

# Parásitos: arquitectura y destrezas de la fantasía en el capitalismo contemporáneo

*Génesis Fuentes-Marcos\**

*Édgar Miguel Juárez-Salazar\*\**

## *Resumen*

El artículo propone un análisis discursivo, desde la perspectiva lacaniana, de la película surcoreana *Parásitos*. Revisando las condiciones de encuadre del filme, el texto explica y realiza una reelaboración de los contenidos fílmicos para analizar la precariedad y la problemática vida de los sujetos en medio del capitalismo de ficción. Partiendo de la arquitectura de la película, en su sentido de organización de los modos de habitar, planteamos la dinámica del modo repetitivo e idealista de subsistencia bajo la moralidad y el encauzamiento de los placeres por parte de la ideología burguesa en el capitalismo contemporáneo. En este sentido, el texto busca mostrar cómo la lógica del capitalismo actual intenta imponer una meritocracia *sui generis* en donde sólo importa ascender, aunque esto implique el inquebrantable sometimiento a la moral liberal e ideológica de la burguesía.

*Palabras clave:* capitalismo, fantasía, meritocracia, moralidad, trabajo.

\* Egresada de la Licenciatura en Psicología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [gen13fma@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0001-9883-3072].

\*\* Profesor-investigador visitante del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo electrónico: [edgar.jusan@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-6412-561X].

*Abstract*

This paper offers a discursive analysis from a Lacanian perspective, of the South Korean film *Parasite*. Starting from reviewing the framing conditions of the film, this paper explains and performs a reworking of the film contents to analyze the precariousness and problematic life of the subjects amid fictional capitalism. Starting from the film's architecture, in its implication of inhabiting, we propose the dynamics of a repetitive and idealistic mode of subsistence under the morality and channeling of pleasures by bourgeois ideology in current capitalism. In this logic, the text attempts to show how the logic of contemporary capitalism tries to impose a *sui generis* meritocracy where the only important thing is to ascend, even if this implies the unwavering submission to the liberal and ideological morality of the bourgeoisie.

*Keywords:* capitalism, fantasy, meritocracy, morality, labor.

*El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.*

Luis Cernuda

## Introducción a la trama del filme y los alcances analíticos

La historia de la película *Parásitos* se centra principalmente en los integrantes de la familia Kim, quienes logran infiltrarse astutamente —uno a uno— como empleados de servicio de la holgada y burguesa familia Park. Ki-woo, el hijo mayor de los Kim, es el primero en *penetrar* en la intimidad de esta familia, obteniendo un empleo como profesor de inglés recomendado de un conocido suyo, Min. Una vez asegurada esa función, Ki-woo a su vez *recomienda* a Ki-jung, su hermana, como *arteterapeuta* del hijo menor de los Park, Da-song. Ki-jung a su vez *sugiere* a Ki-taek como nuevo chofer para la familia, quien también *propone* últimamente la agencia en la que virtualmente trabaja Chung-sook, la matriarca de los Kim. En superficie, todo parece normal: es una familia de clase baja ganándose sus posicio-

nes laborales. En última instancia es una familia con la necesidad de conseguir un trabajo bien remunerado, como muchas otras familias coreanas (y del mundo) en un sistema con pocas posibilidades de movilidad y ascenso en la escala social.

La astucia de los Kim consiste principalmente en fingir y potenciar la ficción que sostiene su entrada y posterior trabajo como empleados de la familia Park. Desde este punto, las maniobras y tretas escalan a un nivel superior, pues los hermanos logran, además, asegurar un par de empleos más para sus padres. Desde esta singular estrategia, la primera cuestión que emerge es: ¿cuál es el límite moral para obtener la entrada a este mundo laboral aburguesado? Para ellos (y últimamente para nosotros como espectadores cómplices), es dispuesta una moral particular cuyo fin último es sobrevivir y adentrarse en la comodidad de los burgueses Park como trabajadores. Las maniobras suben de nivel al mismo tiempo que nosotros trepamos como espectadores, escalón por escalón, en las entrañas de la casa de los Park. La metáfora del subir y bajar de niveles es elemental en la trama y respalda uno de los ejes fundamentales de nuestro análisis, pues allí se concentra la disposición metonímica por la cual el sujeto, en el filme, es enunciado.

Desde el nombre de la película es establecida la complejidad de discernir el alcance de sus protagonistas. *Parásitos* es un filme que explora el mito de la movilidad social y las desigualdades estructurales por medio de múltiples recursos visuales y narrativos, lo que permite explorar esta perspectiva de explotación citadina desde el título mismo.

El título original en coreano de *Parásitos* es *Gisaengchung* [기생충], que puede descomponerse en “Gisaeng” [기생] y “Chung” [충]. Hay dos tipos de Gisaeng, el de la película viene de los kanjis 寄生 [kisei], que se refiere a un ser parasitario, es decir, tal cual a los organismos que dependen de otro para sobrevivir dañando usualmente al huésped del que se alimentan, o para referirse a seres humanos que dependen de otros para subsistir. El otro 기생 (misma escritura, pero diferente significado) viene de los kanjis 妓生 [koshō] nombre que le dieron los japoneses durante la ocupación de Corea del Sur

a las cortesanas. El 충 [*chung*] tiene también diferentes connotaciones de acuerdo con el kanji del que se desprende, en su uso cotidiano del coreano actual es “insecto”. Aunado a esto, en la época de la conquista japonesa, se refería como “insecto” a todo aquel súbdito del reino que se consideraba inferior o incluso a traidores o enemigos del reino. Si bien es fácil apegarse a la idea de que al decir “parásito” se piensa en la condición de los personajes como individuos dependientes, cabría preguntarse si este mismo juego de palabras no pretende en realidad hacernos pensar en el sistema mismo: ¿quién *parasita* la mano de obra de los trabajadores o quién intercambia su trabajo de forma taimada?

Pareciera que, a partir de todo lo anterior, hay una expansión de la percepción del espectador de modo que puede preguntarse: ¿quién es el parásito? Si bien esta pregunta busca anidarse en la interpretación del público, Bong Joon-ho, director y escritor del filme, señaló lo siguiente: “Parece muy obvio que Parásito se refiere a la familia pobre [...] pero si lo miras de otra manera, puedes decir que la familia rica, también son parásitos en términos de mano de obra. Ni siquiera pueden lavar los platos, no pueden conducir solos, por lo cual terminan ‘succionando’ a los pobres. Entonces ambos son parásitos” (Bong, 2019a). La pregunta detonante, en este sentido, parece inefable: ¿quién parasita a quién? Y pareciese que, en el filme, la interpelación encuadra igualmente en la cercanía e interdependencia problemática entre ambos polos del antagonismo político de clases.

En *Parásitos* emerge una crítica a la ideología de la burguesía de nuestros días y, en consecuencia, consideramos que resulta un objeto de estudio fundamental para comprender las dimensiones, ejes y alcances de la meritocracia, el ascenso y la identificación con las ideas y las formas de consumo y rentabilidad de esta época. En medio de las luchas entre explotados y explotadores, disimuladas por problemáticas sociales ciertamente liminales, el presente análisis de *Parásitos* intenta recordar y recuperar la dialéctica entre quien explota y quien es explotado y las nuevas modalidades de accionar del sujeto en el mundo laboral.

## Notas sobre el método, la intención y el análisis del filme

Para comenzar el trabajo y con el propósito de delimitar las pericias metodológicas de nuestro análisis del filme *Parásitos*, queremos describir el proceso de articulación del dispositivo de análisis discursivo que realizaremos. Desde nuestra perspectiva, una película –y el cine en general– es un discurso, un encuentro sistemático, valorizado y nebuloso de sentidos y transacciones lingüísticas. En paralelo, un largometraje es igualmente una maniobra de dirección e inconsistencia interpretativa que refleja una relación entre el guion, la imagen y la tensión sujeto-objeto interconectados en un encuadre temporal. La imagen, el guion y sus elementos colindantes, como la música, coinciden en una “multiplicidad de planos” para producir una “densidad específica” que a su vez da lugar a la “profundidad de la textura de la película” (Žižek, 2018: 93). Es así como en el filme quedan condensadas diversas vicisitudes y trayectorias de la mirada. Entendemos, en este punto, que las relaciones entre los elementos del filme quedan demarcadas en la encrucijada de una pulsión escópica que articula y representa realidades estéticas, sociales y políticas que son “extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio” (Deleuze, 1983: 181).

En consecuencia, podríamos decir con Žižek (2006), que en medio y a través de las imágenes de la película nos encontramos con “la mirada del sujeto” que está “inscripta desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de su ‘punto ciego’, el cual está ‘en el objeto más que el propio objeto’” (2006: 26). Con ello, contemplamos un primer nivel analítico-interpretativo sobre el *impasse* productivo del espacio visual en una película, es decir, aquello que en la mirada provoca un punto de articulación y de fuga de sentido mediante el cual acontece una resolución diferencial de aquello que es mirado, circunscrito y reproducido gracias a los objetos. La imagen produce, en efecto, una virtualidad en la cual hay un “proceso de sostenimiento perpetuo” de una realidad reflejada ficcionalmente (Bottici, 2014: 119). Es por esto que en un filme circulan las representaciones

hechas de palabras e imágenes y acontecen allí, en el mismo tiempo-espacio, cortes y deslizamientos de los objetos y los sentidos.

Nuestro análisis considera que, en medio de la exposición cinematográfica, la imagen y las palabras confluyen en una indeterminación textual, la cual convoca diversas apropiaciones de las ideas y expresa tesis simbólicas manifiestas y latentes. Nos centramos en las “cualidades del habla” y de la imagen en la “estructura” que subyace a las narrativas de las imágenes y el texto (Parker, 2013a: 72). Esta tirantez sugiere, sin lugar a dudas, una “interpretación” que implica cierta “reconstrucción” para reorganizar “sentido” de todo aquello que se expresa en la coyuntura de imágenes y palabras (Parker, 2013b: 53). Esto sólo puede lograrse a partir de elucidar la función esencial y enigmática del significante que se cuele y problematiza los encuadres por su azar y contingencia, allí mismo y entre otras cosas estriba el carácter “innovador” y “subversivo” del análisis lacaniano de discurso que busca encontrar el “valor absoluto” (González Castro, 2014: 53).

En otras palabras, tanto la totalidad como los elementos del filme admiten comprender, en los límites de aleatoriedad significativa, una nueva posibilidad de lectura contingente de lo observado. En efecto, “leer” una película “no es someterla a la operación psicoanalítica” sobre lo que se quiso decir”, de hecho “esa metodología va en contra del cineasta y del psicoanálisis mismo” (Motta, 2013: 18). Por el contrario, trabajar desde el análisis lacaniano de discurso implica resaltar, abrir, cuestionar y reorganizar la asociación de significantes que no necesariamente confluyen en el sentido metafórico sino en su asociación diacrónica, ya que, como observó Lacan, “una película es buena, [...] porque es metonímica” (1956: 148).

De igual manera, consideramos la fotografía en el filme como una “estructura” visual que plantea cierto orden que pareciese inmutable y que, gracias a la interpretación, convoca a producir inestabilidad y desregulación del sentido (Beceyro, 2014: 57). Es así que, en el cine, la imagen sugiere la intertextualidad con un espectro narrativo que hace confluír el impacto visual con la forma de contrastar el mundo ciudadano e inmediato. Desde esto planteamos que el alcance

del filme en su potencia cotidiana y sugestiva insinúa una mitología propia de nuestro tiempo social e histórico en donde “el discurso escrito, pero también la fotografía” y “el cine” pueden “servir de soporte al discurso mítico” (Barthes, 1957: 182).

Con lo anterior, emerge y es aglutinado un mundo que resulta cercano en ciertas determinantes visuales. Desde luego, y en consonancia con Jean Baudrillard, “el cine sólo es poderoso gracias a su mito. Sus relatos, su realismo o su imaginario, su psicología, sus efectos de sentido, todo ello es secundario. Solo el mito es poderoso” (1981: 91). La mitología plantea, desde la imagen, diversas perspectivas. Sin embargo, la más central es que hay una complejidad anclada para asociar la pantalla entre dos (el espectador y el filme). Es así como “el cine complementa a la fotografía con la articulación de diferentes perspectivas temporales. El montaje deviene un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal” (Steyerl, 2014: 24).

Paralelamente, la estética del mundo cinematográfico confronta nuevas lógicas de las pantallas, con ello acontece una tercera posición: la *terceridad* del mundo virtualizado y ficcionado. Es por esto que consideramos que, tanto en el filme como en su análisis, la forma de convocar al espectador requiere una exploración que considere la intrusión del aquel quien mira y dispone ciertos elementos sublimes que no sólo exhiben una realidad, sino sugieren, según Lacan (1960: 22), “marcas de lo intocable” que hacen de la “pantalla” un “revelador más sensible”. Es por ello que la ficción, la mitología, la cotidianidad y los alcances de los valores simbólicos permiten comprender los alcances del film en un sentido que problematiza al sujeto social e histórico y, en paralelo, permite hacer una crítica de la ideología dominante. El análisis lacaniano de discurso, en consecuencia, intenta abrir sintomáticamente una realidad social y política que pareciera inmutable. Así, el valor de las películas consiste en su condensación mítica seccionable mediante la discursividad y los significantes.

Finalmente, Robert McKee (1997: 306) identifica el texto y el subtexto como componentes esenciales del guion que influyen en la forma en que se desarrolla la historia. *El texto* se refiere a lo que se

comunica directamente a través de diálogos, acciones y eventos visibles, mientras que *el subtexto* se sumerge en capas más profundas de significado, tal como las motivaciones de los personajes, los temas subyacentes y las pasiones implícitas. Por otra parte, un *símbolo* es, desde luego, una imagen u objeto que de alguna manera concentra un significado central y busca, mediante la repetición, generar que el espectador logre significar lo que el director busca retratar (Truby, 2009: 271). Hemos de apoyarnos en estos elementos de la historia que servirán de guía para hacer análisis de los significantes que se encuentran presentes a lo largo del filme; les llamaremos capas tentativas de significación, que son los siguientes: texto, subtexto y símbolos. Estos tres nodos quedarán descritos y problematizados en función de su articulación con las vicisitudes de la sociedad actual dentro de la economía capitalista y los avatares de su armado cultural.

### **El texto central y subterráneo del encuadre filmico de *Parásitos***

Intentando encuadrar la lectura del filme, encontramos dos niveles de interpretación en diversos alcances textuales. En el texto central de la película reside todo aquello que está a nuestro alcance como espectadores, lo que nos permite tomar una postura como lectores externos de una historia que, si bien no es nuestra, se acondiciona y vincula a la realidad mitológica y cotidiana del espectador: es el encuentro directo con una realidad de miseria y desolación que es capturada por las imágenes, las palabras y los sonidos de la película. Como primer acercamiento central, la película retrata de manera específica a una familia muy pobre y, en un segundo momento, a una familia extremadamente rica.

Tenemos, de hecho, múltiples elementos indiscutibles al menos hasta la primera mitad de la trama que hacen referencia a la pobreza y a la marginalidad como lo son lo abigarrado de la casa y el barrio de los Kim, la suciedad de las calles y la velocidad conflictiva del espacio, en contraste con la calma, la pulcritud y la dimensión minimalista de la mansión de los Park. En ambas latitudes, las diferencias

inciden con su frecuencia en la trama y se apropian del material narrativo y visual con honda insistencia.

Del mismo modo, la historia de la familia Kim es truculenta y maniquea. Cada miembro de los Kim está completamente dispuesto a falsificar documentos y orquestar planes maquiavélicos para conseguir un empleo de un nivel social y meritocrático. La historia sigue su curso, atravesando múltiples eventos en escalada hasta llegar a un trágico final: Ki-taek se convierte en protagonista del homicidio del señor Park. No obstante, si fuéramos a contar la historia haciendo enfoque sólo en lo que se percibe *a la luz* del texto, se podría incluso pensar que es una historia de resentimiento social. Pero, como dice un dicho comúnmente usado en Hollywood: “Si la escena trata de lo que trata la escena, estaremos metiendo la pata hasta el fondo” (McKee, 1997: 306).

En un nivel analítico general, la vida de los Kim, en efecto, desvela vicisitudes propias de las exigencias del sistema económico que constriñe a sus sujetos a buscar un crecimiento personal y, consecuentemente a otro nivel, a intentar dirimir sus identificaciones con los placeres y excesos de la clase dominante. Los Kim son el reverso obscuro de la meritocracia, ya que de forma paralela justifican moralmente su inserción en la vida aburguesada de los Park. Tal como lo señala Michael Sandel, “en una sociedad meritocrática, esto significa que los ganadores deben creer que se han ganado el éxito gracias a su propio talento y trabajo duro” (2020: 13). De esta manera, el logro de los Kim es simplemente haber tenido un talento singular para escabullirse en la casa y, asimismo, eso refleja la paradoja moral de no estar a la altura de la integridad burguesa que asume su superioridad.

De modo colateral, a lo largo de la narrativa del filme, vemos a su vez que el subtexto existe para darle profundidad a las escenas y, finalmente, a la obra completa. Aquí se encubre el estado afectivo de los personajes, sus aspiraciones, *lo que se ve, pero no se dice*. Existen entonces múltiples elementos que juegan con la percepción del espectador, que permiten hacer visible lo invisible desde nuestra posición como *el que todo lo ve*. Es entonces en este espacio narrativo donde el comentario sobre el sistema capitalista, sus múltiples alia-

dos y sus efectos en los sujetos emerge a través de variadas características visuales que lo refuerzan e inscriben en la realidad contextual del mundo de quien observa. En primera instancia la arquitectura y el posicionamiento de los personajes (tanto físico como figurado) juegan un papel elemental para permitirnos analizar las dinámicas de clase que se complejizan a medida que se configuran dichas relaciones, además de aportar un carácter multidimensional al discurso crítico que el autor propone.

Conviene recordar que, a lo largo de su obra, el director Bong Joon-ho ha explorado diversos aspectos de la precariedad y la lucha de clases.<sup>1</sup> Sin embargo, en *Parásitos* decide, a partir de un símbolo repetido a lo largo del filme, utilizar la división imaginaria que separa a las clases. En palabras del director:

Pero lo que realmente quieren, y esto es algo que el Sr. Park menciona en la película, es que [dibujan] una línea frente a su mundo sofisticado y no dejan que nadie la cruce. Ellos no están interesados en el mundo exterior; la gente que aborda el metro y probablemente tenga un olor (Bong, 2019b).

Es en esa intimidad de “subjetividad instantánea” que se ve administrada por las exigencias y las dictaduras de un encierro autoinfligido (Sibilia, 2017).

Pero bien, si el filme no trata *solamente* sobre dos familias de diferentes clases sociales y sus intrincaciones, ¿de qué va el subtexto entonces? Contestamos de manera consecuente que el subtexto exhibe, en su forma y en su fondo, la articulación de los dos modos de vida imperantes en las sociedades actuales. Los excesos y la frivolidad que sólo pueden permitirse las clases opulentas se convierten entonces en una exigencia. El subtexto recupera pequeños detalles que hacen de

<sup>1</sup> Desde sus inicios, la filmografía de Bong Joon-ho siempre ha estado impregnada de crítica social, pero ha sido en años recientes que el comentario social y la crítica aguda al capitalismo se ha manifestado con más fuerza en su obra. Particularmente en *Snowpiercer* (2013) y *Okja* (2017) que abordan también una contundente crítica a los excesos del capitalismo y sus efectos en los individuos.

la totalidad un problema de orden material diferencial entre los ricos y los pobres aglutinado con la dimensión singular de los placeres y la pertinente división entre clases y entre los sujetos mismos.

### **Texto y superficie: la arquitectura de las ciudades se expresa por la desigualdad de clase**

La atmósfera citadina del capitalismo rapaz remarca que, debido a su voracidad economicista, la existencia es carcomida poco a poco y con meticulosa e insinuada certeza desde la adecuación de la libertad en las ciudades e insiste en su repetición urbanística exigua y clasificada. Esta atmósfera parece coincidir con los elementos generales y subterráneos de la película a nivel de su encuadre citadino. Las ciudades, amargamente, reflejan con menuda y fecunda forma incisiva, el aniquilamiento de los lazos sociales más precisos, como el simple acto de convivir en el habitar. En las ciudades actuales, como afirma Jorge Dioni López, “todos somos turistas. Todos somos del montón”, allí “ser uno mismo no sólo es trabajoso, sino que suele ser caro y estresante, porque es una construcción infinita” (2023: 18). La arquitectura como texto general del filme muestra que el habitar en las grandes ciudades es algo no sólo complejo, sino convulso y jerarquizado debido a los diferentes costeos de la existencia y la vivienda.

En el filme, pareciera que los Kim y los Park viven en dos ciudades diferentes, con sus diferenciaciones, hedores y aparejos profundamente distinguibles. De este modo, la ciudad y el morar allí disponen cuando menos un espacio en constante tensión arquitectónica y de habitabilidad que ajusta los límites de la movilidad y la dignidad. Tramas que subsisten en los alcances de las direcciones económicas, en medio de las desigualdades y las maleabilidades medianamente aplazables a través del devenir sistémico de la opresión económica. Para Ian Brossat: “la ciudad contemporánea es un espacio profundamente contradictorio. Es un lugar de producción, de intercambio y de diversidad. En las metrópolis, donde se sitúan mayoritariamente los nichos de empleo, la opulencia se codea, a veces,

con la extrema pobreza” (2018: 53). Es así que la interacción de las ciudades complejiza el contacto entre los niveles, entre lo sucio y lo limpio, entre lo alto y lo bajo, entre la miseria y la opulencia. En última instancia, o como casi molesta insistencia, los de abajo sostienen a los de arriba en mutua codependencia.

Desde esta lógica y siguiendo a David Harvey, “el derecho a la ciudad es un significante vacío. Todo depende de quién lo llame y con qué significado” (2013: 13). Es por esto que la ciudad no sólo convoca a sus vicisitudes, sino que se convierte en un texto diáfano difícil de comprender sin sus escaleras, sin sus idas y vueltas, sin sus supermercados y sin sus tienditas, todas estas dualidades convocan a algo más allá que la ciudad como soporte, sino como texto que divaga entre el “permiso” y la “prohibición” del “lugar” (De Certeau, 1994: 81).

*Parásitos* es una historia que comienza citadinamente *desde abajo*. En el trajín cotidiano de la incertidumbre que produce un sistema económico y en el devenir forzado de la subsistencia en medio del capitalismo actual adaptado a las tecnologías del mundo surcoreano. Es así como la ciudad determina los niveles y la sujeción a la miseria y las posibilidades lacónicas de escape. La ventana pornográfica del escalar para salir de la penuria hace nicho con la ideología de la superación y el buscar ascender. El movimiento y la “noción de ‘escape’ introduce un problema interconectado: la frecuente validación por parte de la meritocracia contemporánea de los valores de la clase media alta como normas a las que aspirar” (Littler, 2018: 79). De esta manera, los objetos visuales implican cierta conexión con los valores de las clases altas. Los objetos de la miseria se conectan con los objetos de la opulencia y se contrastan en la subida. Empezar desde los *calcetines grisáceos* para trepar a la opulencia minimalista y plagada de claridad y de posibilidades de parasitar.

La historia de la nivelación arquitectónica parte de un plano simple y estático: la ventana de los Kim, que nos lanza un primer mapeo de su vida cotidiana. Una ventana con barrotes que está justo a nivel de calle, ellos habitando debajo y recibiendo unos escasos rayos de sol (los únicos que recoge en todo el día, probablemente). Los calcetines, elemento limítrofe y terrenal de la existencia, se exhiben ante

la complicación dicotómica de la urbe, de su basura que incluso está por encima. No es casualidad que esta ventana sea lo primero que vemos, mucho menos es fortuito que la familia protagonista viva en un semisótano que, si bien está abajo, no está *tan abajo*. Pero, ¿abajo de qué? o, mejor dicho, ¿abajo de *quién*?

*Fotograma 1. La historia empezando desde abajo*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

Las tomas arquitectónicas y los encuadres textuales de la película no son elementos contingentes, ya que se encuentran atravesados y determinados por la condición de ambas familias. El semisótano de los Kim, donde todo se ve desde abajo, contrasta con la lujosa casa que poseen los Park —que, además, se encuentra en una loma que va en subida— debido a que todo es límpido y minimalista. Por otro lado, también la ventana principal de ambas familias conforma cierto direccionamiento narrativo; mientras que la ventana de los Kim provee una manifestación de encierro, la ventana de los Park toca desde el piso hacia el techo (es incluso presentada en un tamaño con relación dimensional de 2.35:1, proporción casi idéntica al 2.38:1 que se usa para las pantallas de cine), desde la cual se puede ver todo sin obstrucción alguna. Aun si ese *todo* es el patio de su misma casa que carece de todo contacto con la realidad del exterior.

*Fotograma 2. Volver y permanecer incluso debajo de los desechos*

Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

En el filme, después de todo el recorrido de los Kim para instalarse en la casa de los Park –y justo cuando se ven obligados a huir por el retorno fortuito de los dueños al inicio de la hecatombe crucial de la película–, la superficie del retorno a la desgracia se refleja en la inundación que carcome la casa de los Kim y los niveles de la mirada exhiben el alcance del regreso a la suciedad. Allí donde el re-trete ocupa incluso un lugar superior como vemos en el fotograma anterior. Este regreso es un mórbido recordatorio de que la fantasía de la moralidad burguesa y su disposición práctica de vida es finalmente inalcanzable.

### **Hilos de significación: desentrañando la red de símbolos particulares y los subtextos**

Como ya se exploró anteriormente, los símbolos dan profundidad a la trama, pero sobre todo al mensaje trazado y permiten sintetizar toda una red de significaciones abstractas en un sólo objeto. Al mismo tiempo, estos elementos buscan darle una significación visual

a dicho objeto (o múltiples objetos) que sólo cobran sentido en el contexto de una misma historia.<sup>2</sup> La estructura planteada por Truby (2009) propone que conforme el símbolo va repitiéndose, provoca en el espectador sentimientos y sensaciones que complejizan la historia en su totalidad. Los símbolos buscan trascender culturas y lenguaje, especialmente cuando se trata de algo tan universal como la experiencia de riqueza *versus* la pobreza y sus implicaciones sociales.

En *Parásitos*, es posible encontrar una gran cantidad de símbolos visuales y expresiones que aluden a la posición social de los personajes y va más allá de simplemente ocupar determinado espacio a cuadro o dentro del imaginario del espectador: hablan también de una dimensión que persiste en el imaginario colectivo, la percepción unificada que se tiene —sin importar la posición social— sobre dónde *debe estar* cada persona dependiendo su clase social. En este sentido, iremos señalando algunos de los que consideramos más relevantes para explicar las dinámicas y disposiciones ideológicas del capitalismo en el armado del filme.

### Nivelación, jerarquía e ilusiones

Recordemos por un momento a Min, el amigo de Ki-woo, quien lo recomienda en primer lugar para tomar su sitio como tutor de inglés personal de Da-hye en la casa de los Park. Vemos en distintas ocasiones a ambos padres hacer énfasis en lo *poderoso y decidido* que es Min, lo mucho que desean que Ki-woo sea más “como él”, además de mencionar repetidamente la *calidad superior* que le da su estatus como universitario. Conocemos, desde un primer momento, las aspiraciones de los Kim por alcanzar *el nivel* de Min, quien es, por lo menos, admirable (y parcialmente adinerado), pero en el mismo momento el imperativo es un incitador de la ideología, del mérito y de la marcada fascinación por el nivel económico plagado de la ideo-

<sup>2</sup> Se toma en consideración que existen símbolos universales, pero esta lectura particular aboga sobre los símbolos que sólo existen dentro de un universo narrativo determinado.

logía de un insípido *American Way of Life* que prevalece abrumadoramente en los Park.

Ki-woo toma esto y lo convierte en una meta a cumplir, ignorando que esta tarea puede ser reminiscente a la historia de Sísifo, quien trabajó con diligencia sin alcanzar nada finalmente. Esta idea confluye en el denominado capitalismo de ficción como una exigencia en la cual ya no se es “dependiente de un amo”, sino como “*coequipers*”, en donde lo más importante son las “ideas” y la imposibilidad de separar el “ocio” del “trabajo” (Verdú, 2012: 200). En consecuencia, pareciese que los enseres y los ideales de vida permanecen como una obligatoriedad de estatus y jerarquía que se obstina con producir una nivelación cuando menos ilusoria, pero consistente en los modos de exigencia de los sujetos implicados en la trama.

De hecho, en otro momento, la dueña de la casa burguesa Yeon-kyo menciona: “Si no estás a la altura no vale la pena que te pongamos a prueba siquiera”. En este sentido, los ideales de la eficiencia y las dinámicas de exigencia se coagulan como los determinantes que fijan las ilusiones. Estar a prueba es, en efecto, estar al nivel deseado. El sujeto es enunciado en las dinámicas de la rentabilidad, del permanecer siempre en continua evaluación. Ese logro de configurar una medida de las entelequias aburguesadas es esencial en todo el filme. Incluso, en la épica y fantástica fiesta de la tragedia sobre el final del filme, el señor Park le comenta al padre Kim Ki-taek: “se te va a pagar por esto”, es decir, disfrazarse y someterse a la fantasía del burgués tendrá una remuneración, cuando menos imaginaria.

### La verticalidad de clase, escalón por escalón

Por otro lado, tenemos un elemento visual de constantes subidas y bajadas de escaleras: para salir del semisótano de los Kim, hay que subir unas pequeñas escaleras, y para entrar a casa de los Park hay que subir un set de escaleras (y una colina también, aparentemente). La subida es una constante que puede equipararse no sólo a la nivelación de las clases sociales, sino también al futuro que espera

en la cima. Como es conocido, una de las dinámicas del capitalismo de nuestros días consiste en obligar, sin que lo parezca, al sujeto a entregarse a las más voraces e intrigantes exigencias por entender y subsistir en la verticalidad material de la existencia. De esta manera, el sujeto de nuestros días no sólo busca la rentabilidad de su trabajo, sino que hace perdurar la fantasía sobre la misma dimensión ideológica que ya existía antes de la obligatoriedad por su funcionamiento social (Žižek, 1989).

De esta manera, al convivir con los niveles, el sujeto se ve enunciado como un *trepador* que debe conminarse a las disposiciones demandantes de quienes determinan la ganancia y, en paralelo, aquellos que están en la posición dominante no pueden sino imaginar y desear también las peripecias de aquellos que les hacen subsistir. Por ello, consideramos, los Park siempre insisten en conocer o sorprenderse un poco a través de la *exoticidad* de los Kim y de la pobreza que los rodea. Como veremos más adelante, estas fascinaciones despiertan la fantasía perversa de los Park para *excitarse* o cuestionarse ante lo diferente que les resulta enteramente cercano.

Previo a entrar con más detalle en nuestro análisis sobre el uso de las escaleras en el filme como símbolo del ascenso (e inclusive descenso) de clase, cabe mencionar en este punto que Bong Joon-ho tomó este elemento inspirado por el filme *Psicosis*, del aclamado director Alfred Hitchcock<sup>3</sup> –inglés, por cierto–, quien las utilizaba principalmente para acceder a diferentes *estructuras* tanto de la casa como del hotel, haciendo del espectador un infiltrado dentro de sus paredes, permitiéndole llegar a los lugares más recónditos de ambos y, al mismo tiempo, de la mente de Norman Bates en *Psycho*. Es pertinente mencionar esta comparación ya que las interacciones de los Kim tanto con los Park tanto con *los del sótano* sólo logran ser exploradas a profundidad apoyados del enredo arquitectónico y bajo la premisa de quedar atrapados con sus propias identificaciones e ilusiones.

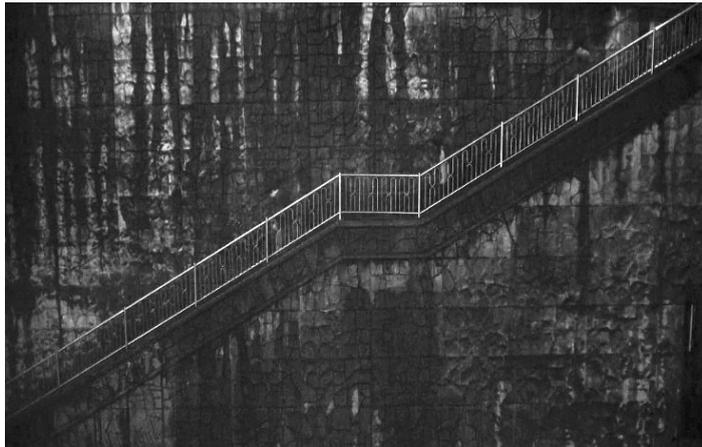
<sup>3</sup> Como es mencionado en su entrevista para *Salon* (Bong, 2019a).

*Fotograma 3. Ki-woo al salir del semisótano de los Kim (izquierda).  
Ki-woo al entrar a la residencia de los Park (derecha)*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

*Fotograma 4. Ki-taek, Ki-woo y Ki-jung  
descendiendo para llegar a su hogar*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

Podemos, de hecho, observar por primera vez la larga distancia vertical que hay entre una casa y otra cuando llegamos al nudo del filme: vemos a Ki-taek y a sus dos hijos bajar una cantidad abundante de escaleras mientras se dirigen de vuelta a su casa en medio de la tormenta que más tarde revelaría haber inundado su hogar. En general, las escaleras se articulan en el filme con mucha frecuencia, debido a los modos en que se puede escalar o descender en las dinámicas sociales. La tormenta acecha y las escaleras de bajada a la miseria suelen ser más largas, complejas, obtusas y menos provechosas que las fantasías de la subida.

### Los del sótano y su (in)visible presencia

Existen, de inicio, dos niveles claros: la gente que vive a ras del suelo y la gente que vive sobre la colina; los que aún ven un gran camino de escalones por subir y los que han llegado a la *cima* y pierden de vista todo lo que existe debajo. Pero, ¿realmente es todo lo que hay para quienes recién les toca un pequeño rayo de sol y quienes reciben luz directa desde su colina?

En el sótano de la residencia Park hay brebajes, un par de objetos decorativos que se utilizan sólo en ocasiones especiales, además un espacio secreto que fue creado con la función de ser un búnker, un espacio que sólo existe en nuestro imaginario hasta que conocemos lo que alberga ese sitio: un individuo que no está a la vista de nadie, *especialmente* de los Park. Geun-se, el recluso, desempleado y esposo alterado de Moon-gwang, quien ha habitado este sótano durante años, fue empujado a esconderse a raíz de múltiples deudas y el violento acoso perpetrado por cobradores. Es él un reflejo claro de la debacle que emerge a partir de la fantasía del trabajador contemporáneo, quien se endeuda en búsqueda de alcanzar apacibles y fatuos estándares de vida.

Aquí cabe preguntarse, ¿en qué lugar del imaginario colectivo reside la pobreza y esta obstinación del trabajador por vivir tal como el capital designa? Particularmente en personas que se encuentran

en una posición social como la de Geun-se, la de los Kim y también como la de los Park. De estos últimos hay múltiples cuestiones que están completamente fuera de su campo visual; el perfecto jardín que está rodeado de arbustos no les permite *ver* lo que está allá afuera, las condiciones de vida que tienen los que viven en la parte baja de las escaleras, incluso de aquellos despojados de la sociedad, quienes no son nadie *porque no poseen nada*. El director ocupa este distanciamiento físico como símbolo clave para recordarnos discretamente la condición de olvidados que poseen los casi 700 millones de personas que viven en condición de extrema pobreza.<sup>4</sup> Aquellos que, entre otras cosas, viajan en transporte público y *tienen un olor*. Su cualidad como invisibles reside principalmente en que, dicha distancia física, permite que personas como los Park *no tengan* que preocuparse –ni pensar– en las precarias condiciones de vida de *los otros*. Sin embargo, el *olor a pobreza* de los Kim surge como un recordatorio de que esa lucha está cerca, algo que, al menos para el señor Park, definitivamente *se pasa de la raya*.

### El trabajador y sus placeres desde la mirada de Bong Joon-ho

La familia Kim se desdibuja y despersonaliza debido a la articulación de un trabajo en la comodidad ladina y eficiente de la familia rica. Más allá de la dimensión fatalista de esa transformación fetichizada, se transforma la relación de los sujetos con el trabajo y se vincula fuertemente a la disposición moral del burgués y, en paralelo, de sus modos de subsistir mediante la explotación de su vida y, desde luego, sus placeres. A esta dimensión podemos remitirla como una “subsunción” del trabajo de las personas a la extensión de la jornada laboral y el aglutinamiento de labores más allá de la eficiencia. Desde la adelantada y aguda mirada de Marx, la subsunción real hace que el trabajo sea enteramente explotado en función del capitalista y la

<sup>4</sup> Organización de las Naciones Unidas, “Acabar con la pobreza” (blog) [<https://ibit.ly/WQxue>].

distribución del tiempo de la jornada laboral del trabajador, donde los trabajadores son “sometidos al control directo del capitalista en calidad de obreros asalariados” (Marx, 1867: 619).

El trabajador ya no percibe diferencia entre el trabajo y su ocio, entre su vida concreta y su alcance abstracto, ha sido alienado no sólo de su existencia y de su trabajo, sino también de sus modos de permanecer en el mundo. La película remite, desde siempre ya, a una explotación extenuante disfrazada de placeres y de tranquilidad, de ocio administrable. De inestabilidad que es disfrazada de chistes sobre un conflicto familiar que es retratado lacónicamente por los personajes mientras departen exquisitos manjares y elixires de los Park en su casa.

*Fotograma 5. Placeres à la haute bourgeoisie...*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

En medio de la escena pareciese que los trabajadores están *aprovechándose* y *explotando* la forma de vida de la familia burguesa que ha confiado en ellos. Sin embargo, la escena muestra, además de un encantamiento ideológico, la sumisión del trabajador en la totalidad de su tiempo y su existencia al empleador incluso en los momentos de entretenimiento. En otras palabras, es como si la familia burguesa fuese dueña del tiempo total de trabajo para producir una

absolutización de su explotación. Esta subsunción real podría expresar lo que para Jorge Veraza (2008: 268) es paralelamente “la subsunción real del consumo”, que se “caracteriza por la producción de un fetichismo cósmico en el que no sólo se cosifican las relaciones sociales y surge la figuración de relaciones sociales entre cosas” y que “trastorna la sustancialidad del valor de uso” que tiene como corolario una “obnubilante cosificación de las relaciones eróticas y la erotización de las relaciones cósmicas”. Emerge allí también una “subsunción real trabajo material y el trabajo inmaterial, del trabajo productivo e improductivo, en beneficio de la producción y extracción de plusvalor” (Rodríguez, Pesántez y Ribadeneria, 2018: 197).

Desde nuestra óptica esa subsunción ante el trabajo inmaterial hace que los afectos y principalmente el placer y el displacer sean la principal moneda de cambio de los trabajadores. La fantasía laboral persiste en el uso de la identificación exacerbada por la que Geun-se y el señor Kim terminan adorando la inerte figura exitosa del señor Park en la oscuridad del sótano de su confinamiento elegido afirmando: “lo quiero señor Park”.

Esos placeres son también expresiones de un sometimiento a los usos del cuerpo y al hedor de la pobreza. A lo largo de toda la trama existe un inquietante juego entre el placer y cierta erótica de clase. La narrativa sobre las bragas encontradas en el automóvil impregna la vida íntima de los Park cuando éste rememora la idea para comenzar a masturbar a su esposa mientras los Kim permanecen silenciosos como mudos espectadores del uso de la erótica de la pobreza y de su propia artimaña. Esta situación se acrecienta con el olor que los Park cuestionan en su privacidad sobre el señor Kim, a la suciedad y el “olor del metro” que problematiza un modelo higienizado del cuerpo, el cual además tiene como contraparte obscena la exacerbación perversa de lo sucio y su mera utilidad para el placer autoerótico, pues el señor Park no tiene un encuentro coital sino sólo masturbatorio, el goce del idiota que no se compromete con absolutamente nada de la condición pública, como señala Lacan (1972).

*Fotograma 6. El señor Park tocando a su esposa mientras rememora la ropa interior encontrada en su auto*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

En este orden de cosas, vale la pena pensar en la *nueva posición* que poseen los Kim a partir de conseguir un trabajo *notable y fijo* dentro de un hogar de élite. Esto, aparentemente, les permitiría hacerse poco a poco de bienes materiales, de buscar un hogar que no se encuentre a ras del suelo quizá, sin embargo, su nueva paga les permite simplemente consumir cosas mejores de modo subvencionado y limitado. Podemos observar esto partiendo desde la alimentación; pasan de intercambiar una pieza de pan en mal estado y beber cerveza a precio asequible, a compartir un asado coreano con múltiples guarniciones acompañado de cerveza importada. Esta cultura de consumo tiene una base profundamente neoliberal y remite a lo que Jim McGuigan (2012) llamaría “capitalismo *cool*”, en que la obtención de bienes materiales se reduce sólo al consumo de objetos que satisfacen comodidades inmediatas (tales como el alimento, *gadgets* tecnológicos y una vestimenta “*cool*”).

Estas formas de consumo realzan un modelo profundamente establecido en el cual los placeres quedan anquilosados a merced de pequeñas mercancías que son medianamente provechosas. Los Kim, como consecuencia, resultan ser presa de un sentido parasitario en donde sus placeres han quedado marcados e infringidos por cierta obligación reiterada por permanecer a una semejanza pueril con los

Park. En la conclusión del filme no hay una venganza, sino, consideramos, un intento de aniquilar aquello mismo en lo que los Kim se han convertido, sujetos enunciados, desplazados y desclasados por los imperativos de la clase burguesa que les contrató. Quizá éste sea el subtexto más problemático de toda la trama y lo que desvela la sintomatología del *bienestar* del sujeto laboral y su fantasía en las dinámicas del trabajo.

### Consideraciones finales

A manera de cierre, consideramos que las dinámicas que se abordan en el filme parten de la distribución de las ciudades como problemáticas que impregnan de símbolos y nivelaciones la existencia de los trabajadores en el capitalismo actual tal como lo percibimos en el filme. Quien observa se vuelve cómplice, pues, de un modo que pareciese inconsciente, habita en medio de esa problemática.

En el filme hay una arquitectura que agudiza y sistematiza las diferencias de clase de manera general y como texto que soporta las particularidades de la nivelación de la existencia y su problemática repetitividad. Es por esta razón que *Parásitos* consiente un modo de articulación ideológica con el espacio y el confinamiento, con la dictadura de la intimidad como la mencionara Nikolas Rose (1996). Una densa trama en donde los integrantes de ambas familias quedan subsumidos en las exigencias del parasitismo y en donde se reproducen los estándares de la lucha de clases y las condiciones morales de la burguesía sobre los marginales.

Asimismo, la ilusión del ascenso social se vuelve clara cuando recordamos que la única dentro del clan Kim que parecía encajar en la élite con todo y sus contrastes obscenos, es aquella que no sobrevive al final. Un lamentable presagio de las vicisitudes del capitalismo rapaz que aniquila paulatina o tajantemente a toda inferioridad que intenta realizar una salida de su miseria. Posteriormente, esa insistente repetición sobre el consumo, se vuelve dolorosa y risible, cuando vemos a Ki-woo fantasear sobre comprar la casa para poder liberar a

su padre de vivir cautivo en aquel búnker: tendría que trabajar múltiples vidas –sin gastar– para poder adquirirla. Nos ve directamente a los ojos, sabiendo que sólo él y nosotros como audiencia estamos al tanto de eso. De hecho, la fantasía aparece cuando él mismo se ve dibujado como el comprador de la casa y la vida de ensueño que prometía la otrora vivienda de los Park sobre el final de la película.

Desde todo lo anterior, *Parásitos* se convierte en un cúmulo de elementos simbólicos que recuerdan la crueldad y la poca o nula seguridad del capitalismo y sus creencias sobre el progreso y el bienestar. En consecuencia, sólo sería suficiente recordar que las dinámicas del sistema se convierten en una rueda maquinaica en que el trabajador extenuante no puede complacerse solamente con los bienes o el goce de ellos. Sin lugar a dudas, los sujetos Kim, empero también cualquier sujeto de nuestros días, gozan de aquello que son, por las circunstancias del capitalismo, obligados a desear.

## Filmografía

Bong, Joon-ho (dir.) (2019), *Parásitos* [título original: 기생충, romanización revisada del coreano, *Gisaengchung*], Barunson E&A.

## Referencias

- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Seuil, París.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- Beceyro, Raúl (2014), *Ensayo sobre fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Bong, Joon-ho (2019a), “‘Parasite’s’ Bong Joon-ho: ‘Voyeurism is an Essential Part of Cinema’” [entrevista realizada por Mary Elizabeth Williams], *Salon*, 15 de octubre, [<https://ibit.ly/NvvdK>].
- Bong, Joon-ho (2019b), “*Parasite* Director Bong Joon-ho on the Art of Class Warfare” [entrevista realizada por Gabriella Paiella], *GQ*, 18 de octubre, [<https://ibit.ly/QHAIj>].
- Bottici, Chiara (2014), *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*, Bloomsbury, Londres.

- Brossat, Ian (2018), *Airbnb, la ciudad uberizada*, Katakarak, Iruña-Pamplona.
- De Certeau, Michel (1994), *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana/ITESO, Ciudad de México.
- Deleuze, Gilles (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- Dioni López, Jorge (2023), *El malestar en las ciudades*, Arpa, Barcelona.
- González Castro, Paola (2014), “Análisis Lacaniano del discurso: una herramienta metodológica ‘alternativa, innovadora y subversiva’”, *Teoría y Crítica de la Psicología*, núm. 4, pp. 51-59.
- Harvey, David (2013), *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Madrid.
- Lacan, Jacques (1956), *El Seminario. Libro IV. La relación de objeto*, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1960), *El Seminario. Libro VIII. La transferencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1972), *El seminario. Libro XX. Aun*, Paidós, Buenos Aires.
- Littler, Jo (2018), *Against Meritocracy. Culture, Power and Myths of Mobility*, Routledge, Londres.
- Marx, Karl (1867), *El Capital. Crítica de la economía política*, vol. 1, t. 2, Siglo XXI Editores, Ciudad de México.
- McGuigan, Jim (2012), “The Coolness of Capitalism Today”, *Triple C: Communication, Capitalism & Critique*, vol. 10, núm. 2, pp. 425-428, [<https://doi.org/10.31269/triplec.v10i2.422>].
- McKee, Robert (1997), *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books, Nueva York.
- Motta, Gustavo (2013), *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- Parker, Ian (2013a), “Estudios psicosociales: análisis lacaniano de discurso negociando un texto de entrevista”, en I. Parker y D. Pavón-Cuéllar (coords.), *Lacan, discurso, acontecimiento* (pp. 71-88), Plaza y Valdés/UMSNH, Ciudad de México.

- Parker, Ian (2013b), “Análisis lacaniano de discurso en psicología: siete elementos teóricos”, en I. Parker y D. Pavón-Cuéllar (coords.), *Lacan, discurso, acontecimiento* (pp. 51-70), Plaza y Valdés/UMSNH, Ciudad de México.
- Referencias IMDb. *Parásitos*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt6751668/>].
- Rodríguez, Nelson, Pesántez Cabrera, Carlos y Ribadeneira Suárez, Francisco (2018), “Las categorías de subsunción formal y real en Marx: una breve aproximación para comprender la universidad en el siglo XXI”, *Revista Economía*, vol. 70, núm. 111, pp. 187-200.
- Rose, Nikolas (1996), *Inventing Our Selves*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sandel, Michael (2020), *The Tyranny of Merit*, Penguin, Londres.
- Sibilia, Paula (2017), *La intimidación como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Steyerl, Hito (2014), *Los condenados de las pantallas*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Truby, John (2009), *Anatomía del guion*, Alba Editorial, Barcelona.
- Veraza, Jorge (2008), *Subsunción real del consumo bajo el capital*, Ítica, Ciudad de México.
- Verdú, Vicente (2012), *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona.
- Žižek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, Verso, Londres.
- Žižek, Slavoj (2006), *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Žižek, Slavoj (2018), *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona.

Fecha de recepción: 01/05/24

Fecha de aceptación: 11/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/20246275-101