o entender que el país pasaba a ser una región del imperio, como les sucede a los personajes de la serie. Esta idea encontró resistencia no solo entre el pueblo coreano, sino también entre algunos círculos intelectuales y la extrema derecha de Japón (Lankov, 2011). Por tanto, este proceso de asimilación condujo a un etnocidio, es decir, se trató de destruir la identidad nacional coreana.¹⁰ En *El monstruo de la vieja Seúl*, se muestra la represión en la vida cotidiana de la ciudad, las torturas y la experimentación científica; y convierte a los coreanos —calificados despectivamente por los personajes japoneses como «los de Joseon»— en monstruos.

Al respecto, las imágenes de la deformidad de los cuerpos torturados y experimentados representan «corporalidades monstruosas y alternativas [que] quedan reducidas a espejo de sus traumas y deseos reprimidos» (Olea Romacho, 2023: 65). Así, la revisión de la memoria histórica implica una bús-

bujos para describir las atrocidades sufridas por los presos políticos del país. Véase: https://elpais.com/internacional/2014/02/17/album/1392658894_627029.html

10 Esto se aprecia en la película *The Secret Mission* (Malmö, Eom Yu-na, 2019), sobre las extremas experiencias de la Sociedad de la Lengua Coreana, un grupo de personas letadas que, ante esta estrategia de asimilación emprendida por el Imperio japonés, escribieron el primer diccionario de *hangul* (lengua coreana) para evitar perder la identidad nacional y servir como herencia para las generaciones futuras. También en *Love, Lies* (Haeuhhwa, Park Heung-sik, 2016) se observa la vivencia de las niñas que crecen bajo el sistema educacional japonés y la censura establecida sobre, en este caso, la música coreana.

queda de la justicia, que se evidencia, entre otros diálogos, en las palabras de Chae-ok al General Kato:

¿Por qué sois tan descaradamente orgullosos? Habéis herido a mi madre. Habéis pisoteado la felicidad de mi familia. Incluso después de matar a tanta gente inocente... ¿cómo tenéis tan poca vergüenza? (...) ¿Logros? ¿En serio? ¿Crees que justificar y glorificar lo que haces de verdad borrará todos tus crímenes? Puedes fingir todo lo que quieras, pero ¿piensas que puedes ocultar el complejo de inferioridad de tu gente? (9:14 min., episodio 10: «Desgarro»).

No es fortuito que sea el personaje de Chae-ok quien expresa la declaración de intenciones de la serie, puesto que, como señala la guionista Kang, quedó impactada por el «experimento del instinto maternal» durante su labor de documentación, que, según ella, «consistía en poner a prueba a madres que sostenían en brazos a sus hijos para observar si darían prioridad a su propia vida o al amor maternal ante una muerte inminente» (Lee, Y. S., 2024). Ante el silenciamiento de Seishin convertida en monstruo, es Chae-ok quien toma la palabra como víctima de este mismo experimento.

7. LA MEMORIA Y EL MIEDO TRANSHISTÓRICO

El miedo transhistórico se aprecia en la relación entre Seishin y Chae-ok en su vínculo maternofilial al transferirse el dolor a la siguiente generación en forma de trauma. La desaparición de su madre desde hace una década provoca que la protagonista renuncie a su vida para dedicarse a perseguir su rastro. Este tipo de experiencias dolorosas pasan de una generación a la siguiente como herencia, propiciando que ese miedo transhistórico permanezca latente con el paso del tiempo. Por ello, Tae-sang también declara la intención de que estas heridas infligidas por el Imperio japonés nunca sean olvidadas por el pueblo coreano: «No sé si hay esperanza, pero no les daré el gusto de que me vean morir sin luchar. ¿Sabes? Sobreviviré tanto tiempo como pueda. Voy a vivir para darles la lata, ser irritante e incansable con ellos, incomodarlos y recordarles todo lo que nos han hecho» (19:02 min., episodio 7. «Persecución»).

Esta revisión de la memoria histórica articulada en *El monstruo de la vieja Seúl* y que apela al pueblo coreano, como suele plasmarse tradicionalmente en el cine y la ficción televisiva, supone una «alegoría nacional» en cuanto a la representación cultural de la identidad nacional y el contexto so-

ciohistórico, partiendo de una historia individual entendida de forma colectiva (Min et al., 2003). No obstante, las experiencias deben considerarse de forma individual (con su subjetividad), ya que es importante reconocer tal individualidad para respetar la diversidad experiencial y sus complejidades. De este modo, en la serie, se mantiene mayoritariamente la frontalidad, es decir, los personajes salen del anonimato de las acciones haciendo retroceder la cámara para mostrarles en todo momento de frente. Como indica Suleiman, «los recuerdos del pasado no son inamovibles, sino que varían según la experiencia del presente del individuo o de la colectividad, así como las expectativas para el futuro» (2006: 4). La serie invita a conocer la tragedia de lo que es fundamental para la construcción de la identidad coreana del siglo xxi, no solamente porque ilustra el clima de violencia que desembocó en la guerra civil, sino también por las reivindicaciones de los rebeldes o independentistas, que han supuesto una constante en la política nacional coreana. Por ello, las representaciones de la memoria histórica articulan la ansiedad, incertidumbre y vacilación ante el cambio social y personal trascendental de los personajes (Cook, 2005).

La primera temporada cuenta con tres instantes que se acercan a una mirada documental. El primero se produce en el episodio 9: «Atrocidad», que comienza con una recreación ficcionalizada de imágenes de archivo desde el descubrimiento del Najin hasta los experimentos con humanos. Los dos últimos aparecen en el episodio 10: «Desgarro», que, por un lado y a modo de elipsis hasta la desocupación en agosto de 1945, incluyen imágenes de las calles de Seúl en blanco y negro ante una nueva era; y, por otro lado, la serie finaliza con el visionado de material de archivo historiográfico a través de la pequeña pantalla de un televisor. En estas imágenes, se aprecia la evolución de Corea del Sur desde la desocupación japonesa hasta el presente, incluyendo la guerra civil y la separación con Corea del Norte, la masacre de Gwangju en 1980, el Mundial de Fútbol de 2002 o la pandemia del COVID-19. Estas estrategias documentales acercan la ficción a un discurso en el que los hechos relatados no están exentos de realidad, ofreciendo un relato didáctico sobre la historia silenciada de Corea, ya no solo de los torturados, sino también de la resistencia y del país en general, el cual alimenta y contribuye a construir una memoria popular. Con este final, se adelanta ya una segunda temporada, en la que, como señala su director Jung Dong-yoon, la clave «no es el amor entre un hombre y una mujer, sino la memoria» (Jang, 2024).

8. CONCLUSIONES

Las series de corte histórico no sólo tienen como objetivo entretenir a la audiencia, sino ejercer la función de recuperación de la memoria colectiva, promoviendo una labor pedagógica que aborde cuestiones históricas desde un punto de vista revisionista. En la ficción surcoreana, esta situación se produce por primera vez en su historia durante la década de los 90 al haber silenciado y manipulado la memoria durante décadas de represión institucional. De esta forma, series como *El monstruo de la vieja Seúl* suponen un ejemplo de cómo los medios audiovisuales producen memoria para su interpretación en el presente, pero también para la (re)construcción identitaria. Así pues, la combinación de los recursos de lo fantástico, el terror y el drama de época para la divulgación de esta revisión de la memoria histórica colonial posibilita el tratamiento de causas forzosamente olvidadas a la vez que visibiliza la búsqueda de la justicia transcurrido casi un siglo. Al mismo tiempo, el uso de la plataforma de streaming Netflix favorece el conocimiento de la historia contemporánea del país a un público global.

La figura del monstruo funciona no solo como representación de los traumas del pasado, sino también como una subversión de los roles de género que alteran el orden simbólico y encarnan las ansiedades de la patria considerada aquí como madre. Como bien postularon Shohat y Stam (2003), la configuración de la otredad desde el pensamiento postcolonial otorga al colonizado una vinculación animal o salvaje (desde lo primitivo), una bestia salvaje indomable a la que se pretende conquistar desde la mirada superior del colonizador, tal y como sucede en *El monstruo de la vieja Seúl*. Por ello, el discurso televisivo se erige como espacio de negociación y mediación para (re)escribir ficciones sobre un pasado tabú, particularmente sirviéndose del fantástico y el terror como excusa para educar a la audiencia sobre narrativas silenciadas que contribuyan a recuperar la memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, María del Pilar (2015): «Historia de las relaciones políticas entre Corea del Sur y Japón desde la teoría sistémica de Samuel Kim: ¿Hacia una geopolítica de la memoria?», *Portes. Revista Mexicana de Estudios sobre la Cuenca del Pacífico*, núm. 9 (18), pp. 143-170.
- AN, Jinsoo (2018): *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, University of California Press, California.

- ANTÓN, Laura (2017): «Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, núm. 15, pp. 85-108. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3498>
- BARCLAY, Paul D. (2016): «Corporal Punishment in Early-Twentieth-Century Japanese Visual Culture», *Trans Asia Photography*, núm 6 (2). https://doi.org/10.1215/215820251_6-2-204
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires.
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Nueva York/Londres.
- CHILDS, Cynthia (2012): «Representations of a colonial past in contemporary Korean cinema», *Asian Cinema*, núm. 23 (1), pp. 59-74. https://doi.org/10.1386/ac.23.1.59_1
- CHOI, Chungmoo (1993): «The Discourse of Decolonization and Popular Memory: South Korea», *Positions: Asia Critique*, núm. 1 (1), pp. 77-102. <https://doi.org/10.1215/10679847-1-1-77>
- CHUNG, Hye Jean (2009): «The Host and D-War. Complex Intersections of National Imaginings and Transnational Aspirations», *Transnacionalism and Film Genres in East Asian Cinema*, núm. 29 (2), pp. 48-56. <https://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15621.pdf> [11/06/2024]
- CLÚA, Isabel (2007): «Género, cuerpo y performatividad», en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I*, Edicions UAB, Barcelona, pp. 181-217.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory. Ready Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres, pp. 3-25.
- COOK, Pam (2005): *Screening The Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, Nueva York/Londres.
- CORTÉS, José Miguel G. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona.
- CUÉLLAR BARONA, Margarita (2008): «La figura del monstruo en el cine de horror», *Revista CS*, núm. 2, pp. 227-246. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>
- DEL CASTILLO AIRA, Itxaso (2024): *Mujeres furiosas. El monstruo femenino en el audiovisual de terror*, Servicio Editorial de la UPV/EHU, Bilbao.
- DÍEZ COBO, Rosa María, y Ana ABELLO VERANO (2022): «Presentación. Manifestaciones del monstruo fantástico en la ficción contemporánea», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. X, núm 1, pp. 141-146. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.891>
- DUEÑAS MOHEDAS, Sonia (2023): *Planet Hallyuwood: la industria cinematográfica de Corea del Sur en la era de la globalización*, tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2007) [1999]: *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- (2002): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

- GRANT, Barry Keith (2018): *Monster Cinema*, Rutgers University Press, Londres.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvenión de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- IMBERT, Gerard (2019): *Crisis de valores en el cine posmoderno (Más allá de los límites)*, Cátedra, Madrid.
- JANG, Soo-jeong (2024): «“Gyeongseong Creature” writer “It seemed like everyone was wearing the invisible Taegeuk mark”» [‘경성크리처’ 작가 “모두가 보이지 않는 태극 마크 달고 있는 것 같았다” (“gyeongseongkeulicheo” jagga “moduga boiji anhne-un taegeugmakeu dalgo issneun geos gat-assda”)], *Danbi News*, 26 de enero, disponible en <https://www.dailian.co.kr/news/view/1321018/?sc=Naver> [13-06-2024]
- KRACAUER, Siegfried (2004): *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
- LANKOV, Andrei (2011): Japanese policy of assimilation, *The Korea Times*, 3 de marzo, disponible en https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2024/05/137_82414.html [13-06-2024]
- LAWARDORN, Damien (2023): «Is Ongseong Hospital From Gyeongseong Creature a Real Place?», *The Escapist Magazine*, 20 de diciembre, disponible en <https://www.escapistmagazine.com/is-ongseong-hospital-from-gyeongseong-creature-a-real-place/> [13-06-2024]
- LEE, Eun-byul (2024): «Gyeongseong Creature, a recreation of Koreans sacrificed by maruta» [마루타로 희생된 조선인을 재현한 경성크리처 (malutalo huisaengdoen jo-seon-in-eul jaehyeonhan gyeongseongkeulicheo)], *Danbi News*, 28 de enero, disponible en <https://www.danbineds.com/news/articleView.html?idx-no=25493> [13-06-2024]
- LEE, Gyu-lee (2024): «Gyeongseong Creature creators aim to share tragic history with world», *The Korea Times*, 15 de enero, disponible en https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/06/398_366964.html [05-06-2024]
- LEE, Hee-Sung Irene (2021): «Remembering to reset. Representations of the colonial era in recent Korean films», en Rumi Sakamoto y Stephen Epstein (eds.), *Popular Culture and Transformation of Japan-Korea Relations. Asia's Transformations*, Routledge, Londres, pp. 63-77.
- LEE, Hyangjin (2013): «Family, death and the wonhon in four films of the 60s», en Alison Peirce y Daniel Martin (eds.), *Korean Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 23-34.
- LEE, Sang Joon (2019): *Rediscovering Korean Cinema*, University of Michigan Press, Michigan.
- LEE, Yoon-seo (2024): «“Gyeongseong Creature” focuses on human stories of 1945, not monsters», *The Korea Herald*, 10 de enero, disponible en <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20240110000581> [13-06-2024]
- LÓPEZ, Francisca (2009): «Introducción: el pasado en la pequeña pantalla», en Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 9-25.

- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2022): «El paradigma de Hefesto frente a la clonopolítica: el monstruo hegemónico en la era de la biotecnología», en Marco Kunz y Silvia Rosa Torres (coord.), *Ficción y ciencia*, Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne, pp. 381-415.
- MIN, Eungjun, Jinsook Joo y Han Ju KWAK (2003): *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Praeger, Westport/Connecticut/Londres.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- NETFLIX (2024): Top 10 global. <https://www.netflix.com/tudum/top10/es/tv> [12-06-2024]
- OLEA ROMACHO, Miguel (2023): «Body Horror: Políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. XI, núm. 2, pp. 57-77. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.895>
- PÉREZ DÁVALOS, María Elena (2017): «Uso propagandístico del concepto patria en el Ecuador de Rafael Correa», Universidad de Sevilla, Sevilla.
- PRICE, Monroe E. (1995): *Television, the Public sphere and National Identity*, Clarendon Press, Oxford.
- ROSENSTONE, Robert A. (1995): «Introduction», en Robert A. Rosenstone (ed.), *Revisiting History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Nueva Jersey, pp. 3-14.
- (2018): *History on Film / Film on History*, Routledge, Londres/Nueva York.
- SCHWOCH, James, Mimi WHITE y Susan REILLY (1992): *Media Knowledge. Readings in Popular Culture, Pedagogy and Critical Citizenship*, State University of New York Press, Albany.
- SCHWOCH, James, Mimi WHITE (1997): «History and Television», en Horace Newcomb (ed.), *Museum of Broadcast Communications: Encyclopedia of Television*, Fitzroy Dearborn, Chicago, pp. 770-773. <http://www.museum.tv/eotv/historyandt.htm> [13-06-2024]
- SHIN, Jeeyoung (2019): «Screening Colonial Modernity: Cinematic Re- Imaginations of Colonial Korea in the 2000s», *Quarterly Review of Film and Video*, núm. 36 (8), pp. 690-720. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1593030>
- SHOHAT, Ella, y Robert STAM (2003): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, Rutgers University Press, Nueva Jersey.
- STURKEN, Marita (1997): *The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembrance*, University of California Press, Berkeley.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2006): *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge.
- TIBURCIO, Erika (2016): «A Nightmare on Elm Street: una pesadilla cultural de la que era difícil escapar», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. IV, núm. 2, pp. 227-246. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.220>
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Los abusos de la memoria*, Paidós, Buenos Aires.
- TSUCHIYA, Takashi (1999): «Why Japanese doctors performed human experiments in China 1933-1945», *Fifth International Tsukuba Bioethics*, Universidad de Tsukuba, Japón. <https://www.lit.osaka-cu.ac.jp/user/tsuchiya/gyoseki/presentation/TRT5.html> [12-06-2024]

- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife.
- WHITE, Mimi (2001): «Masculinity and Femininity in Television's Historical Fictions: Young Indiana Jones Chronicles and Dr. Quinn, Medicine Woman», en Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins (eds.), *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, University of Kentucky Press, Lexington, pp. 37-58.
- WILLIAMS, Linda (1984): «When the woman looks», en Patricia Mellencamp y Linda Williams (eds), *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*, The American Film Institute, University Publications of America, Los Ángeles, pp. 61-66.
- YECIES, Brian (2008): «Planet Hallyuwood's political vulnerabilities: censuring the expression of satire in "The President's Last Bang"», *International Review of Korean Studies*, núm. 5 (1), pp. 37-64.
- YOO, Sunyoung (2017): *Colonial Trauma: Analyzing the origin of collective anxiety in Korean Society*, Pureunyeoksa, Seúl.