

KINGDOM Y EL AUGE DEL ZOMBI EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SURCOREANA
**KINGDOM AND THE RISE OF THE ZOMBIE IN SOUTH KOREAN TELEVISION
FICTION**

Alberto Añón Lara
Universidad de Córdoba
l92anlaa@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0343-5547>

Resumen

La proliferación de las plataformas de vídeo bajo demanda y la globalización del terror televisivo en los últimos años ha hecho que monstruos representativos de la cultura popular occidental comiencen a aparecer en contextos nacionales en los que no suele ser habitual encontrarlos. Partiendo de esta premisa, este artículo se centra en el estudio de aquellos factores culturales, sociales y económicos que han contribuido a la popularización de las narrativas de zombis en Corea del Sur. Así mismo, analizaremos la serie *Kingdom* (Kim Seong-hun y Park In-je, Netflix: 2019-) con el objetivo de desentrañar las novedades narrativas que pudiera incorporar con respecto a las ficciones occidentales dedicadas a esta criatura, prestando especial atención a la forma en la que la naturaleza metafórica del muerto viviente se reformula adaptándola a las ansiedades culturales de la sociedad surcoreana.

Abstract

The proliferation of video-on-demand platforms and the globalization of television horror in the last few years has led to the appearance of representative

monsters of Western popular culture in national contexts where they are not usually found. Starting from this premise, this article focuses on the study of those cultural, social and economic factors that have contributed to the popularization of zombie narratives in South Korea. Likewise, we will analyze the television show *Kingdom* (Netflix: 2019-) with the aim of unraveling the narrative developments it might incorporate with respect to the Western fictions dedicated to this creature, paying special attention to the way in which the metaphorical nature of the living dead is reformulated by adapting it to the cultural anxieties of South Korean society.

Palabras clave

TV Horror; K-Horror; Zombi; *Kingdom*; Neoliberalismo; Kim Eun-hee; Netflix

Keywords

TV Horror; K-Horror; Zombie; *Kingdom*; Neoliberalism; Kim Eun-hee; Netflix

1. Introducción

La proliferación de las plataformas de vídeo bajo demanda en los últimos años ha dado lugar a una pugna en la que las principales compañías de la industria del entretenimiento tratan de hacerse con el mayor número posible de suscriptores. En un contexto en el que las series de televisión se han consolidado como uno de los fenómenos culturales más importantes de la actualidad, el control del mercado del streaming depende en gran medida de que el catálogo de estas plataformas sea lo suficientemente atractivo como para conseguir fidelizar a unos clientes que deben renovar sus suscripciones mes a mes. Teniendo en cuenta que hablamos de empresas que distribuyen sus contenidos a nivel transnacional, satisfacer los gustos de todos los espectadores puede llegar a convertirse en una tarea titánica.

En este sentido, la producción de un contenido local capaz de generar interés a nivel internacional ha sido durante mucho tiempo una de principales estrategias que Netflix ha seguido tanto para retener a los suscriptores con los

que ya cuenta como para atraer nuevas altas (Neira, 2020: 124)¹. Sin embargo, la necesaria conquista de los emergentes mercados asiáticos ha provocado que el gigante rojo opte por centrarse en construir un catálogo de producciones originales capaces de generar un fuerte impacto en sus países de origen más que en la búsqueda de grandes audiencias globales (Clark y Rodríguez, 2020)². Con una base total de 209 millones de suscriptores en el segundo trimestre de 2021 (Weprin, 2021), el deseo de incrementar estas cifras ha llevado a Netflix a tratar de ofrecer un contenido adaptado a sus usuarios, es decir, dirigirse a ellos basándose «[...] on tastes and sensibilities that are often not sufficiently popular to be addressed by services aiming for a national 'mass' audience» (Lotz, 2020: 13).

Dentro de este panorama televisivo, en el que la oferta de plataformas de streaming es cada vez más abrumadora, el terror se ha consolidado como uno de los géneros más fructíferos de la última década. Una mayor relajación en la censura y la aparente expansión del cine de terror durante el siglo XXI parecen haber contribuido «[...] to the visibility of horror in television, although it could similarly signal the influence of television on the big screen as the two media become increasingly synergistically entwined» (Abbott y Jowett, 2021: 2). Sin embargo, como señalan Stacey Abbott y Lorna Jowett, en estas discusiones sobre el terror televisivo resulta necesario recuperar una perspectiva global que, en consonancia con el aumento de la demanda y circulación de producciones internacionales, no se centre única y exclusivamente en el estudio de ficciones de habla inglesa (2021: 3-4). La adquisición de catálogo de terceros y la producción de contenido original por parte de plataformas como Netflix está facilitando a los aficionados al género el acceso a producciones extranjeras que no solían estar disponibles en sus países. Por este motivo, comprender la forma en la que el terror se manifiesta en diferentes contextos socioculturales se

¹ En un artículo de reciente publicación, la propia Elena Neira aclara que en la estrategia de contenidos de Netflix también juegan un papel fundamental el catálogo de terceros – sobre todo por ese factor nostálgico que algunos clásicos de la televisión generan en un gran número de usuarios –, así como el contenido *for your consideration*, es decir, «[...] las series y películas que entran en la carrera de premios y galardones de la industria. Son clave en términos de captación. Con ellos también persiguen reconocimiento por parte de las asociaciones y demás miembros del sector» (Neira, 2021).

² Esto se debe a que los usuarios de la región de Asia-Pacífico son los que más demandan un contenido culturalmente de proximidad. Según Amanda Lotz, los contenidos locales producidos por Netflix tienen un mayor porcentaje de visualizaciones en países como India, Japón y Corea del Sur que el resto del mundo, a excepción de los Estados Unidos (2020: 15-17).

constituye como una necesidad para todos aquellos interesados en el estudio del género dentro del fenómeno de la serialidad contemporánea.

Partiendo de esta premisa, creemos necesario plantear un estudio que dé respuesta a la reciente moda que están experimentando las narrativas de zombis en Corea del Sur. Si bien es cierto que el éxito del universo transmediático de *The Walking Dead* (AMC: 2010-) ha impulsado el crecimiento de las ficciones televisivas dedicadas al muerto viviente en todo el mundo, este fenómeno parece difícilmente extrapolable a países asiáticos en los que el arraigo cultural de esta criatura es casi inexistente. Por ello, estudiar el papel que juega la figura del zombi en el actual panorama cultural de las series de televisión surcoreanas requiere establecer una reflexión previa en torno a los factores culturales, sociales y económicos que han suscitado el interés del público coreano por este subgénero en los últimos tiempos. Una reflexión que se verá complementada con el análisis de *Kingdom* (Netflix: 2019-), primera serie original con la que Netflix comenzaba sus andaduras en el sector del streaming en la península coreana. Siendo el objetivo principal de este artículo tratar de desentrañar las posibles novedades narrativas que esta serie pudiera incorporar, así como la manera en la que su creadora reformula la naturaleza del zombi para explorar los miedos y ansiedades sociales de la población de Corea del Sur.

2. La irrupción del zombi en la cultura popular surcoreana, del Caribe a Seúl pasando por los Estados Unidos

En este contexto de lucha encarnizada que Netflix mantiene con otros competidores por hacerse con el control y liderazgo del sector del streaming en el continente asiático, resulta muy llamativo que una de las primeras producciones originales con las que pretendían comenzar la conquista del mercado surcoreano se tratara de una serie de zombis como *Kingdom*. Decimos que este es un hecho llamativo porque, pese a que podría explicarse como un intento por emular el enorme éxito del universo transmediático de *The Walking Dead* del que hablábamos en la introducción, la presencia del zombi fuera de la cultura popular de Occidente ha sido tradicionalmente minoritaria. No obstante, aunque a priori esta circunstancia podría inducirnos a pensar que los muertos vivientes no tienen cabida dentro del actual panorama cultural de las

series de televisión coreanas, la realidad es que la ficción escrita por Kim Eun-hee para Netflix se ha acabado constituyendo como una de las propuestas que mayor interés han suscitado no sólo en Corea del Sur, sino también entre sus suscriptores a nivel mundial (Jun-Suk, 2019).

Por lo tanto, antes de adentrarnos en el análisis de esta ficción televisiva, creemos necesario reflexionar acerca de algunos de los posibles factores que en los últimos años han contribuido a la expansión del zombi en el país asiático. En este sentido, no podemos olvidar que el origen de esta criatura está profundamente vinculado al folclore haitiano y que su paso a la cultura popular estuvo determinado por la publicación de textos como *The Magic Island* (1929) de William Seabrook. Un relato que daba a conocer a la población norteamericana la figura del zombi entendido como un muerto viviente que era utilizado como mano de obra esclava en las plantaciones de azúcar. De hecho, en su apuesta por lo que hoy conocemos como cine de terror clásico, Hollywood mantiene esta idea al presentar al zombi en sus primeras manifestaciones cinematográficas surgidas en la década de 1930 como una clara evocación de la esclavitud y la colonización.

La repercusión en términos de popularidad de estas primeras apariciones del zombi en la gran pantalla, en cualquier caso, fue bastante limitada en comparación a la de otros monstruos de la época que gozaban de «[...] a cultural cachet that meant they were instantly recognisable to millions of cinemagoers [...]» (Russell, 2006: 20). Una situación que se sostiene en el tiempo, al menos, hasta que George A. Romero renueva por completo el subgénero en 1968 con el estreno de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968). Será a partir de este momento cuando el zombi comience a consolidarse como uno de los iconos más relevantes de la cultura popular y extendiendo su influencia por toda Europa (Totaro, 2003), donde cineastas de la talla de Dario Argento o Lucio Fulci quedaron absolutamente fascinados con la facilidad con la que Romero conseguía desarrollar en sus películas de muertos vivientes subtextos con los que denunciar diversos aspectos de la vida sociopolítica de los Estados Unidos.

En este sentido, no es casual que el estreno de *La noche de los muertos vivientes* se produjera en una época marcada por la convulsa situación sociopolítica que atravesaban los Estados Unidos como consecuencia, sobre todo, de los horrores

de la guerra Vietnam, del escándalo del caso Watergate y de la lucha por los derechos civiles de la población afroamericana. El cine de terror supo aprovechar con inteligencia esta crisis del sistema para reformularse a lo largo de las décadas de los setenta y de los ochenta, materializando y dando así salida a las pesadillas de una sociedad que experimentaba el colapso de un modelo social agotado e incapaz de dar respuesta a sus inquietudes vitales. De esta manera, el género entraba en una de las etapas más prolíficas de su historia coincidiendo con un período de gran agitación cultural. Un hecho que concuerda con las teorías desarrolladas por autores como Thomas Doherty (1999: 296) o Kendal R. Phillips (2005: 15), quienes coinciden en señalar que el cine de terror suele alcanzar una mayor popularidad en momentos en los que la inestabilidad política y económica es más significativa.

Sin embargo, el éxito cosechado por Romero, más allá de tener que ver con esa utilización del zombi como construcción metafórica, entronca con algo mucho más complejo y que se ha convertido casi en una norma en las producciones del subgénero. Nos referimos a esa visión nihilista que impregna este tipo de narrativas provocando en el espectador la sensación de que sus protagonistas no están más que postergando lo inevitable, es decir, que la amenaza incesante de la horda de muertos vivientes tarde o temprano terminará por alcanzarles sin importar lo que hagan por sobrevivir. Amenaza que, siguiendo la premisa defendida por Isabel Pinedo por la que el cine terror da salida a lo reprimido transformando los elementos naturales de la vida cotidiana en la forma sobrenatural del monstruo (2004: 107), puede ser entendida como una personificación de los miedos e incertidumbres que genera el capitalismo en la sociedad. Esta circunstancia proporcionaría al público una vía de escape, una forma de afrontar desde la ficción sus propias preocupaciones para, en última instancia, dejarlas de lado.

Precisamente, es esa correspondencia con la realidad social la que hace posible establecer una correlación entre ese nihilismo inherente al grueso de las películas y ficciones televisivas del subgénero y «[...] the inevitable lost of our collective humanity [...]» (Moreland, 2011: 78). De esta forma, la idea de convertirse en zombi resulta mucho más aterradora que morir siendo devorado por una de estas criaturas, puesto que la pérdida o merma de las facultades mentales característica del personaje acrecienta aún más esa percepción de

desamparo colectivo y de incertidumbre constante que tiene que ver con la experiencia vital de vivir bajo el yugo del neoliberalismo. La zombificación del individuo impide, en definitiva, el desarrollo de cualquier tipo de asidero social que nos permita llevar una vida digna dentro una sociedad en la que, como indica Steven Shaviro, «[...] the material comforts of the middle class coexist with repressive conformism, mindnumbing media manipulation, and the more blatant violence of poverty, sexism, racism, and militarism» (1993: 82).

Por este motivo, teniendo presente esa visión nihilista de la que venimos hablando y la capacidad metafórica del zombi para revelar nuestros miedos y ansiedades sociales, no es de extrañar que la potente crítica que Romero desarrolla sobre los efectos devastadores del consumismo en *Zombi* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978) terminara por consolidar el subgénero en los años ochenta. Así, coincidiendo con el advenimiento y posterior deriva neoliberal impulsada por Ronald Reagan y Margaret Thatcher en sus respectivos países, esta criatura se constituye como la perfecta encarnación de las angustias y desigualdades engendradas por un paradigma ideológico que consagra todo al individualismo en detrimento de las masas populares.

En el caso de Corea del Sur ocurre algo similar. Si bien es cierto que el terror coreano producido desde los años noventa en adelante se ha caracterizado por la apropiación de algunos de los monstruos más icónicos del cine de terror occidental (Peirse y Martin, 2013: 9), la realidad es que uno de los factores más determinantes en la aparición del zombi dentro las fronteras surcoreanas lo encontramos también en esa deriva neoliberal a la que acabamos de aludir. Basta con fijarse en algunas de las narrativas de zombis surgidas a lo largo de los últimos años en el país, siendo *Tren a Busan* (*Train to Busan*, Yeon Sang-ho, 2016) o *#Vivo* (*#Saraitda*, Il Cho, 2020) dos de los ejemplos más paradigmáticos, para darse cuenta de que muchas de ellas reproducen este mismo proceso al convertirse en «[...] rhetorical devices to critically investigate neoliberal social formations» (Jaecheol, 2019: 438). Es por ello que, pese a su ineludible vínculo con el Caribe y con los Estados Unidos, el zombi ha conseguido fajarse de esos límites geográficos y culturales para extenderse así por países como Corea del Sur con relativa facilidad.

Por lo tanto, la cada vez más frecuente presencia del muerto viviente en el cine y series de televisión coreanas responde a una reacción cultural nacida de las

continuas crisis económicas y de las políticas neoliberales impuestas en el país por el Fondo Monetario Internacional (FMI) desde su intervención en 1997 (Wagner, 2016: 125-126)³. Dicho de otra manera, el público coreano ha encontrado en el zombi la figura idónea para afrontar sus traumas nacionales porque su capacidad metafórica, como señala Linnie Blake, siempre ha proporcionado una forma de «[...] looking at and working through the contemporary deliquescence of a body politic infected by neoliberalism» (2015: 28). Esto explicaría por qué las ficciones protagonizadas por muertos vivientes se afanan en presentar subtextos que permiten establecer un paralelismo entre lo que acontece en la pantalla y un modelo económico fallido que ha alterado por completo el estilo de vida de la población coreana (Wagner, 2019: 516).

No obstante, no podemos obviar que el auge de esta criatura en Corea del Sur también está íntimamente relacionado con el éxito que tienen las narrativas de contagio desde principios del siglo XXI, especialmente aquellas vinculadas a la tradición cinematográfica del zombi. Éxito que entronca directamente con el miedo provocado por las constantes crisis sanitarias que numerosos países asiáticos han venido experimentando en las últimas décadas. Esto hace que sea bastante frecuente encontrar en este tipo de narrativas alusiones no sólo a la corrupción política, sino también a la ineficacia del Estado a la hora de contener la propagación de un virus que convierte a las personas en zombis.

Una vez analizados los principales factores que han propiciado la irrupción definitiva de esta criatura en este nuevo contexto cultural, el siguiente apartado lo dedicaremos a estudiar con detenimiento de qué forma se desenvuelve la figura del zombi en la ficción televisiva surcoreana. Para ello, tal y como apuntábamos en la introducción, nuestro punto de partida inicial consistirá en desentrañar las novedades narrativas que pudiera incorporar *Kingdom*, así como las posibles aportaciones que la serie escrita por Kim Eun-hee hace en lo relativo al desarrollo de la capacidad metafórica del zombi.

³ Aunque no es la primera película de zombis de Corea del Sur, el subgénero no se convierte en un fenómeno de masas hasta el estreno en el año 2016 de *Tren a Busan*. El éxito del filme dirigido por Yeon Sang-ho ha dado una mayor visibilidad al subgénero al aumentar en los últimos años el número de producciones dedicadas a esta criatura en el país asiático (Dueñas Mohedas, 2020: 73).

3. *Kingdom*: la zombificación como síntoma de la corrupción política

Comenzábamos el apartado anterior señalando lo llamativo que nos resultaba, por una cuestión fundamentalmente cultural, el hecho de que Netflix decidiera adentrarse en el sector del streaming en Corea del Sur con una serie de zombis. En cualquier caso, cuando nos aproximamos a *Kingdom* por primera vez, esta decisión parece cobrar sentido al encontrarnos con una ficción televisiva que consigue sortear con gran acierto las barreras geográficas y culturales inherentes a esta criatura desde una apuesta clara por desarrollar un producto eminentemente coreano.

La serie, que se sitúa argumentalmente en la Corea de finales del siglo XVI durante el reinado de la Dinastía Joseon (1392-1910), se trata de un drama histórico o *sageuk*. Un género que ha tenido un gran impacto en la industria cinematográfica y televisiva nacional, pero que fuera del imaginario coreano ha sido poco explotado debido a que su exportación a mercados no asiáticos se ve lastrada por las continuas referencias que este tipo de ficciones hacen a «[...] specific historical knowledge and cultural intertexts» (Hwang, 2011: 23). Sin embargo, en este caso, la serie escrita por Kim Eun-hee ha sabido combinar a la perfección el drama histórico con las narrativas de zombis, dando lugar a una fórmula que consigue atraer el interés tanto del público local como internacional. En este sentido, cabe destacar que esta hibridación con otros géneros, lejos de ser algo novedoso, es una práctica bastante habitual desde que el *sageuk* recobrara fuerzas a principios del siglo XXI (Hwang, 2011: 71-85).

Así, habiendo identificado la excepcional capacidad metafórica de esta criatura como uno de los factores más determinantes a la hora de entender su crecimiento exponencial dentro de la cultura popular surcoreana, *Kingdom* se constituye como una simbiosis perfecta entre los códigos tradicionales del subgénero y la incorporación, sobre todo en lo relativo a la representación del zombi, de elementos de identidad propios. Una fórmula novedosa que coreaniza las narrativas de muertos vivientes como ya hiciera en su momento *Tren a Busan* desde un punto de vista estético, así como por su crítica sobre los efectos perniciosos de las políticas neoliberales en la sociedad coreana (Wagner, 2019: 530).

Por lo tanto, el análisis de la serie no puede estar sesgado por la óptica con la que se abordan otras ficciones de muertos vivientes occidentales. No podemos perder de vista que, aunque Netflix busca desarrollar un producto que rentabilice la creciente popularidad que el cine y la televisión coreana experimentan a nivel mundial (Byung-Yeul, 2019), *Kingdom* es una producción pensada para un mercado doméstico y cuyo principal objetivo consiste en atraer a su plataforma al mayor número posible de suscriptores locales. Este es uno de los principales motivos por los que las alusiones a valores coreanos tradicionales como la piedad filial, la mentalidad colectiva o los sacrificios de los padres por sus hijos van a ser una constante a lo largo de sus dos temporadas (Song, 2020: 138-139).

La serie comienza con la puesta en marcha de una conspiración supuestamente impulsada por el príncipe heredero Lee Chang, hijo bastardo del rey, para derrocar a su padre y hacerse así con el trono antes de que la reina consorte dé a luz a un legítimo heredero que lo apartaría de la línea sucesoria. Sin pruebas suficientes para poder incriminarlo, el clan liderado por Cho Hak-Ju, consejero de Estado y padre la reina, decide arrestar a todos los eruditos confucianos cercanos a la corte acusándolos de haber sido los principales instigadores de ese presunto complot para destronar al monarca. Todos ellos serán torturados con el objetivo de forzar una confesión que, como decimos, les permita despojar al príncipe heredero de su derecho al trono antes incluso de que nazca el hijo de la reina consorte. En definitiva, el único propósito de Cho Hak-Ju es eliminar del tablero político a la única persona que podría arruinar sus planes de hacerse con el poder y de llevar a lo más alto de la cúspide social al clan Haewon Cho.

De hecho, será durante el interrogatorio llevado a cabo a los jóvenes eruditos cuando descubramos el verdadero motivo que se esconde detrás de esta traición. Amparándose en los continuos rumores acerca de la muerte del rey que se han extendido por la capital del reino, estos deciden urdir un plan para coronar a un nuevo monarca que ponga fin a la tiranía del clan Haewon Cho. Un linaje familiar que lleva décadas socavando los valores tradicionales de la nación y sometiendo al pueblo hasta la más absoluta extenuación en su propio beneficio:

¿Quiénes son los verdaderos traidores de esta nación? El sistema de botines y extorsión es utilizado por la cruel familia de la reina para alimentarse a sí misma. ¿Los traidores? ¡Búsquenlos en el clan Haewon Cho! El clan Haewon Cho está formado por sanguijuelas que chupan la sangre de la gente. ¿En qué se diferencian de los cerdos que comen excrementos? Quizá sea mejor que su majestad esté muerto. ¡Es un rey débil que ha entregado la nación al señor Cho Hak-Ju, el líder de esos cerdos!

Es este un buen momento para recordar que el confucianismo, desde su adopción como religión estatal por parte de la Dinastía Joseon, se ha convertido en un pensamiento que penetra todos los aspectos de la vida cotidiana en Corea del Sur. Las enseñanzas confucianas establecen un conjunto de códigos morales y de comportamiento sobre los que se sustenta toda la nación, dando lugar a un mundo en el que los seres humanos «[...] are differentiated by hierarchy, age and gender, making it extremely difficult to go against the status quo» (Oh, 2012: 13). En este contexto, teniendo en cuenta que el rey y la propia aristocracia se identificaban como portadores de los valores confucianos (Tu, 1998: 30), resulta especialmente llamativo que los eruditos de *Kingdom* traten de revelarse contra ellos. Esta transgresión de las normas sólo puede ser entendida desde la óptica de un mundo en el que una minoría privilegiada ha corrompido las estructuras del sistema hasta tal punto que el país ha terminado convirtiéndose en un Estado fallido.

Un hecho que, como señala Sung-Ae Lee, guarda cierta semejanza con la estructura sociopolítica de la Corea del Sur actual, en la que los *chaebols* – grandes conglomerados de empresas familiares que concentran cerca del 60% de la riqueza del país – recuerdan a los «[...] Joseon aristocrats who possess and consume much of the country's resources» (2019: 155). Así, nos encontramos ante un diálogo que va a sentar las bases del conflicto que mantendrán a lo largo de la serie el príncipe heredero Lee Chang y el clan liderado por Cho Hak-Ju. Un conflicto que confrontará dos modelos que representan ideas completamente antagónicas: un modelo que busca perpetuar las desigualdades de clase para mantener su dominio sobre las riquezas de la nación y otro que busca poner fin a la corrupción endémica que ha condenado a su población a la miseria.

Esa correspondencia con la realidad social de la que habla Sung-Ae Lee se verá acentuada cuando el príncipe heredero descubra que los rumores sobre la muerte de su padre no sólo son ciertos, sino que Cho Hak-Ju ha tratado de

ocultar la noticia resucitando al monarca con una misteriosa planta capaz de devolver la vida a personas que han fallecido. Una maniobra ideada con el fin de frenar su coronación hasta que la reina consorte diera a luz a ese nuevo heredero que frustraría definitivamente sus aspiraciones al trono. Sin embargo, todo aquel que regresa a la vida gracias al uso de esta planta lo hace convertido en una criatura cuyo único impulso vital consiste en alimentarse de carne humana. En este sentido, resulta sintomático que sea el rey quien, como gobernante de la nación y encargado de velar por el bienestar de su pueblo, acabe convirtiéndose en la causa que da origen a la plaga. Desde lo más alto de la pirámide social, la expansión del virus por todo el territorio terminará por condenar definitivamente a una población que lleva décadas sumida en la pobreza como consecuencia de la inoperancia de una clase política más preocupada por la búsqueda del poder personal que por paliar el hambre que asola a todo el país⁴.

Partiendo de esta premisa, esta afección que convierte a las personas en zombis va a funcionar como una representación metafórica de los efectos que la corrupción política tiene en los más necesitados. Efectos que veremos a través de los ojos del príncipe Lee Chang, quien abandona la capital por temor a ser asesinado y emprende un viaje que le hará tomar consciencia de las desigualdades que afectan a su pueblo. De esta forma, teniendo en cuenta que la plaga se propaga como resultado del hambre que pasa la población, la apariencia de los zombis gozaría de una importante carga simbólica en la medida en que esta puede ser entendida como una encarnación del sufrimiento de las clases populares (Min-yeong, 2019: 71) (F1 - F2). Una situación catastrófica que, en última instancia, será aprovechada por Lee Chang para poner fin a la tiranía de Cho Hak-Ju e instaurar así un nuevo gobierno que trate de preservar la estabilidad de la nación desde la solidaridad con las clases más desfavorecidas:

«El clan Haewon Cho y su líder, Cho Hak-ju, me acusan de traición. Sin embargo, lo que quiero no es el trono, sino castigarlos por degradar a nuestra nación. El clan Haewon Cho

⁴ El virus comienza a extenderse por todo el territorio porque Yeong-shin, un mercenario que se recupera de unas heridas en la clínica de Jiyulheon en la ciudad de Dongnae, toma la decisión de hacer sopa para alimentar al resto de pacientes de la clínica utilizando el cadáver de una persona que fue mordida por una víctima de la plaga. Aunque estos devoran el plato pensando que están comiendo carne de venado, la realidad es que el canibalismo es una práctica bastante extendida entre la población del sur del país debido a que el gobierno incumple sistemáticamente su compromiso de enviarles comida.

es culpable de un pecado mortal. Han tratado el cadáver del difunto rey con una total falta de respeto sólo para mantenerse en el poder. Oprimieron a los plebeyos azotados por la guerra. Les quitaron la comida para que murieran de hambre. La avaricia del clan Haewon Cho causó esta terrible plaga. ¡Mirad y escuchad bien! Escuchad a la gente y acatad la realidad de este país. Ha llegado el momento de decidir qué es lo correcto. ¿Os uniréis a mí?»



F1 - F2. *Kingdom* (Netflix: 2019-).

En cualquier caso, Kim Eun-hee también utilizará la propagación de esta enfermedad epidémica para desarrollar un discurso en el que la zombificación funcionará como un trasunto de esa consagración al individualismo impulsada por las políticas neoliberales a las que venimos haciendo referencia a lo largo de este artículo. Un paradigma ideológico que, como señalábamos anteriormente, se muestra incapaz de solventar con eficacia escenarios de crisis sistémicas precisamente por esa tendencia constante a priorizar el beneficio personal sin importar que este suponga un perjuicio para los demás. Por este motivo, será habitual encontrar en *Kingdom* numerosas escenas que pondrán

de manifiesto la incompetencia y el egoísmo de los miembros que forman parte de la aristocracia. En el tercer episodio de la primera temporada, por ejemplo, los escasos supervivientes de la ciudad de Dongnae son abandonados a su suerte por unos aristócratas que, alegando ser los pilares que sostienen el país, huyen en barco del lugar anteponiendo su vida a la de los niños, ancianos y personas malheridas que aguardan a ser rescatados por aquellos sobre los que recae la responsabilidad de controlar la expansión del virus (F3 - F4).



F3 - F4. *Kingdom* (Netflix: 2019-).

No obstante, el sacrificio impuesto a la población civil por parte de los altos cargos del Estado llegará a su punto álgido en la segunda temporada, en la que descubriremos que los aldeanos de Sumang fueron transformados en zombis por Cho Hak-Ju para acabar con el ataque militar de los invasores japoneses durante la guerra Imjin (1592-1598). Este suceso, que tiene lugar tres años antes respecto a la trama principal de la serie, plantea una idea muy

interesante al presentar la figura del zombi como una metáfora del poder y de la resistencia ante un enemigo o fuerza extranjera. Una idea que, pese a estar íntimamente ligada al mito del zombi desde sus orígenes, pocas producciones se han atrevido a explorar hasta el momento⁵.

Por otro lado, a diferencia de lo que suele ser habitual en el cine surcoreano de muertos vivientes, *Kingdom* ha optado por jugar con las características tradicionales del zombi y desarrollar toda una mitología en torno al origen del virus haciendo uso de la estructura propia de la narración seriada. Aunque es cierto que el drama palaciego y las relaciones humanas siguen teniendo un peso muy significativo en la narración, a medida que esta avanza se irá desvelando a los espectadores todas las claves relativas a la naturaleza de esta criatura. Haciendo las veces de contrapunto a esos dirigentes políticos que se muestran incapaces de controlar la expansión del virus, será el personaje de Seo-bi quien trate de buscar una explicación científica que permita entender la forma en que se propaga la enfermedad con el objetivo de acabar con los zombis antes de que estos terminen arrasando todo el país.

Respecto a esta última cuestión, *Kingdom* apuesta por introducir una serie de elementos de identidad propios que hacen que la estética del apocalipsis zombi se entremezcle con la de narrativas de vampiros contemporáneas como *The Strain* (FX: 2014-2017), una serie basada en las novelas de Guillermo del Toro y Chuck Hogan en la que el vampirismo se equipara con un virus que se propaga «[...] through the transmission of bloodworms, parasites carrying the vampire virus that seek out a human host to infect, generally penetrating the body through the skin, bloodstream or tear ducts.» (Abbott, 2016: 50). En el caso de *Kingdom* ocurre algo parecido, pues Seo-bi termina descubriendo que no es la planta de resurrección en sí misma lo que convierte en zombis a los seres humanos, sino los huevos de unos gusanos que se encuentran adheridos a sus hojas (F5 - F6). Unos gusanos que, de forma similar a como suelen comportarse los virus en la vida real, van a sobrevivir mejor en ambientes fríos que en aquellos

⁵ Aunque la zombificación fue presentada durante los primeros años de la ocupación de Haití por parte de los Estados Unidos como símbolo del salvajismo de los nativos negros, los propios haitianos consiguieron invertir los términos del discurso aprovechando el miedo de los norteamericanos a ser convertidos en zombis como una forma a través de la cual poder defender su soberanía y proteger así el país de cualquier ocupación extranjera (Degoul, 2011: 32). En este sentido, *Yo anduve con un zombi* (I Walked with a Zombie, Jacques Tourneur, 1943) es uno de los ejemplos que mejor han sabido jugar con el vudú y la zombificación como una forma de resistencia ante los colonos blancos.

en los que las temperaturas son más elevadas. Circunstancia que hará que los zombis permanezcan inactivos cuando sale el sol, mientras que en el periodo que va desde el solsticio de invierno al primer día de la primavera estarán activos durante todo el día.



F5 – F6. *Kingdom* (Netflix: 2019-).

La velocidad con la que la enfermedad se propaga por la península coreana o el hecho de que los supervivientes de la serie esperen con desesperación la llegada del verano para acabar con los zombis, son algunos de los factores que parecen haber llevado al público a establecer una analogía entre lo que sucede en la pantalla y la pandemia de la COVID-19 (Keeley, 2020; Gonzaga, 2021: 449). En cualquier caso, si bien es cierto que este tipo de analogías suelen ser bastante frecuentes cuando nos enfrentamos al análisis de narrativas de contagio, resulta evidente que esta semejanza se ve acentuada desde el

momento en el que Kim Eun-hee se afana en profundizar en cuestiones que tienen que ver con la transmisión del virus y con la mala gestión gubernamental. Decisiones creativas que, en definitiva, inciden en esa premisa inicial de la que parte la creadora de *Kingdom*:

I wanted to explore what politics is through various devices including the plague. I wanted to express the kind of politics I want to see in the world and the kind of king I would want rather than suggesting what an ideal form of politics is. I thought about what choices people from different social classes would make and how the society would overcome the chaos if an unprecedented plague were to spread in Joseon, which was a highly stratified and unequal society (Macdonald, 2020).

De esta manera, siguiendo el camino abierto por *Tren a Busan*, la serie de Netflix ha conseguido reinterpretar el mito del zombi adaptándolo a un contexto cultural poco habituado a lidiar con esta criatura. En este sentido, la apuesta por combinar el drama histórico con las narrativas de muertos vivientes ha sido clave en todo este proceso. La coreanización del zombi a través de esa hibridación con un género tan popular en Corea del Sur como el *sageuk* es lo que ha permitido a Kim Eun-hee desarrollar subtextos que parecen aludir a la realidad sociopolítica del país asiático en la actualidad. En conclusión, el éxito de *Kingdom* ha ayudado a popularizar la figura del zombi dentro de la ficción televisiva surcoreana, dando lugar a la aparición de nuevas series de televisión que continuarán explorando los límites de la excepcional capacidad metafórica de esta criatura⁶.

4. Conclusión

El crecimiento exponencial experimentado por las plataformas de vídeo bajo demanda en los últimos años ha cambiado por completo las reglas de juego del panorama televisivo. En un mercado cada vez más saturado, los servicios de streaming se han visto obligados a diversificar lo máximo posible el contenido que ofrecen a sus usuarios, llegando a adaptarlo a gustos y sensibilidades muy

⁶ Uno de los ejemplos más interesantes lo encontramos en *Jombitamjeong* (KBS: 2020), una comedia de la televisión pública de Corea del Sur en la que un zombi recién resucitado se convierte en detective privado para intentar recordar su misterioso pasado. También destacable es *Dark Hole* (OCN: 2021-), un drama con tintes de ciencia ficción en la que un misterioso humo negro convierte a los humanos en zombis. Por su parte, Netflix también continuará apostando por el subgénero con *All of Us Are Dead* (Netflix: 2021-), una serie en la que un grupo de estudiantes de secundaria quedan atrapados en su instituto durante el estallido de un apocalipsis zombi.

específicos. Uno de los géneros que más se ha visto favorecido por esta coyuntura ha sido el del terror televisivo, en la medida en que el número de producciones globales se ha incrementado significativamente. De este modo, el género ha comenzado a adaptarse a diferentes contextos nacionales dando lugar a la aparición de series de televisión que contribuyen, por ejemplo, a la reformulación de la figura del zombi en Corea del Sur.

Tal y como hemos podido observar, de forma similar a como ocurriera ya en los años ochenta con las películas de muertos vivientes de Romero, el zombi ha conseguido hacerse un hueco dentro de la cultura popular coreana gracias a la facilidad con la que su capacidad metafórica permite articular una crítica en torno a los efectos adversos que tienen en el país las políticas neoliberales. En este sentido, el análisis de *Kingdom* revela que Kim Eun-hee, lejos de limitarse a reutilizar fórmulas repetidas hasta la saciedad por otras producciones occidentales, consigue llevar a esta criatura a la cúspide de la ficción televisiva surcoreana apostando por desarrollar un producto cargado de referencias culturales que aluden continuamente a la idiosincrasia del pueblo coreano. Sin estas referencias, los subtextos presentes en la serie difícilmente podrían funcionar como transposiciones de esa deriva neoliberal que configura todo el panorama sociopolítico de Corea del Sur en la actualidad.

Como conclusión última, señalar la importancia de la incorporación de tres elementos que suscitan un gran interés en lo relativo a la reinterpretación del mito del zombi en clave coreana. En primer lugar, destacar que la hibridación de este tipo de narrativas con el *sageuk* no sólo posibilita la adaptación del subgénero a un contexto cultural al que esta criatura se ha mantenido ajena durante mucho tiempo, sino que también permite explorar nuevas posibilidades narrativas al situar la acción en un espacio que se aleja por completo de aquellos escenarios postapocalípticos que suelen verse en películas o series de televisión occidentales. En segundo lugar, el uso de la zombificación como una forma de resistencia ante una fuerza extranjera es una idea que resulta innovadora en tanto que se reapropia positivamente del poder destructivo del muerto viviente. Y, por último, el desarrollo de esa mitología que profundiza en el origen del virus contribuye a la creación de una identidad propia en lo que se refiere a la representación del zombi y sus características. En cualquier caso, teniendo en cuenta que la coreanización del subgénero se encuentra aún en

una fase embrionaria, todavía está por ver el camino que seguirá el zombi en su paso por la cultura popular en Corea del Sur y si estos elementos que acabamos de poner en valor terminarán constituyéndose como el punto de partida de algunas de las ficciones dedicadas a esta criatura que están por aparecer en los próximos años.

Bibliografía

- ABBOTT, Stacey (2016), *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the 21st Century*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- ABBOTT, Stacey, y JOWETT, Lorna (2021), "It's Taking Over the Whole World. Global TV Horror, Then and Now", en ABBOTT, Stacey, y JOWETT, Lorna (eds.), *Global TV Horror*, Cardiff: University Of Wales Press, pp.1-14.
- BLAKE, Linnie (2015), "Are We Worth Saving? You Tell Me: Neoliberalism, Zombies and the Failure of Free Trade", *Gothic Studies*, vol.17, n.º 2, pp.26-41. DOI: <https://doi.org/10.7227/GS.17.2.3>
- BYUNG-YEUL, Baek (2019), "Netflix to invest more in Korean content". En: <https://www.koreatimes.co.kr/www/tech/2021/08/133_262635.html>. (fecha de consulta: 21-06-2021).
- CLARK, Travis, y RODRÍGUEZ, Ashley (2021), "El efecto Netflix en la TV mundial: 8 productores internacionales hablan del cambio de prioridades, el aumento de los presupuestos y la guerra de talento ante la creciente competencia del streaming". En: <<https://www.businessinsider.es/como-cambian-prioridades-televisivas-globales-netflix-nueva-competencia-892413>>. (fecha de consulta: 06-08-2021).
- DEGOUL, Franck (2011), "We are the mirror of your fears: Haitian Identity and Zombification", en CHRISTIE, Deborah, y LAURO, Sarah Juliet (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham University Press, pp.24-38.
- DOHERTY, Thomas Patrick (1999), *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press.
- DUEÑAS MOHEDAS, Sonia (2020), "Entre el cine independiente y el blockbuster en Corea del Sur: Las obras de Yeon Sang-Ho y su recepción en España", *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n.º 29, pp.53-66.
- GONZAGA, Elmo (2021), "Zombie capitalism and coronavirus time", *Cultural Studies*, vol.35, n.º 2-3, pp.444-451. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.1898022>
- HWANG, Yun Mi (2011), *South Korean Historical Drama: Gender, Nation and the Heritage Industry*, Tesis Doctoral, University of St. Andrews, Saint Andrews.
- JAECHOL, Kim (2019), "Biocalyptic imaginations in Japanese and Korean films: undead nation-states in I Am a Hero and Train to Busan", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.20, n.º 3, pp.437-451. DOI: <https://doi.org/10.1080/14649373.2019.1649015>
- JUN-SUK, Yeo (2019), "Netflix attributes popularity of 'Kingdom' to technological innovation". En:

- <<https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190206000121>>. (fecha de consulta: 15-06-2021).
- KEELEY, Pete (2020), "Writer, Director of South Korean Zombie Drama 'Kingdom' on Global Response and Coronavirus Parallels". En: <<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/netflixs-kingdom-creators-talk-releasing-zombie-drama-coronavirus-1290604/>>. (fecha de consulta: 10-07-2021).
- LEE, Sung-Ae (2019), "The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema", *Coolabah*, n.º 27, pp.150-166.
- LOTZ, Amanda (2020), "In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service", *International Journal of Cultural Studies*, vol.24, n.º. 2, marzo, pp.195-215. DOI: <https://doi.org/10.1177/1367877920953166>
- MACDONALD, Joan (2020), "Writer Kim Eun-hee Shares Her Inspiration For The Historical Zombie Drama 'Kingdom'". En: <<https://www.forbes.com/sites/joanmacdonald/2020/03/12/writer-kim-eun-hee-shares-her-inspiration-for-the-historical-zombie-drama-kingdom>>. (fecha de consulta: 16-07-2021).
- MIN-YEONG, Kim (2019), "A study on the expansion of platform and the aspect of zombie narrative — Mainly on the basis of NETFLIX original drama <Kingdom> season 1", *The Journal of Modern Literary Theory*, vol.77, pp.61-85. DOI: <https://doi.org/10.22273/SMLT.77.3>
- MORELAND, Sean (2011), "Shambling Towards Mount Improbable to Be Born: American Evolutionary Anxiety and the Hopeful Monsters of Matheson's I Am Legend and Romero's Dead Films", en BOLUK, Stephanie, y LENZ, Wylie (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, Jefferson: McFarland & Co Inc, pp.77-89.
- NEIRA, Elena (2020), *Streaming Wars: La nueva televisión*, Barcelona: Planeta.
- NEIRA, Elena (2021), "Quién es quién en la guerra del 'streaming': Netflix, la que inventó el modelo que ahora todos copian". En <<https://www.businessinsider.es/netflix-invento-modelo-ahora-todos-copian-905723>>. (fecha de consulta: 06-08-2021).
- OH, Eunha (2012), *Monster Mothers and the Confucian Ideal: Korean Horror Cinema in the Park Chung Hee Era*, Tesis Doctoral, University of Texas, Austin.
- PEIRSE, Alison, y MARTIN, Daniel (2013), "Introduction", en PEIRSE, Alison, y MARTIN, Daniel (eds.), *Korean Horror Cinema*, Edimburgo: Edinburgh University Press, pp.1-20.
- PHILLIPS, Kendal R. (2005), *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport: Praeger Publishers.
- PINEDO, Isabel (2004), "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film", en PRINCE, Stephen (ed.), *The Horror Film*, New Jersey: Rutgers University Press, pp.85-117.
- RUSSELL, Jaime (2006). *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*, Godalming: FAB Press.
- SHAVIRO, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- SONG, Sooho (2020), "The Evolution of the Korean Wave: How Is the Third Generation Different from Previous Ones?", *Korea Observer*, vol.51, n.º 1, pp.125-150. DOI: <https://doi.org/10.29152/KOIKS.2020.51.1.125>

- TOTARO, Donato (2003), "The Italian zombie film: From derivation to invention", en SCHNEIDER, Steven Jay (ed.), *Fear without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, Godalming; FAB Press, pp.161-174.
- TU, Wei-Ming (1998), "Confucius and Confucianism", en SLOTE, Walter H., y DE VOS, George A. (eds.), *Confucianism and the Family*, Albany: State University of New York Press, pp.3-36.
- WAGNER, Keith B. (2016), "Endorsing upper-class refinement or critiquing extravagance and debt? The rise of neoliberal genre modification in contemporary South Korean cinema", *Critical Arts*, vol.30, n.º 1, pp. 117-138. DOI: <https://doi.org/10.1080/02560046.2016.1164389>
- WAGNER, Keith B. (2019), "Train to Busan (2016): Glocalization, Korean Zombies, and a Man-Made Neoliberal Disaster", en LEE, Sangjoon (ed.), *Rediscovering Korean Cinema*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp.515-532.
- WEPRIN, Alex (2021), "Netflix Adds 1.5 Million Total Subscribers, But Loses Ground in U.S./Canada" En: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/netflix-q2-2021-earnings-1234985080/>. (fecha de consulta: 06-08-2021).