

Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine. Una lectura antropológica de *Parásitos* y *El Hoyo*.

Solidarity, reciprocity and violence in the cinema. An anthropological reading of *Parasites* and *El Hoyo*.

Resumen:

Pensamos dos obras cinematográficas recientes para colocarlas en el centro de una reflexión teórica en torno a lo político, lo económico y la crisis, pero no solo para comprender de mejor manera el mundo de la economía sino para exponer una socioantropología económica en clave comparativa, a la vez que poder relacionarla con ciertas teorizaciones en torno a la filosofía política. Las obras a las que nos referimos son *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2020) y *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019) y el armazón teórico desde el que discutiremos está formado por conceptualizaciones científico-sociales y humanísticas diversas. Afirmamos cómo ambas películas se enfocan en problemáticas clásicas de las ciencias sociales como son la alienación, la reciprocidad, la distinción, la informalidad, el intercambio o la cooperación, entre otros. Para ello, en primer lugar, haremos un breve resumen de los films. A continuación, exponemos epígrafes en torno a: 1) luchas de clases y distinción; 2) reciprocidad y moralidad. En la parte final argumentamos acerca de las fronteras de lo humano, colocando la violencia en el centro, concluyendo acerca de las diferentes líneas de fuga propuestas en los films para comprender la condición humana y la diversidad de las lógicas capitalistas en las acciones de sus protagonistas.

Palabras claves:

Antropología; económica; cine; moralidad; reciprocidad; violencia.

Sumario. 1.Introducción. 2.Metodología. 3. Una breve lectura política. 4. Lucha de clases y distinción. 5. Entre la reciprocidad y la suspensión moral. 6. Conclusiones.

Como citar: Piñeiro, E. (2020). Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine. Una lectura antropológica de *Parásitos* y *El Hoyo*, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2., 17-32.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/706>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v4n2.a1)

Abstract:

We thought about two recent cinematographic works in order to place them at the center of a theoretical reflection on the political, the economic, and the crisis, but not only to better understand economics, but also to expose an economic socio-anthropology in a comparative key, and meanwhile being able to relate it to certain theorizations around political philosophy. The works which we refer are *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2020) and *Parasites* (Bong Joon-Ho, 2019) and we will discuss from a theoretical framework which comes from diverse scientific, social and humanistic conceptualizations. We affirm how both films focus on classic social science issues such as alienation, reciprocity, distinction, informality, exchange or cooperation, among others. To do this, firstly, we will make a brief summary of the films. Next, we expose epigraphs around: 1) class struggles and distinction; 2) reciprocity and morality. Finally, we will argue about the borders of the human, placing violence at the center, concluding about the different lines of flight proposed in the films to understand the human condition and the diversity of capitalist logics in the actions of its protagonists.

Keywords:

Economic; anthropology; cinema; morality; reciprocity; violence.

Eleder Piñeiro Aguiar

Universidade da Coruña
A Coruña, España

elederpa1983@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

Enviado: 15/04/2020

Aceptado: 21/05/2020

Publicado: 17/07/2020

1. Introducción

La película *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019) trata de una familia de clase baja cuyos miembros van consiguiendo entrar a trabajar en la casa de una familia de clase alta, sin que dicha familia se dé cuenta de las relaciones parentales de sus nuevos trabajadores. El niño, Ki Woo (Choi Woo-shik), entra como profesor particular de clases de inglés de la hija de la familia acomodada, Da-hye (Jung Ji-so); el padre, Ki-taek (Song Kang ho), como chófer particular del millonario Sr. Park (Lee Sun-kyin); la madre, Chung-sook (Jang Hye-jin), como sirvienta en la lujosa casa, a las órdenes de la esposa del Sr. Park, Yeon-kyo (Cho Yeo-jeong); y la hija, Ki-jung (Park So-dam), como profesora particular de diseño y terapias artísticas del niño más joven de la familia pudiente, Da-song (Jung Hyeon-jun).

Para obtener estos trabajos mienten, tergiversan y acusan al anterior personal de servicios, el ama de llaves Moo-gwang (Lee Jung.eon), a la vez que realizan toda una serie de acciones amorales hasta que, finalmente, consiguen lo que para ellos es el control de la casa. Esto les permite tener unos salarios estables y más decentes que sus anteriores trabajos, muy precarios, como productores manufactureros en su propio domicilio hacinado de un barrio de estrato social bajo. Allí, sobrevivían realizando ensamblaje de cajas para una compañía de reparto de pizzas, que en cierto modo recuerda las condiciones de la clase obrera del industrialismo analizado por Marx y Engels (1976): subcontratación, empleo precario, fluctuante y con poca estabilidad. El chico solicita encarecidamente entrar en la compañía en busca de estabilidad, aceptando la multa por la falta en la producción de cajas ensambladas.

En un momento de la trama, se quedan ellos solos en la mansión (los propietarios habían salido a celebrar el cumpleaños de su hijo pequeño), se emborrachan con lo que encuentran en el hogar, y se produce el encuentro con la anterior ama de llaves. Esta le dice a la protagonista de la familia de clase baja que debe entrar a recoger unas cosas, pero su meta era contactar con su marido, quien durante años había estado recluido en los bajos secretos de la casa, viviendo de lo que su esposa iba obteniendo a escondidas, en una relación que ahí se comprende como parasitaria por cuanto se nutría a expensas de otros.

A partir de ahí se suceden una serie de acontecimientos en cadena: regreso de la familia propietaria, necesario ocultamiento de varios miembros de la familia, peleas entre los antiguos “inquilinos parásitos” y los nuevos, violencia y asesinato del dueño de la casa en una fiesta y finalmente el padre de la familia de clase baja se queda a vivir en el subsuelo, pues tras la trifulca y asesinato de la anterior ama de llaves y su marido allí se escondió, algo que solamente su hijo conoce.

Por su parte, *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2020) narra la historia del funcionamiento de un dispositivo carcelario –denominado “Centro de Confinamiento Vertical”– consistente en varios niveles colocados unos sobre otros en los que los prisioneros se despiertan aleatoriamente cada mes. En cada uno de ellos dos personas comparten un habitáculo frugal: una cama para cada uno, un pequeño lavabo, un wáter. Periódicamente, a cada uno de esos niveles llega una plataforma con alimentos a los que en breve lapso de tiempo los prisioneros pueden comer. Los niveles superiores son privilegiados, pues

tienen acceso a mayor cantidad de bienes mientras que según se va descendiendo los niveles inferiores están sometidos a una mayor escasez dado que los superiores comen en exceso, además de dejar desperdicios (escupitajos, platos rotos, comida pisoteada, etc.).

Hay varias normas en este Centro de Confinamiento Vertical: no se puede acaparar alimento de un día para otro (el castigo es que la administración inunda la habitación de condiciones térmicas extremas de frío o calor); en cada nivel se debe pasar un mes, trascurrido el cual se despertará en otro nivel (no se explica la aleatoriedad de aparecer en uno u otro). Cada persona que entra puede introducir un objeto personal para su propio uso.

Las dos únicas escenas que aparecen por fuera de los habitáculos son dos: el restaurante donde se prepara la comida, con tintes glamorosos de alta cocina, en donde el *métre* controla todo con meticoloso cuidado y dedicación a la vez que disciplina, alecciona y sanciona a sus cocineros; y las escenas del proceso de selección, en donde el protagonista del film se encuentra con una entrevistadora que le hace diversas preguntas. Es de destacar que al Hoyo se puede entrar de manera voluntaria. El protagonista del film, Goreng (Iván Massagué) lo hizo para tratar de dejar de fumar, a cambio de lo cual se le concederá un título homologado. Pero también a consecuencia de un castigo, siendo así que el primer compañero de nivel, Trimagasi (Zorion Eguileor), lo hizo por haber arrojado una televisión a la calle, que terminó matando a un inmigrante ilegal sin papeles. La norma que en el proceso de selección aparece es que se debe exponer cuál es el plato favorito de la persona que solicita entrar, el cual en caso de ser seleccionado pasará a formar parte del menú.

La trama de la película gira en torno al encuentro del protagonista con varias personas: su primer compañero, Trimagasi, en dos niveles diferentes, con quien en primer momento logra empatía y a continuación –ya en un nivel inferior– se vuelve una relación violenta: ata al protagonista al verse en la necesidad de canibalizarlo, dado que amanecieron en un nivel muy bajo de la cadena. Miharu (Alexandra Masangkay), mujer en busca de su hijo que se coloca en la plataforma y va bajando en ella tratando de buscarlo y a la que salva el protagonista del compañero anterior, pues ella había sido salvada previamente por él; Baharat (Emilio Buale), quien pretende subir hacia los niveles superiores para salir del Hoyo, con quien el protagonista arguye un plan para criticar al sistema; un viejo sabio que aconseja a ambos, etc.

2. Metodología

La selección de las películas se hizo por tratarse de films premiados recientemente en varios concursos internacionales. *Parásitos*, entre otros, recibió condecoraciones en Los Óscar, la Palma de Oro, El Premio de Sindicato de Actores, Cine Independiente y el Globo de Oro. Por su parte, *El Hoyo* consiguió galardones en los Premios Goya en el Festival de Cine de Toronto y en Sitges. Se escogieron, asimismo, por tratar temáticas actuales en torno a la crisis, la escasez, la precariedad y el cambio de valores. Dichas temáticas son afines a la formación del autor de este texto, como sociólogo y antropólogo. La reciente historia del cine trata temas similares en otros contextos; de la misma manera,

plataformas digitales como Netflix abordan también una crítica social, siendo quizá *Black Mirror* una de las más seguidas y debatidas por las utopías y distopías futuristas que ahí aparecen, sobre todo en torno al tema de las tecnologías. Sin querer entrar en reflexión sobre esto, el Centro de Confinamiento Vertical será contemplado también como una tecnología de gobierno, lo cual será seguido posteriormente en el análisis.

Elegir estos dos films no solo supone comprender el cine como un aparato ideológico (del Estado, del Mercado y del sistema en general) sino que las narrativas de las propias películas se acogen a una hermenéutica desde la que, asimismo, se las han querido abordar. En ambas, las tramas están abiertas a múltiples interpretaciones, generando una fusión de horizontes culturales en el público, al reflexionar y dialogar sobre lo desarrollado en la película.

En ese sentido, se han seguido las teorizaciones acerca de la hermenéutica en autores como Gadamer (1992), de quien somos herederos en el trabajo del concepto de fusión de horizontes; y sobre todo, de la tradición iniciada por Nietzsche (2008), según el cual no hay “hechos”, sino únicamente “interpretaciones”. Pero, si existe toda una tradición filosófica de la que somos herederos para abordar la realidad como algo construido y sujeta a múltiples interpretaciones (algunas de las cuales están colocadas de manera teórica reflexiva en el abordaje analítico de estas películas), ésta será la antropología, que también entra en debate. Es así que para nuestro estudio asumimos el cambio de paradigma producido en los años 70 del siglo pasado por la escuela interpretativa o simbólica, en concreto siguiendo a su autor de referencia, Clifford Geertz (1987). Asumimos dos máximas de su obra clásica para el abordaje de los films expuestos: los seres humanos viven en redes de significados que ellos mismos han ido tejiendo, esto es, interpretamos lo que otros previamente han interpretado; la descripción densa es el método por antonomasia de la etnografía, cuyo análisis supone desentrañar las estructuras, teniendo primero que captarlas y después explicarlas.

Lo que se ha pretendido, además, es desarrollar un método comparativo que permita en este caso argumentar sobre temáticas comunes en contextos narrativos muy diferentes.

3. Una breve lectura política

Ambas películas podrían someterse a una teorización desde la filosofía política. Por ejemplo, observamos en *El Hoyo* la metáfora platónica del libro VII de la República (2006), que nos cuenta el viaje del esclavo saliendo de la caverna hacia la idea de “Bien” que estaría en la superficie: la niña, además de ser el mensaje, avanza hacia la salida superior, lo cual nos sitúa en una reflexión nietzscheana según la cual no hay hechos, sino interpretaciones. A lo que se suma el carácter claramente hermenéutico de la metáfora (“la niña es el mensaje”, pero también emitimos un mensaje con la niña), a lo que se agrega, también desde la lectura de Nietzsche, que no existen los hechos (no hay una real salida de la niña ni una crítica eficaz al confinamiento que revierta la situación), solo hay interpretaciones.

El final de la trama, en donde cambia el mensaje “el mensaje es el pastel” por “el mensaje es la

niña”, recogería el punto de conocimiento alcanzado por el prisionero platónico. Pero queda asimismo abierto cómo sería ese otro mundo post-confinamiento, qué le pasaría a la niña, cuál sería el papel de la administración hacia los prisioneros una vez conocida la situación, etc.

En la película *Parásitos*, la “salida de la caverna” vendría más bien producida por el hijo de la familia, quien se da cuenta que tanto su situación anterior de pobreza como la opulencia pasajera en la que vivieron son sombras; siendo la verdadera realidad la reflexión para poder lograr el éxito: vivir con mejor calidad de vida y liberar al padre que quedó oculto en los sótanos. Para ello, la única posibilidad es adecuarse a la meritocracia bajo acatamientos legales y moralmente aceptados, esto es, aceptar las normas de la *polis*, a pesar de que sean injustas, tal como hizo Sócrates (Platón, 2000).

De la misma manera, en *Parásitos*, encontramos una lectura un tanto maquiavélica por cuanto al Príncipe (Maquiavelo, 2014 [1513]), encarnado por la familia en su conjunto, se le van dando varias alternativas para proteger a su pueblo. En este caso, las acciones emprendidas pasan por acatar las normas, atemorizar al enemigo externo (ama de llaves y su marido, que anteriormente trabajaban en la casa), pero también al propio grupo, dado el temor constante a ser descubiertos. Por tanto, surge la necesidad de llevar a cabo acciones basadas en una lógica de miedo, riesgo y violencia.

Pero también se puede leer en clave contractual ambas películas. Si proponemos la guerra del “todos contra todos” hobbesiana del *Leviatán* (2018 [1651]), está claro que *El Hoyo* tiene varias escenas que sirven de fundamento: la propia dinámica egoísta y jerárquica de las acciones por niveles; las constantes amenazas proferidas de un nivel a otro; las acciones de luchas y muertes que van *in crescendo*... Un “estado de naturaleza” que se quiere romper hacia el final de la trama, con la propuesta de pacto del protagonista y Baharat hacia la institución, lo que da paso de una lectura hobbesiana a una rousseauniana. Pero, incluso, aquí se invierten los términos. Si Rousseau (2007 [1767]) diría que el ser humano es bueno por naturaleza y la sociedad es la que lo corrompe, en la escena en que el protagonista está atado a punto de ser engullido por su compañero Trimagaci, Goreng le dice a este que lo responsabiliza de todo acto, eximiendo de responsabilidad a la situación, a los presos del resto de niveles y a la propia Administración del Centro de Confinamiento.

Aun así, es el punto clave que le hace comprender al protagonista la buena voluntad potencial de los seres humanos y que él tiene la misión, una vez salvado de la muerte, de extender redes de solidaridad.

Existe, además, una nueva propuesta de contrato, la cual versa sobre hacer un nuevo pacto: una vez que en todos los niveles hayan comido lo suficiente para su supervivencia, se mantendrá un excedente –un pastel de panacota– para ser enviado a la administración. Dicho pacto, que colocaría a todos los prisioneros en un plano de igualdad, había sido previamente ideado por parte de la funcionaria que entró al Hoyo –Imoguiri (Antonia San Juan)–, quien esperaba que de manera solidaria en cada nivel solamente se ingiriesen dos platos que proveyesen la ingesta calórica necesaria, dejando que la plataforma siguiese bajando a niveles inferiores con alimentos suficientes para el resto. La exfuncionaria

denomina a esta forma de actuar esperada “solidaridad espontánea”, lo cual tendría relación con la reciprocidad extendida en Sahlins (2010), si bien es puesta en duda por la violencia del discurso: la amenaza con ensuciar con heces la comida del nivel inferior en caso de no acatar la solidaridad.

Tanto este pacto pretendidamente solidario como el anteriormente mencionado fracasan, si bien el cambio simbólico que sucede al final (“la niña es el mensaje”) hacen ver que la eliminación del estado natural de guerra puede superarse por medio de la acción humana civilizada: es una niña, supuestamente más débil y en el último nivel, la que sobrevive, lo cual tiene al menos dos lecturas. Una primera hace ver que las normas presociales (en *El Hoyo* no entran niños) no son eternas ni inmutables, sino que están en constante construcción; y, por otra parte, un ser a priori débil es el encargado de sellar el pacto a modo de mensaje: se puede sobrevivir colaborativamente.

De la misma manera, existe cierto contractualismo en *Parásitos*, cuando las dos familias no pudientes (la protagonista y el matrimonio conformado por el ama de llaves y su marido) tratan de establecer una especie de alianza de no agresión, escondiendo sus secretos para no ser descubiertos. Ni qué decir tiene que este pacto dura poco y se volvería a un estado presocial de guerra.

Pero más allá de esta breve lectura política clásica, también encontramos alguna teorización más actual. Por ejemplo, desde Foucault (2012), quien habló del confinamiento en instituciones totales (tanto el sistema de *El Hoyo* como la mansión de *Parásitos* lo son), las cuales producen un cierto discurso de “normalidad”, “disciplina” y “normalización”. Por ejemplo el discurso “obvio” repetido por Trimagasi en *El Hoyo* y el atenerse a las reglas de conducta de los superiores en *Parásitos*. Además, en ambos films se generan toda una serie de subjetividades en torno a las instituciones: el preso, el condenado, el sirviente, el profesor, la profesora, etc. Subjetividades basadas en relaciones de poder.

En el caso de *El Hoyo* prevalece la lógica soberana de dejar morir y hacer vivir, mientras que en el caso de *Parásitos* son mucho más visibles los disciplinamientos a los que se autosometen los miembros de la familia subordinada para formar parte de la institución: hablar en voz baja, acatar horarios, respetar normas de decoro, asearse al extremo, mantener relaciones de cortesía (saludos, etiqueta, etc.) hacia los dominantes, etc. Por ejemplo, la niña que pasa a ser educadora del pequeño de la familia asume toda una serie de conductas según el rol que se espera de ella: memoriza definiciones de una página web en torno a terapias artísticas, se muestra cercana a la vez que rígida con el niño, valora exagerando sus dotes –pero sin caer en la condescendencia–, etc. Todo ello es muy valorado por la madre, lo que permite quedarse a formar parte de la casa como personal de servicio.

4. Lucha de clases y distinción

También nos interesa conocer cómo organizar la economía en situaciones de escasez, algo que es asimismo eje central de ambos films. Como sabemos, la antropología económica ha realizado un aporte teórico y empírico para comprender la organización económica en sociedades no industriales y modernas. Algunos autores, en vez de analizar las clásicas categorías de producción, distribución y

consumo, prefiere teorizar acerca del aprovisionamiento en las sociedades no industriales (Moreno Feliú, 2011), y es por ello que colocamos el centro de nuestro análisis en lo que sigue en torno al intercambio según Marcel Mauss (2010), cómo gestionar el excedente en Clastres (2010) y el concepto de fondo de poder en Sahlins (2010).

A esto hemos de sumarle la lectura de Bourdieu (2015) en torno a la “distinción”, la cual juega un papel primordial en ambas tramas y en concreto en torno a cómo el *habitus* y el estrato social tienen una relación intrínseca con el consumo y el gusto. En este sentido, *El Hoyo* comienza con la frase perentoria: “Hay 3 clases de personas: las de arriba, las de abajo y las que caen”. De la misma manera, las escenas de *Parásitos* son bien ilustrativas de la distinción. Por una parte, una ventana a nivel de calle en barrio pobre y hacinado, expuesta a los orines de transeúntes (es la primera escena de la película); por otra parte, una escena en plano abierto de la mansión, con grandes jardines y cercana a un gran bosque (primera escena, cuando el adolescente llega para dar clases de inglés).

Al ser preguntado por su film, el director (Bong Jung-ho) expuso entre otras cosas que hasta el olor corporal es cuestión de clase¹. Se refiere, en concreto, a dos escenas: la detonante de la acción final cuando ambos padres –empleador y empleado– están ocultos para dar sorpresa al hijo del hombre rico y el dueño de la casa se queja del olor de su contratado, lo cual es la gota que colma el vaso y antecede la violencia del asesinato. Y la escena en donde el niño pequeño de la familia de clase alta comenta que todos los miembros del servicio le huelen igual, lo que abre la puerta a ser descubiertos, algo que hasta el momento habían podido esconder. Observemos que no dicen huelen raro, huelen mal o huelen diferente, sino que huelen todos igual. Es decir, nos está afirmando que las clases inferiores no atienden a heterogeneidad ni tan siquiera desde su olor, es decir, que son una masa informe, todos iguales. “En las sociedades de clases tienden a legitimarse y a consolidarse las desigualdades sociales, conceptualizándolas como si estuvieran basadas en diferencias naturales inmutables” (Stolcke, 2000, citado en Cruces y Galán, 2010, p. 316).

Pero no solo el olor corporal es cuestión de clase, sino también, tal como nos explica Bourdieu (2015), el lenguaje utilizado, la *hexis* corporal o las bases sociales del gusto. Es interesante comprender cómo en esta película los pocos capitales culturales con que cuenta la familia de clase baja se potencian al máximo: el hijo, que había iniciado clases como profesor de inglés, miente en su CV, el cual es falsificado mediante Photoshop por su hermana. Llega a esta situación llamado por un amigo, quien era maestro de la niña de la familia pudiente pero que debe ausentarse. Vemos, pues, como un capital relacional unido a un capital cultural son puestos en funcionamiento para lograr un capital económico.

Desde aquí, la película es una crítica a la visión clásica según la cual el nepotismo es una práctica llevada a cabo por las élites para colocar a persona de su red en puestos de poder. Todo lo contrario;

1 <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200212/entrevista-bong-joon-ho-estreno-pelicula-parasitos-7698845>, consultado el 15/04/2015.

en *Parásitos*, es precisamente la clase baja la que desarrolla toda una serie de estrategias clientelares para ir adentrándose en las estructuras de las clases altas de manera subrepticia. Y, una vez dentro, sí genera mecanismos de distinción con respecto a otro grupo que, a priori, debería estar ocupando el mismo espacio social, generando una guerra de lo que Gramsci denominaría el penúltimo contra el último. Esta competencia intraclase en *El Hoyo* se manifiesta aun de una forma mucho más visual, sobre todo por la verticalidad de los niveles.

En ambas películas, las luchas se enfocan en dos frentes: el espacio –“sótano” en la película coreana y “niveles” en la española– y el excedente, el cual es escaso en ambas situaciones. En el centro de confinamiento se debe a la propia estructura de la institución, al punto que en la primera escena donde entabla relación el protagonista, quien pregunta de qué va el Hoyo, su compañero le contesta lacónicamente: “de comer”. De la misma manera, aparece toda una visión del consumo en torno a la comensalidad en *Parásitos*: celebran la entrada a la casa yendo a un restaurante, la dueña de la casa pretende utilizar la invitación a un zumo para espiar a la chica y su niño pequeño, se utiliza la alergia a un alimento como táctica para echar a la anterior ama de llaves, una borrachera sirve de puente para cambiar la lógica de la película y estar próximos a ser descubiertos.

La escena final de *Parásitos* se genera en una fiesta de cumpleaños con la tarta en el centro de la escena. Incluso cuando el amigo del protagonista lleva un regalo (piedra) de parte de su abuelo, la madre responde que hubiera sido mejor comida. Y es que según, expone Descolá (2005, p. 46) “el aprendizaje de una cultura empieza siempre por los modales en la mesa”.

Esto permite adentrarnos en una lectura en torno a cómo gestionar la comensalidad, analizando el concepto de informalidad, por ejemplo, desde la propuesta de Ledeneva (2008) quien analizó lo sucedido en torno a sistemas informales de ayuda en regímenes de escasez pre y post caída del muro de Berlín, en Rusia y China. Expone Ledeneva que el concepto de escasez es un término sujeto a diferentes construcciones, dependiendo del momento y de las relaciones grupales; no es un término estático ni constante. Y que tanto en Rusia con el *blat*, como en China con el *guanxi* (lo que en el mundo hispano vendría a ser el “enchufe”), vendría a ser el casi único canal de circulación de riqueza. Así, la escasez en el nivel 6 no es la misma que en el 333 –en *El Hoyo*–; de la misma manera que la escasez en caso de incluir en el trabajo doméstico a un miembro de la familia no es la misma que cuando todos los miembros trabajan –en *Parásitos*–; o que cuando se conoce que habría nuevas bocas que alimentar (el marido del ama de llaves).

Por tanto, las posibilidades de hacer circular los productos se someten a normas que, por una parte, dan aquiescencia al sistema (respetar la plataforma del hoyo, insertarse en lógicas laborales de salario en parásitos), pero que a la vez los subvierten: canibalismo, violencia para generar excedente, guardar bienes en el Hoyo. O que en *Parásitos* se muestra mediante la incrustación del parentesco en la economía rechazando toda contratación formal.

Además, en ambos casos, se suceden dos puntos de inflexión que hacen percibir las carestías de alimentos de diferente manera. En el Hoyo, Trimagasi, cuando estaban en el nivel 46, advirtió a Goreng

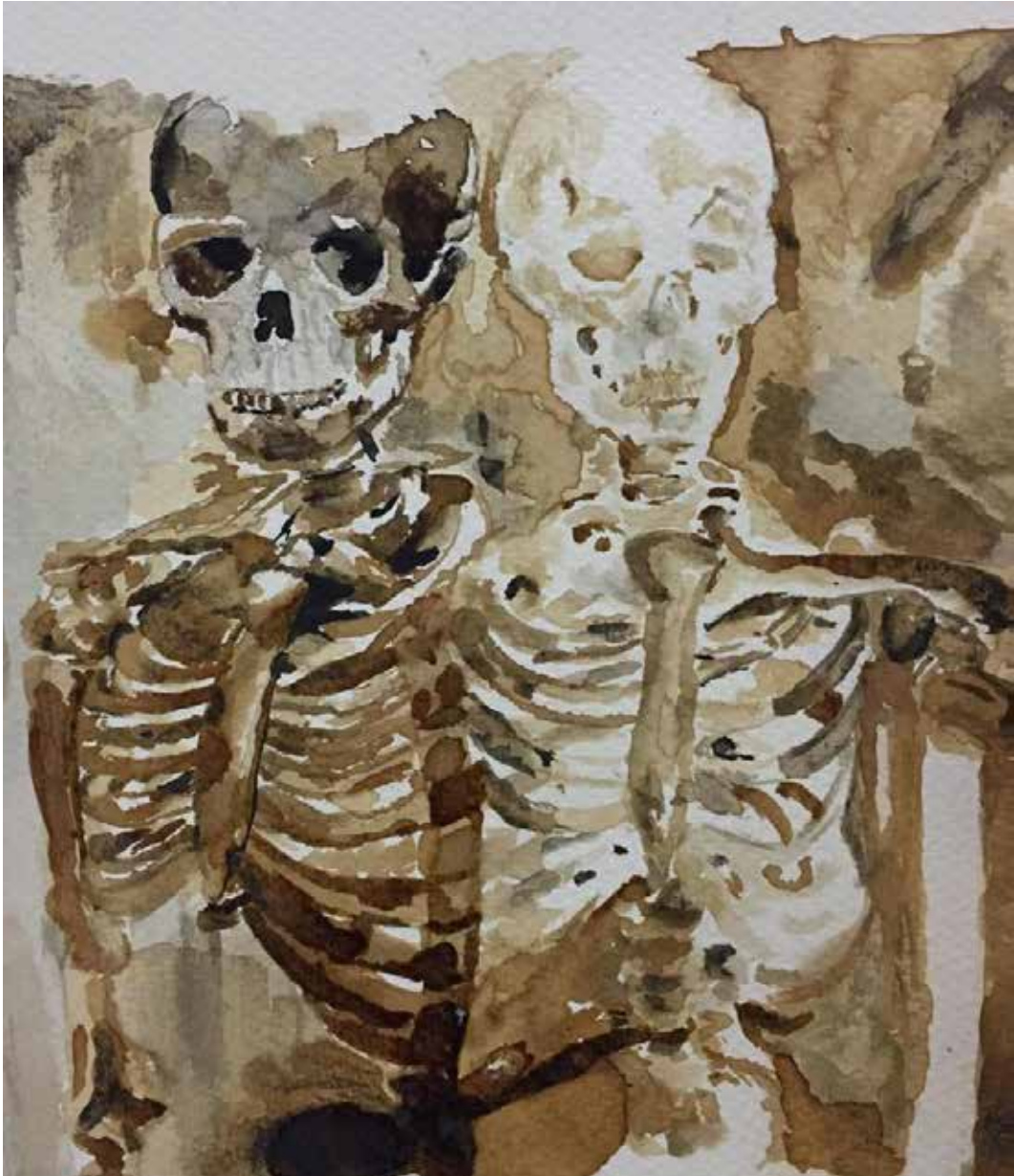


Imagen: Helmut Zambrano

de que llegado el caso tendría que volverse caníbal, dado que la comida de la plataforma no llegaría al nivel en el que durante un mes deberían vivir. Por su parte, cuando la familia de clase baja consigue insertarse y estar cómoda en el nuevo escenario, surge un nuevo competidor que pone en riesgo la obtención de recursos, generando la imposibilidad de manejar un excedente alimenticio (que además debía ser robado y escondido) que mantenga a 6 miembros en vez de a 4. Esto permite poder relacionar las prácticas informales y su inserción en sistemas de escasez con lo explicado por Sahlins (2010) en Melanesia y Polinesia. En sistemas no estatales, cuya organización política se basa en jefaturas y “grandes hombres”, el poder acumular un fondo de poder permite generar cierto excedente.

Pero se corre el riesgo de que las facciones aliadas se deban ir ampliando: hacia parientes cercanos, parientes lejanos, red familiar extensa, foráneos, etc. Los aliados pueden ver que o bien la reciprocidad no llega desde la parte alta de la cadena o que esa parte alta está acumulando en demasía, siendo vistos como avariciosos y egoístas. En este sentido, algo similar ocurre en ambas películas, desencadenándose consecuencias negativas para los protagonistas. En *El Hoyo*, el que se coma más de lo necesario impide generar lazos más allá de los obtenidos en la relación de pareja con el compañero de nivel; en *Parásitos*, el no atender a la necesidad de compartir con la anterior ama de llaves, a pesar de la opulencia que podían redistribuir en lo que Sahlins denominaría una reciprocidad negativa (robando comida de la casa para mantener al sótano) tampoco es eficaz.

Como podemos observar, una mera lectura en clave marxista en torno a la lucha de clases no sirve en *Parásitos*, por cuanto existe toda una trama psicosocial y simbólica en torno a las disputas por los espacios, el reconocimiento, la identidad o las fronteras, entre otros aspectos. No existe determinismo económico, sino que la moralidad está en el centro de la acción. No se trata simplemente de que los protagonistas estén alienados y les sea imposible su autorrealización plena, pues al fin y al cabo la única manera que tuvieron para entrar a la casa acomodada fue renunciar a su propia identidad como familia. Si bien es verdad que podemos observar los grandes problemas del capitalismo en la obra de Boo Chung Al –la alienación, la ineficacia y la explotación– a decir de Jon Elster (1992).

También es cierto que deben entrar otros componentes no solamente basados en una dialéctica materialista. Se da, por ejemplo, toda una serie de actos de resistencia (Scott, 2003) en donde los subordinados realizan pactos desconocidos, arguyen planes (en una escena incluso realizan una especie de obra teatral para llevar a cabo el plan de echar de la casa al ama de llaves), generan rumores (cuentan, por ejemplo, que dicha ama de casa tiene tuberculosis), se esconden en el anonimato, o cambian sus nombres y profesiones, etc. Además, se disfrazan de lo que no son, invirtiendo la lógica de la acción normal y rutinaria. Todas estas son algunas de las artes analizadas por James Scott, para quien “la mayor parte de la vida pública de los grupos subordinados sucede en un vasto territorio situado entre los extremos de la oposición abierta y colectiva contra los detentadores de poder y la total obediencia hegemónica” (2003, p. 197).

Además de esto, en cierto sentido la lucha de clases finaliza cuando la trama abre un espacio a

dar por terminada toda confrontación antagónica, cuando el hijo del protagonista promete a futuro el comprar la casa donde se esconde su padre, lo cual casi podría ser una lectura más bien weberiana (Weber, 2011) en la cual se acepta que la mejor forma de entrar al capitalismo es con una ascética del trabajo basada en el esfuerzo, el ahorro y la búsqueda del éxito individual; o, en términos de Bolívar Echeverría (2008), dar por válido el *ethos* realista de la modernidad por ser más útil a una visión individualista, competitiva, maximizadora y emprendedora del capitalismo. Tal es así que parece que a pesar de que casi toda la película versa sobre las contradicciones y luchas de clase, finaliza con una lectura en torno al *american dream* en clave individualista: me convertiré en lo que la élite quiera que me convierta. Un final un tanto “lampedusiano”, por otra parte.

5. Entre la reciprocidad y la suspensión moral

La película *El Hoyo* no está tan sometida a una visión final en torno al eterno retorno, sino que permite más líneas de fuga para reflexionar. Por ejemplo, queda abierta la pregunta hacia una ética quijotesca (recordemos que el protagonista lee la obra de Cervantes, la cual llevó como objeto personal a su encierro), y se desconoce si la niña es una visión o es real, no se sabe con exactitud cuándo murió el protagonista, etc.

Incluso podemos ver en Goreng a ese ser situado entre el mito y la Ilustración, del que nos hablaban Horkheimer y Adorno (1998) cuando analizaban al Odiseo Homérico en su encuentro con Polifemo y su argucia para matar al cíclope y escapar de la cueva (del Hoyo). Los autores de la escuela de Frankfurt plantean que Odiseo inicia la Ilustración occidental por ser el prototipo burgués, a camino entre el mito (observemos varias escenas de sueños en la película, así como las constantes advertencias a si se trata de un Mesías) y la Ilustración (observemos la racionalidad y cómo la argucia sirven de hilo conductor en la parte final), pues convence a Barahat en sus propios términos: tenemos una misión, “vamos a tope”, reflexiona en torno al cambio en el mensaje, utiliza el diálogo cuando es necesario y la violencia cuando el diálogo no llega. Lo mismo podríamos decir con respecto a *Parásitos*, siendo la cueva del cíclope la propia casa y la treta del héroe, la familia en este caso, guardar el anonimato, esconderse, disfrazarse, ser “nadie”.

Pero hay algo que interesa más para nuestro análisis, y son los cambios en torno a la visión y práctica de la reciprocidad y el intercambio. Debemos a Marcel Mauss (2010) un análisis del intercambio como “hecho social total”, transcultural a todas las sociedades y tiempos. El intercambio, según él, presenta tres responsabilidades o deberes: dar, recibir y devolver. En este sentido, el centro de la trama de *El Hoyo* se basa en que el Centro Vertical de Autogestión coloca (otorga) alimentos a libre disposición de los reclusos, quienes tienen la obligación, si no quieren morir, de recibirlos para ingerirlos. Y frente a la lógica de la supervivencia basada en la violencia, según la cual una vez consumidos todos los productos los niveles inferiores estarían muy cercanos a la muerte por inanición, Goreng introduce la tercera de las responsabilidades: devolver.

El mensaje que pretenden enviar a la administración del centro de confinamiento es precisamente

hacer entrar en todo el círculo de la reciprocidad, como si de un *plotchat* se tratase: os enviamos este excedente (la panacota) para que veáis lo ricos que somos, además de que no somos salvajes sino civilizados, pues incluso en condiciones extremas somos capaces de generar un excedente. A cambio, deberíais enviarnos más comida para que veamos lo ricos que sois y que os ha llegado nuestro mensaje. Se produciría, pues, una inversión de la lógica según la cual la escasez domina las relaciones para pasar a un tipo de relaciones que, desde la cooperación, pretenden subvertir el sistema. Observemos que además se cumple otra de las normas del intercambio según la cual este no tiene por qué ser inmediato. No es que el protagonista se vaya a redimir de su vicio fumador al momento, sino que debe pasar un proceso. Pero dicho proceso lo coloca en una nueva reflexión sobre sí mismo y su vulnerabilidad, de ahí la importancia de devolver el mensaje a la administración, el cual nuevamente no es inmediato: hay que bajar para subir.

Al principio, la cooperación para llevar a efecto la acción se basaría en la violencia, pues ningún nivel estaría dispuesto a renunciar al alimento -lo cual se exige por parte de Barahat y Goreng en los primeros 50 niveles- ni a no saciarse con más comida de la estrictamente necesaria. Pero el plan empleado lo que busca es enviar un mensaje al más puro estilo malinowskiano cuando analizaba el círculo del *kula* en las islas Trobiand (Malinowski, 2001): tengo mucho carisma, soy capaz de generar redes, puedo poner a mi aldea/parentela a trabajar y generar tanto excedente que aquí puedes ver el símbolo de mi poder.

Pero la responsabilidad de devolver el don no salió bien, pues surgió un nuevo problema: la aparición de una niña en el último nivel, a la cual el protagonista se ve en la necesidad de alimentar con la panacota que iba a servir de mensaje. Se produce un giro, y ella es subida a la plataforma: lo central es la vida. Esto muestra que es la adaptabilidad humana una característica propia de la especie y la reproducción (no la producción, la distribución o el consumo) la parte más importante de la economía.

Tal como nos explica Edmund Leach (1977) al analizar los grupos Kachin de Birmania, estos podían pasar de sistemas más jerárquicos y verticales en épocas de escasez a otros más horizontales y democráticos. El pueblo era el mismo, lo que cambiaba era la organización política. La inversión, en nuestra lectura, se produce de un sistema completamente jerárquico a una especie democratización del sufrimiento, pues todos los niveles padecen tanto que la única forma de hacer ver esto a la organización es enviarles el mensaje de que incluso una niña pequeña sobrevive (y debe sobrevivir) gracias a la colaboración de todos.

En esta lectura en torno al excedente quizá tengamos que darle la razón a Clastres: los grupos étnicos pre-estatales no dan el paso a conformar un Estado no porque no puedan sino porque no quieren. Sería la propiedad privada necesaria para generar un excedente que estableciese algún tipo de organización centralizada, con especialistas, burócratas, funcionarios que se colocarían de manera jerárquica, generando desigualdad. Llegado el caso, ese excedente debe desaparecer, de ahí la necesaria redistribución y reciprocidad de sociedades preindustriales.

En este sentido, en ambas películas la crítica a la propiedad privada es también un hecho básico. Para empezar por *El Hoyo*, que los presos puedan llevar un objeto personal es casi una broma de mal gusto dadas las condiciones. Pero aun así, los objetos que se escogen hablan del excesivo egoísmo de la mente humana: ninguno eligió objetos que se puedan compartir y en su mayoría los escogidos fueron para autodefensa (bates de béisbol, navajas, cuchillo que se afila solo, ballesta, etc.). Incluso aparecen bienes no violentos que son denostados: qué pinta un libro en un sitio como este, qué loca está la mujer que quiere ser la Marilyn Monroe asiática introduciendo un ukelele, “un perro salchicha tiene más de salchicha que de perro en este lugar”, o esconderse tras una tabla de surf. Veamos que el último objeto personal que aparece previo a la llegada al último nivel es un preso que acapara varios fajos de billete. Al ver la llegada de Barahat y Goreng primero trata de protegerlos, luego se esconde y a continuación deja caer billetes sobre la plataforma en descenso. La lectura es que el dinero no es útil cuando no hay posibilidad de intercambio; y solo se maneja de manera simbólica para agradecer la misión llevada a cabo por el protagonista.

Por su parte, la crítica que se le hace a la propiedad en *Parásitos* también contundente: podéis tener riquezas, fortunas, buenos salarios y vivir en enormes mansiones, pero eso no sirve de nada pues ni tan siquiera conocéis a vuestro personal de servicios, ni los espacios de vuestras casas, hasta el punto que ese desconocimiento os mata. El miedo, por otro lado, no puede ser eliminado con transacciones monetarias.

Y esto último entronca con otro plano principal de las películas. En ambos casos, la respuesta es la violencia. Paz Moreno Feliú (2011) analizó en Auschwitz el concepto “organizar”, práctica que estaba sujeta, igual que en ambas películas analizadas, al secreto y a la mera supervivencia a la hora de obtener alimento en el campo de concentración nazi. Prisioneros, soldados y mandos del ejército estaban igualmente insertos en ese sistema de “organizar”, el cual era sinónimo de llevar a cabo una suspensión de la moralidad en aras de la propia supervivencia. “Organizar” implicaría delatar, mentir, robar, asociarse con unos para luego traicionarlos, ocultar, guardar, violentar, intimidar, etc., todo ello más que presente en ambas películas.

6. Conclusiones

En una de las tantas interpretaciones que figuran acerca del final de *El Hoyo* se dice que “no es una apología de la solidaridad” sino “fiel reflejo de los motores del ser humano”². Pero discrepamos con este punto de vista, por cuanto no solo el desenlace sino el punto de inflexión del protagonista, el rol desempeñado por la mujer que busca a su hijo, la propuesta de compartir alimento adecuado por parte de la exfuncionaria y la misión llevada a cabo en la parte final de la trama tienen que ver con la solidaridad. De la misma manera, es la solidaridad familiar por encima de la ética exogrupal la que se pone como eje de las acciones y decisiones de los protagonistas en *Parásitos*.

2 “El final de *El Hoyo* explicado”, <https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a31802683/el-hoyo-pelicula-final/> consultado el 14/04/2020.

Parásitos deja abierta al menos la pregunta de qué pasaría si las relaciones parentales fuesen conocidas por la familia pudiente, dando a entender que no podrían entrar a formar parte del servicio, lo cual exacerba la eficacia del trabajo por sobre las relaciones humanas. Ford le gana la partida a Elton Mayo en este sentido, prohibiendo toda comunicación en el puesto de trabajo, lo cual es el centro de atención a lo largo de toda la película: ¿cómo guardar el secreto y seguir siendo eficientes? En este sentido, y en clave organizacional, el concepto de lealtad primaria sobre los de voz y salida en la lectura de Hirschmann (1976).

No así en *El Hoyo*, donde incluso la salida va cobrando cada vez mayor fuerza. Si en un primer momento de la película Trimagasi explica el funcionamiento de la institución empleando repetidamente la palabra “obvio”, según se desarrollan los acontecimientos dicha obviedad se va poniendo en duda. Es así que podemos leer esa supuesta aquiescencia en clave gramsciana (Gramsci, 1978), puesto que la hegemonía era precisamente que el modo de pensar, las aspiraciones e incluso el modo de conocer eran moldeados por la clase dominante hasta el punto que las clases subordinadas lo veían como un modo normal, natural, esencializado, el cual incorporaban a su visión del mundo.

Pero, además, de esa hegemonía *El Hoyo* lleva la acción humana al límite precisamente desde que se produce la posibilidad de una salida en la relación del protagonista con Barahat, que llevó como objeto personal una cuerda y, estando en el nivel 6, solicita ayuda para ir trepando los pocos niveles que le quedan hasta el de arriba; ayuda que desde el nivel 5 no le prestan, lo cual hace cambiar la lógica hacia una salida por abajo. Ya, previamente, Imoguiri había propuesto una especie de alternativa centrándose en una redistribución diferente del alimento, quizá en tintes socialistas (Trimagasi le había preguntado a Gorent si es comunista), según la cual la convivencia podría ser más armónica en caso de ser aceptada por todos los niveles la reducción de las raciones diarias, para poder llegar a capas.

Ambas películas tienen también que ver con las fronteras de lo humano y la clasificación, aspecto de la acción humana que nos distingue de otras especies. En clave estructuralista los pares dicotómicos son claros en este sentido: ricos-pobres, hombres-mujeres, padres-hijos, transparencia-secreto. Es claro, además, que las lógicas que operan en la distinción son exacerbadas hasta esa guerra del penúltimo contra el último. La clase en sí no ha dado todavía el paso a clase para sí y ve en el prójimo un enemigo que le quita las migajas del privilegio. La escena en donde se propone una especie de pacto de no agresión entre “parásitos nuevos” y “parásitos viejos” es efímera en la trama, que crece en violencia a partir de ahí.

Finalmente podemos observar en ambas tramas una lógica de la reciprocidad, la cual además de poder estar incrustada en varias estructuras (económicas, de parentesco, relacionales) funciona también como un orden moral. Con esto podemos ver que el capitalismo no es un fenómeno autónomo y cerrado, sino que está sujeto a elaboraciones y construcciones constantes: dialógicas en unos momentos, de resistencia en otros, basados en la violencia o la reciprocidad en otros más. Donde hay poder hay resistencia, recuerda Foucault.

La realidad es más brutal que la ficción, y a modo de conclusión proponemos una tercera película que aglutina muchos de los aspectos perversos que se ven en las analizadas aquí. Nos referimos a *La trinchera infinita* (Jon Garaño, 2020), que cuenta el caso, basado en hechos reales, de un hombre escondido tras la guerra civil española y durante la posterior dictadura franquista en un hueco de una casa. Vivió allí, al igual que muchos otros, durante al menos 30 años. Estas tramas en la vida de cientos de personas contienen la obligatoriedad del secreto que vemos en *Parásitos*, las jerarquías mantenidas violentamente en *El Hoyo*, el miedo a ser descubiertos que observamos en el film coreano, la enorme escasez de la película de ciencia ficción y, en general, un universo envolvente y angustioso que fue muy real durante al menos 3 décadas y que es también el clima general de las películas aquí expuestas. Finaliza *La trinchera infinita* contando que estas personas fueron llamados “topos”, lo cual nos deja la línea abierta a toda una zoopolítica entre estos animales, los caracoles (plato favorito y pseudónimo ocasional de Goreng) y los parásitos.

La sensación final con la que se encuentra el espectador es que al “hoyo” no quieres entrar, mientras que del “sótano” no puedes salir. Solo la creatividad humana, colocando el propio cuerpo como resistencia ante la estructura opresora (de clase, de estrato, de escasez, de vigilancia, de control, de castigo, de desigualdad...) es capaz de generar instancias alternativas de vida, haciendo vivible lo invivible del capitalismo, como diría Bolívar Echeverría (2002).

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2015). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Clastres, P. (2010). *La sociedad contra el Estado*. Santiago de Chile: Hueders.
- Descolá, P. (2005). *Las lanzas del crepúsculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Revista de filosofía "Sophia"*, 2, 6-11.
- Echeverría, B. (2002). La clave barroca de la América Latina. *Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin*.
- Engels, F. (1976 [1845]). *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Akal.
- Elster, J. (1992). *Una introducción a Karl Marx*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gadamer, H. J. (1992). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gramsci, A. (1978). *Antología*. México: Siglo XXI.
- Hirschman, A. O. (1977). *Salida, voz y lealtad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Hobbes, T. (2018 [1651]). *Leviatán, o La materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. Madrid: Alianza.
- Leach, E. (1977). *Sistemas políticos de la Alta Birmania*. Barcelona: Anagrama.
- Ledeneva, A. (2008). Blat and guanxi: Informal practices in Russia and China. *Comparative studies in society and history*, 50 (1), 118-144.
- Maquiavelo, N. (2014 [1513]). *El Príncipe; Discursos sobre la primera década de Tito Livio. Selección*. Barcelona: RBA.
- Mauss, M. (2010). *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz.
- Moreno Feliú, P. (2011). *El bosque de las Gracias y sus pasatiempos*. Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Madrid: Tecnos.
- Platón (2006). *La República*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Platón (2002). *Apología de Sócrates Fedón*. Madrid: CSIC.
- Rousseau, J. J. (2007 [1767]). *El contrato social o Principios de derecho político*. Madrid: Tecnos.
- Sahlins, M. (2004). Hombre pobre, hombre rico, gran hombre, jefe: tipos políticos en Melanesia y Polinesia. En Aurora Marquina (Comp.). *El ayer y el hoy. Lecturas de antropología política* (pp. 215-238). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Scott, J. C. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta.
- Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género como la raza para la etnicidad? *Política y Cultura*, N° 14, 25-60.
- Weber, M. (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza.

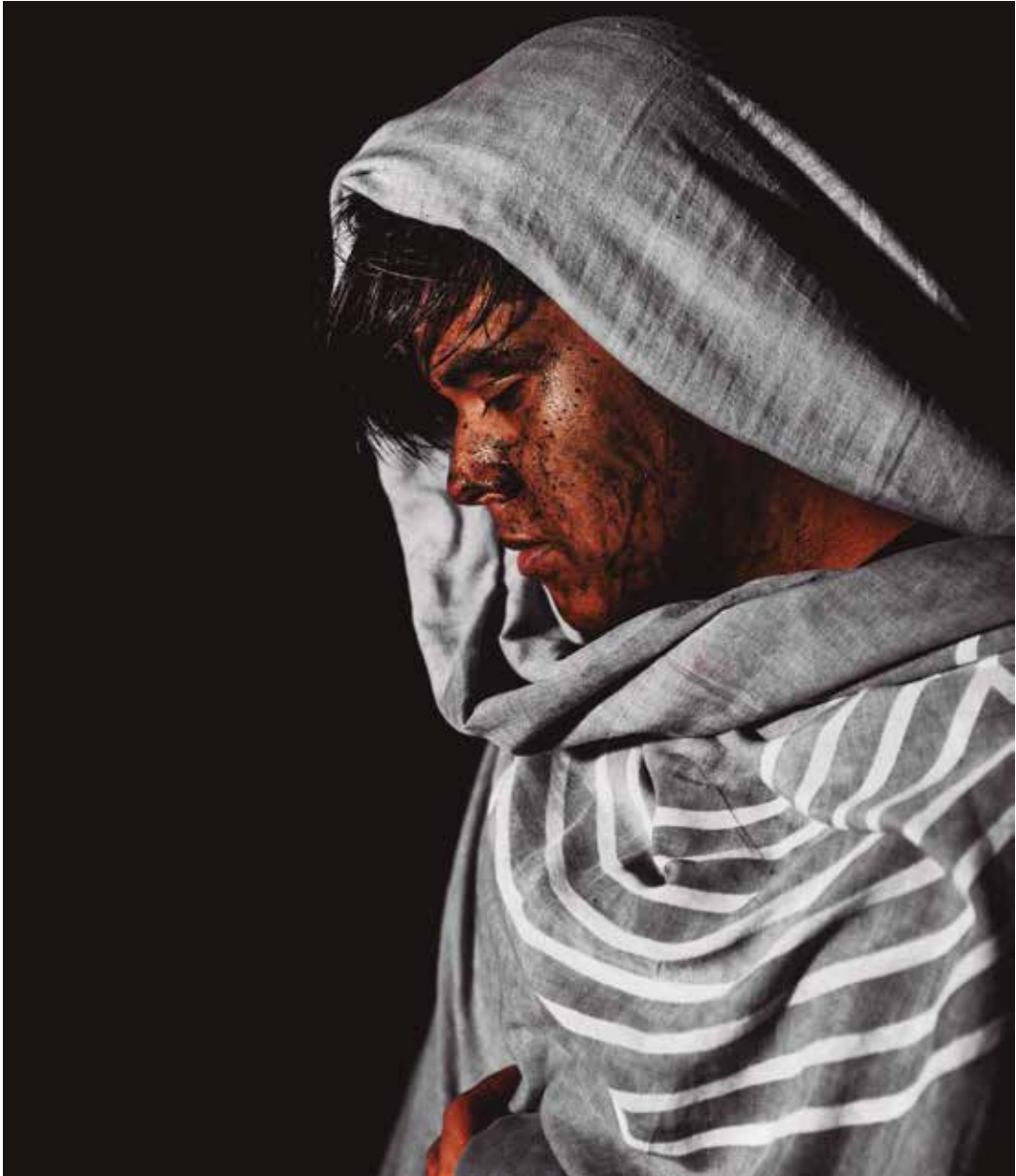


Imagen: Billy Morán