

Treball de fi de grau

Títol

Nuevo cine coreano: aproximación a una industria en transformación

Autor/a

Marta Conde Riquelme

Tutor/a

Rosa María Palencia Villa

Departament Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat

Grau Comunicació Audiovisual

Tipus de TFG Recerca

Data 01/06/2017

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Nou cinema coreà: aproximació a una indústria en transformació

Castellà:

Nuevo cine coreano: aproximación a una industria en transformación

Anglès:

New korean cinema: an approach to an industry in transformation

Autor/a:

Marta Conde Riquelme

Tutor/a:

Rosa María Palencia Villa

Curs:

2016/17

Grau:

Comunicació Audiovisual

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Cinema, Corea del Sud, Globalització, Gènere, Blockbuster, Melodrama, Cinema Juvenil

Castellà:

Cine, Corea del Sur, Globalización, Género, Blockbuster, Melodrama, Cine Juvenil

Anglès:

Cinema, South Korea, Globalization, Gender, Blockbuster, Melodrama, Youth Cinema

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

El propòsit d'aquesta investigació és analitzar l'importància adquirida per la indústria cinematogràfica de Corea del Sud des de 1999, que esclata el "boom", fins a l'actualitat. Per aquest motiu hem centrat el nostre estudi en els tres gèneres cinematogràfics considerats dominants a la filmografia sud-coreana: el blockbuster, el melodrama i el cinema juvenil.

Castellà:

El propósito de esta investigación es analizar la importancia adquirida por la industria cinematográfica de Corea del Sur desde 1999, que estalla el "boom", hasta la actualidad. Para ello hemos centrado nuestro estudio en los tres géneros cinematográficos considerados dominantes en la filmografía surcoreana: el blockbuster, el melodrama y el cine juvenil.

Anglès:

The purpose of this research is to analyze the importance of the South Korean film industry since 1999, when the "boom" bursts, to the present day. For this we have focused our study on the three dominant genres in the South Korean film: blockbuster, melodrama and youth cinema.

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

Marta Conde Riquelme

*Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral



NUEVO CINE COREANO

APROXIMACIÓN A UNA INDUSTRIA EN TRANSFORMACIÓN

MARTA CONDE RIQUELME

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Marco teórico.....	10
2.1. Historia y teoría del cine contemporáneo.....	11
2.2. Teoría crítica.....	13
2.3. Estudios postcoloniales	14
2.4. Globalización y localidad.....	16
2.5. El cine en el este asiático.....	18
2.5.1. China.....	19
2.5.2. Hong Kong	20
2.5.3. Taiwán	20
2.5.4. Japón.....	21
2.6. Contexto	22
2.6.1. Histórico-político.....	22
2.6.2. Industria cinematográfica	24
2.7. Estado del arte	26
3. Metodología.....	32
3.1. Objeto de estudio.....	33
3.2. Objetivos	35
3.2.1. Generales	35
3.2.2. Específicos.....	36
3.3. Preguntas	37
3.4. Hipótesis.....	38
3.5. Justificación de la metodología	38
3.6. Tipo de investigación	38

3.7. Procedimiento de investigación.....	40
3.8. Diseño de la investigación.....	41
3.9. Categorías de análisis	41
3.10. Universo y muestra	44
3.11. Justificación de la muestra	45
4. Análisis.....	48
4.1. <i>Blockbuster</i>	49
4.1.1. <i>Shiri</i> : el primer <i>blockbuster</i> coreano	50
4.1.2. <i>The Host</i> : cultura híbrida	57
4.1.3. <i>Train to Busan</i> : la (re)masculinización del protagonista masculino ...	62
4.2. Melodrama.....	67
4.2.1. <i>The Isle</i> : contra el patriarcado	68
4.2.2. <i>The Housemaid</i> : el melodrama coreano	74
4.2.3. <i>The Handmaiden</i> : la mirada masculina	81
4.3. Cine juvenil	87
4.3.1. <i>My Sassy Girl</i> : la glocalización	88
4.3.2. <i>No Breathing: Flower boys</i>	93
4.3.3. <i>My Love, My Bride</i> : Cine juvenil coreano	98
5. Conclusiones.....	103
5.1. Respuesta a las hipótesis	103
5.2. Conclusiones generales	103
5.3. Conclusiones específicas.....	104
5.4. Valoración general	107
6. Bibliografía.....	109
7. Webgrafía	116

8. Anexos.....	108
8.1. Muestra.....	108
8.1.1. <i>Blockbuster</i>	108
8.1.1.1. <i>Shiri</i>	108
8.1.1.2. <i>The Host</i>	120
8.1.1.3. <i>Train to Busan</i>	122
8.1.2. Melodrama.....	124
8.1.2.1. <i>The Isle</i>	124
8.1.2.2. <i>The Housemaid</i>	126
8.1.2.3. <i>The Handmaiden</i>	128
8.1.3. Cine juvenil.....	130
8.1.3.1. <i>My Sassy Girl</i>	130
8.1.3.2. <i>No Breathing</i>	132
8.1.3.3. <i>My Love, My Bride</i>	134

A mi tutora, Rosa María Palencia, por haberme guiado en este largo y difícil camino, y a mi familia, por aguantar día a día mi querida obsesión.



The Isle, 2000. Imagen: Guriguriblog

1

INTRODUCCIÓN

El último cine de Corea del Sur

Un caso ejemplar de la heterogeneidad del cine contemporáneo

Dado que la investigación que se presenta en estas páginas, sobre la industria cinematográfica surcoreana reciente, tiene como objeto general de estudio el cine contemporáneo, podríamos comenzar insistiendo en su heterogeneidad creciente. Insistencia desde la consideración de ésta como condición ineludible a abordar por cualquier investigador que analiza el cine actual, y así también, como primera justificación de la acotación coreana, caso ejemplar de la indicada pluralidad.

Si a lo largo de su primer siglo de historia, el cine fue identificado con un modo de visionado único, el de la oscuridad, la gran pantalla, los rayos de luz o las largas filas de butacas de las salas cinematográficas, en la actualidad, esa experiencia del cine localizada en espacio y tiempo es sólo una de las múltiples formas posibles de ver películas. El cine se visualiza en todo tipo de pantallas, de televisión, de ordenador, tableta o móvil, y se expande en diferentes contextos de distribución y consumo en lo que Victor Burgin ha denominado, a la manera *foucaultiana*, como “heterotopía cinematográfica” (Burgin, 2004). Una mutación espacio-temporal con grandes y diversas implicaciones que van de los cambios realizados en la adaptación de la industria a la era digital, a la ahora habitual descomposición de la narrativa filmica dada. Y en definitiva, conduce a una re-conceptualización del cine en el presente.

En este sentido y en la especificidad de nuestro estudio, la reciente producción filmica de Corea del Sur forma parte de la denominada Ola Coreana, o *Hallyu*. Con ese término, acuñado por la prensa china, se identifica la poderosa irrupción en el mundo del conjunto de la cultura popular coreana, cómo ésta se ha convertido en un fenómeno global en las últimas décadas, desde su introducción en Asia en los años 1990 (Kuwahara, 2014). Pues bien, esa Ola Coreana evidencia la transformación de los procesos de producción, recepción y circulación de películas, también de música pop, seriales televisivos, y otros productos culturales en la actualidad. Así por ejemplo, la Ola Coreana debe buena parte de su éxito mundial al desarrollo de una era digital en que, en paralelo a las rutas establecidas por la industria cultural, los artículos son publicitados y distribuidos a través de internet y redes sociales, tanto por las propias empresas que producen películas y otros productos culturales, como por los consumidores en nuevos roles activos. Como repasaremos en este trabajo, la atención internacional que el cine coreano ha recibido no está limitada al tipo de importantes películas del país galardonadas en Cannes, otras como *My Sassy Girl*

(*Yeopgijeogin Geounyeo*, Kwak Jae-yong 2001)¹ o *A Moment to Remember* (*Nae Meorisogui Juigae*, Lee Jae-han 2004) obtuvieron su éxito a partir de foros y recomendaciones en redes de seguidores de todo el mundo. Así, otro interés de nuestro estudio de la industria cinematográfica de Corea del Sur de las últimas dos décadas está en ampliar nuestra capacidad de entender reflexivamente las transformaciones que las tecnologías electrónicas están produciendo en las industrias culturales.

Inciendo en la heterogeneidad, las transferencias de imaginario impulsadas en los procesos de globalización han diversificado los contenidos en las mil pantallas. Es indudable que en ese marco complejo de la globalización se ha ampliado exponencialmente el repertorio de prácticas simbólicas y de representación a las que accedemos, una ampliación también correspondiente con los cambios señalados en los modos de producción, recepción y circulación. Consideramos que el reconocimiento de esa diversidad cultural debe implicar una aproximación crítica a contextos y a prácticas culturales locales explorando sus diferentes articulaciones con las dimensiones globales del orden geopolítico actual, y aquí otra vez el escenario de nuestro estudio se ofrece ejemplar.

Como señala el trayecto de su economía en el último tramo del siglo XX, Corea del Sur se abrió plenamente a esa fase global de procesos de intercambio, así como de desregulaciones, liberalización económica y privatizaciones. El desarrollo del proyecto de globalización ligado a los cambios tecnológicos, resultó en la pujanza de las industrias informáticas, de medios de comunicación, telecomunicaciones y culturales, digamos, tecnologías del saber o cognitivas, y aquí de nuevo Corea entró de lleno como observaremos en el desarrollo del trabajo (Boltanski y Chiapello, 2002). En ese contexto, el juego de articulación entre lo global y lo local (Castells, 1999), la dialéctica entre las identidades locales y universales se evidencia en los largometrajes que analizaremos en las siguientes páginas.

Un último ámbito, en este caso todavía demanda de diversidad. En los años 1970 Linda Nochlin planteaba la célebre cuestión “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971, 2015), un texto fundamental de la crítica feminista del arte, en que la académica estadounidense argumentaba sobre el arraigo de una perspectiva masculina

¹ Cuando se mencione una película por primera vez, se añadirá entre paréntesis el título original de la película en la romanización revisada del coreano, el director y el año de estreno.

única en la historia del arte. En el espíritu del activismo feminista de aquel período, Nochlin subrayaba la necesidad de enfrentar ese rumbo que trabajaba en contra de las artistas, obstaculizando su identificación y canonización. Aquella pregunta ha sido trasladada al cine con frecuencia, cuestionándonos sobre la presencia de las mujeres, en particular sobre las directoras de cine, y de este modo, sobre ese mismo sesgo en la construcción de historias y estudios sobre el cine. Al introducir este trabajo de investigación subrayando la pluralidad del cine actual no queremos obviar este aspecto, así como nuestra responsabilidad al desarrollar nuestro trabajo en este sentido. Veremos como en el cine surcoreano las mujeres están bien representadas sobre la pantalla. Así, en las películas comerciales aparecen numerosos personajes femeninos y, en una proporción alta, encontramos mujeres protagonistas cuya posición habremos de analizar. Detrás de las cámaras la situación no es tan favorable, entre los omnipresentes Park Chan-wook², Hong Sang-soo, Bong Joon-ho, Lee Chang-dong, Kim Ki-duk o Kim Jee-woon, algunas directoras como Lee Kyoung-mi o Yim Soon-rye usualmente fuera del foco. Un panorama que no difiere en exceso de otras cinematografías alrededor del mundo (Paquet, 2017).

En resumen, la conveniencia de desarrollar una investigación sobre el cine producido en Corea del Sur de finales del siglo XX a la actualidad, se justifica por supuesto en la relevancia que esta cinematografía ha adquirido en el periodo analizado que a continuación detallaremos, pero también resulta de la representatividad de esa industria para analizar el presente del cine. Con una cada vez mayor necesidad de desarrollar estudios centrados en la consideración y análisis de prácticas simbólicas significativas en un tiempo determinado por la interacción intercultural, las transformaciones tecnológicas, o la reconsideración del género como modo de estructurar la sociedad, abrimos nuestro trabajo desarrollado en tres escenarios (*blockbuster*, melodrama y cine juvenil), los tres géneros dominantes que situaron el cine surcoreano al frente de la taquilla nacional, de las industrias cinematográficas de Asia, y lo posicionaron de manera destacada en el cine global de las dos últimas décadas. A lo largo de ese recorrido estudiaremos las películas de acción de gran presupuesto que transformaron las industria cinematográfica de Corea del Sur, las relacionaremos con sus pares en el cine hollywoodiense, observando los efectos de la globalización, analizaremos sus características propias y observaremos la representación

² Los nombres coreanos que se citan a lo largo del texto se recogen con el nombre de la familia en primer lugar, de acuerdo con la práctica local.

de la masculinidad a través de sus protagonistas; con el melodrama investigaremos la representación de género en películas protagonizadas por mujeres, enumeraremos las características peculiares y en relación con el fuerte desarrollo de esta tipología en el cine asiático; por último, con el cine juvenil observaremos las transformaciones en la industria de las era digital, la potencia de la industria cultural dedicada a la juventud, las construcciones de la identidad juvenil en un contexto global y local, con el detalle de la Ola Coreana. Un panorama que nos permitirá conocer las características fundamentales de la “modélica” industria del cine de Corea del Sur.



My Sassy Girl, 2001. Imagen: IMDB

2

MARCO TEÓRICO

Dedicamos este marco teórico a enumerar y aproximar las teorías referentes al objeto específico de estudio de este trabajo, el cine surcoreano contemporáneo. En primer lugar, debemos abordar el concepto básico de nuestra investigación, el cine y su comprensión como medio de masas. Así señalamos, entre las teorías dedicadas a su estudio, las formas clave para nuestra propia reflexión crítica de índole histórica/teórica. A continuación, y dado que hemos caracterizado nuestro tema a partir del análisis de la industria, tomamos como siguiente referencia a la Teoría Crítica, en su desarrollo hasta el presente, así entendida como suministradora de una caja de herramientas útil para nuestra investigación. Abordamos una serie de categorías de análisis que consideramos fundamentales como identidad o diferencia, a través de los Estudios Postcoloniales. Del cine, la industria, y en ésta una acotación geográfica y temporal, Corea del Sur en las últimas dos décadas, una delimitación que junto a las características de este estudio nos obliga a introducir otros conceptos clave como globalización y localidad. A partir de la definición de esos conceptos presentamos otras industrias, aproximándonos al cine asiático, y concretamos el contexto de nuestro objeto de estudio. Por último, establecemos el estado del arte, con un catálogo de algunas investigaciones ejemplares para el desarrollo de esta introducción a la industria cinematográfica surcoreana de las últimas décadas, así como el desarrollo de nuestro análisis en los tres escenarios citados, *blockbuster*, melodrama y cine juvenil.

2.1. Historia y teoría del cine contemporáneo

Tomando el cine como concepto básico de este trabajo, un primer marco general para el mismo es el de la historia y la teoría de los medios de masas y en particular, del propio cine, en este caso contemporáneo. En estos campos se han desarrollado análisis modélicos para nuestra investigación que tienen como objetivo analizar los *mass media* y entre ellos el cine, a partir de su historia y de las teorías que han sido desarrolladas en el fomento de la exploración y la implementación de perspectivas interdisciplinarias.

Aplicamos los métodos del análisis cultural para interpretar el medio cinematográfico, en un sentido amplio, poniendo particular énfasis en su impacto sobre el sujeto y sobre el conjunto de las estructuras sociales, culturales, políticas y económicas, y viceversa. Esto quiere decir que nuestro análisis no se ocupa tanto de los aspectos formales de las películas como de las categorías sociales y culturales que éstas construyen y trasladan. De este modo, estudiamos la forma en que el cine construye representaciones dominantes sobre

eventos, lugares, individuos y colectividades, cómo se realiza el consumo, la cuestión de la esfera pública y, en definitiva, todos los aspectos relevantes de una industria cinematográfica, como industria cultural.

En este sentido debemos destacar la teoría feminista del cine que recorre nuestra investigación en los tres escenarios que la componen. Esta teoría surge, cuatro décadas atrás, en la confluencia del movimiento político feminista y el desarrollo en el ámbito académico del interés por el análisis de la representación. Si pensadores esenciales de la teoría fílmica como Christian Metz (Metz, 2001), habían considerado las condiciones de proyección y las convenciones narrativas como capaces de dar al espectador la ilusión de mirar un mundo privado y, por lo tanto, habían caracterizado la experiencia cinematográfica como *voyeurista*, la teoría feminista añade conceptos psicoanalíticos para analizar la estructura jerárquica y la desigualdad de género en el cine. En el pionero "Placer Visual y Cine Narrativo" (Mulvey, 1975, 2001) Laura Mulvey, más allá de lo implícito en Metz, exploraba tres tipos de mirada, la de la cámara, los personajes, y la del espectador, inducido a la identificación con esa mirada *voyeurista* en su caracterización freudiana y lacaniana como activa, sádica y masculina. Mulvey trasladaba el debate sobre el espectador a un terreno nuevo, en una dirección feminista.

Los placeres visuales, apuntaba Mulvey, dependerían los mencionados tres tipos de miradas diferentes en el cine, las de la cámara, de los personajes en la pantalla y las de los espectadores, como apuntábamos inducidos a la identificación *voyeur*. En la convención cinematográfica de miradas se subrayan la diferencia sexual, los estereotipos y del sistema patriarcal, en su mostrar al espectador lo que quiere ver. De esta forma, Mulvey concluye defendiendo una nueva estética feminista que interfiera la convención de las miradas implicadas en la producción de los placeres visuales. "El primer impulso contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales (ya emprendido por cineastas radicales) consiste en liberar la mirada de la compra a través de su materialidad en el tiempo y el espacio y a la mirada del público a través de la dialéctica, del distanciamiento apasionado" (Mulvey, 1975, 2001:377).

El ensayo de Mulvey representó un enorme avance para la teoría cinematográfica feminista y el conjunto de los estudios cinematográficos. Es cierto que es imprescindible situar su tesis del dentro de su contexto histórico e intelectual, bien diferente al nuestro. También es necesario considerar las críticas de otras autoras representativas como Mary Ann Doane

(Doane, 1982) que desatacaba la amplia gama de mecanismos de identificación accesibles para el espectador cinematográfico, y de este modo ponía en duda la dualidad del relato convencional. Sin embargo, consideramos el texto de Mulvey como una herramienta cognitiva que enriquece nuestra aproximación al objeto de estudio, y así la hemos empleado en nuestro análisis de los personajes en los tres ámbitos de desarrollo de este trabajo de fin de grado.

Debemos añadir que en un estudio del presente del cine como el que aquí realizamos, no podemos dejar de contemplar su desarrollo histórico. Se incide en el mismo, desde el impacto social de la expansión de los *mass media* hasta el estudio de la resituación del medio cinematográfico entre los nuevos medios como nuevo medio de comunicación de masas. La historia y teoría del cine contemporáneo nos invita a pensar críticamente sobre los medios globales del presente a partir del pasado, y sobre nuestra localización en las sociedades mediatizadas en que vivimos.

Insistimos en la situación del cine en sus contextos históricos y culturales. Abordamos sus convenciones visuales, así como literarias y narrativas, sus géneros, la amplitud de su potencial expresivo, y la relación del cine con otros medios. Pero en detalle, al hacerlo subrayamos su significado cultural, social o político. Como veremos, poniendo particular interés en el concepto de espectador, e insistimos, en nociones relativas como género o identidad.

2.2. Teoría crítica

Abordamos el cine como industria cultural y de este modo abrimos otro marco teórico para esta investigación, la Teoría Crítica. En sentido estricto, esta teoría se considera como el proyecto interdisciplinar formulado por el filósofo alemán Max Horkheimer (Horkheimer y Adorno, 1994) en 1930, puesto en práctica por los miembros de la Escuela de Frankfurt y sus sucesores a partir de esa fecha. Recordemos cómo el proyecto inicial de esa institución se propuso el fomento de la combinación de métodos de investigación científica con una teoría de la sociedad, del conocimiento y del cambio social de ascendencia marxista que habría de enfrentar la inagotable evolución capitalista.

“Mientras permanezca encerrado en sí mismo, dedicado a la contemplación autosuficiente, el espíritu crítico no estará a la altura de la codificación absoluta, que

presuponía el progreso del espíritu como uno de sus elementos y que hoy se dispone a absorberlo por completo” (Adorno, 2008: 25)

Este programa tuvo una amplia influencia y estructuró diversas corrientes intelectuales a lo largo del siglo XX. Sin embargo, en la actualidad, la Teoría Crítica se utiliza de un modo más general que no se deja situar dentro de los límites de ninguna corriente intelectual. La Teoría Crítica más próxima a nuestro propósito, sería esta última práctica más amplia en la que se incluyen proyectos de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades que reflexionan sobre la multiplicidad de intereses que guían las producciones humanas. Si bien, las teorías críticas contemporáneas mantienen la inicial vocación por la reflexividad y el autocuestionamiento. Digamos, revelar prejuicios para neutralizarlos fue la gran ambición de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, y en ese propósito han continuado historiadores críticos, como por ejemplo Barthes desenmascarando mitologías (Barthes, 2003), o las propias teorías feministas apuntadas en el anterior epígrafe.

Nuestra cita aquí a las teorías críticas contemporáneas y su inclusión en este marco pretende subrayar la importancia del conocimiento auto-reflexivo; el reconocimiento responsable de los posicionamientos teóricos desde los que se trabaja y la comprensión de las relaciones entre saber y poder. Además de señalar también a esas teorías como conjunto de herramientas críticas para su apropiación y aplicación reflexiva sobre distintas producciones culturales, también aquellas relacionadas con la cinematográfica.

También debemos señalar en la acotación del estudio del cine como industria, la aproximación a estudios cuantitativos sobre la industria cinematográfica seleccionada, en nuestro caso la surcoreana reciente, para completar nuestro propio análisis.

2.3. Estudios postcoloniales

En nuestro repaso a las teorías de referencia y siguiendo lo señalado con anterioridad en este mismo marco, no podemos dejar de mencionar los estudios postcoloniales, el modo en que éstos se ocupan, en un sentido amplio, del estudio de los efectos que la colonización ha producido y sigue produciendo en numerosas culturas del mundo y, como no, en la cultura surcoreana, y más concretamente en la industria cinematográfica que estudiamos.

“Si la época postcolonial es la época posterior al colonialismo y el colonialismo se define desde el punto de vista de la división binaria entre colonizadores y

colonizados, ¿por qué la época postcolonial es también una época de «diferencia»? ¿De qué tipo de «diferencia» se trata y cuáles son sus consecuencias para las formas de política y para la formación de sujetos en este momento de la modernidad tardía?” (Hall, 2008: 121).

Una de las figuras de referencias de estos Estudios, Homi K. Bhabha, ha dado respuesta a estas preguntas en su examen de las estructuras que perpetúan determinadas configuraciones de la raza ajena. Ese Otro racial se dibuja a partir de la permanencia de un poder colonial con una discursividad en que las identidades de los sujetos coloniales / postcoloniales se han construido y construyen. Basado en Foucault, Bhabha señala que ese discurso colonial funciona como un “aparato de poder” que gira en torno al reconocimiento de las diferencias raciales/culturales/históricas. “Su función estratégica predominante es la de crear un espacio para una población sometida a través de la producción de un conocimiento conforme al cual se ejerce la vigilancia y se instiga una forma compleja de placer/displacer. Éste (esto es, el discurso colonial) persigue la legitimación de sus estrategias a través de la producción de conocimiento tanto por parte del colonizador como del colonizado, ambos valorados estereotipada pero antitéticamente” (Bhabha, 1983:23).

De acuerdo con Bhabha, los estereotipos que determinan las diferencias emergen de las potencias coloniales como estrategia mediante la que establecer y sostener el derecho a gobernar. El objetivo del discurso colonial es interpretar al colonizado como una población de tipos “diferentes” sobre la base del origen racial diferenciado, y de esta forma justificar la conquista y establecer sistemas de administración y dominio. El papel de las prácticas simbólicas en la conformación del imaginario colonial interviene decisivamente en la formación del discurso, y así en esa constitución y permanencia del Otro, de la raza (Bhabha, 2002).

Bhabha abre la alternativa de las perspectivas postcoloniales que emergen del testimonio colonial de los propios países colonizados, digamos de los discursos de las "minorías" dentro de la división geopolítica oriente/occidente, norte/sur. Una interferencia en los mencionados discursos ideológicos de la modernidad que intentaban dar una "normalidad" hegemónica al desarrollo desigual. En este sentido encontramos obras de la cinematografía surcoreana que abordan las cuestiones y los efectos en curso del colonialismo, retratan momentos históricos concretos del periodo colonial, o bien aparece como contexto de argumentos no relacionados con los procesos de ese periodo. Como en otras latitudes,

encontramos historias que no se han narrado con frecuencia, o directamente se han ignorado del tiempo colonial, o del contexto contemporáneo y la desigualdad residual. Hemos señalado con anterioridad como pondremos énfasis en nuestro trabajo en las reflexiones planteadas en torno a la consideración del género como modo de estructurar la sociedad. Aquí debemos añadir que analizaremos el género en relación con otros constructores de identidad correspondientes, como son la raza, etnia o nacionalidad, a través de modelos de análisis de las formas culturales como productoras de experiencia subjetiva.

La diferencia o la diversidad cultural no han de ser entendidas solamente en términos de territorio u origen nacional sino también en referencia a cuestiones de etnia, raza o género. Nos proponemos adoptar las mencionadas estrategias teóricas y reflexivas para entender y explicar la complejidad de unas prácticas culturales concretas en un contexto geopolítico determinado. El cuestionamiento de los Estudios Postcoloniales de modelos anticuados en el análisis y la historización de prácticas culturales como el cine, en particular cuando nos acercamos al denominado cine periférico, y los instrumentos que esos Estudios proveen para el análisis de las imágenes y del modo en que éstas operan, alcanzan y producen significado, marcan otra referencia clave para nuestro trabajo.

2.4. Globalización y localidad

En una investigación sobre la industria cinematográfica surcoreana como la que proponemos, no podemos evitar señalar en este marco inicial, modos de estudio sobre distintas culturas visuales del mundo actual realizados desde el reconocimiento de la diversidad y la diferencia cultural en el complejo marco de la globalización cultural y económica. De esta forma, las reflexiones críticas sobre el papel de las producciones artísticas en la construcción de las identidades y las diferencias culturales.

Así, debemos señalar las principales teorías sobre la globalización y su relación con las transformaciones económicas, culturales y sociales de la cultura y la sociedad contemporánea. La forma en que en éstas han buscado la articulación de las transformaciones dadas con las nuevas formas de producción visuales que están redefiniendo las identidades de las diversas realidades culturales del mundo. De este modo, es un objetivo central para estas teorías que el estudio de estas cuestiones se realice desde la perspectiva de la diversidad y la especificidad cultural en sus definiciones locales y

regionales. Y como en esas referencias se propone aquí, el análisis de una determinada producción cultural, sin obviar las distintas formas en que está incidiendo en ella la globalización.

“El argumento central de esta discusión radica en el hecho de que el debate acerca de la homogeneización global versus heterogeneización debería ser trascendido. No etanto cuestión de defender unilateralmente la homogeneización o la heterogeneización, sino que más bien se trata de las vías en las que las dos tendencias se han convertido en estilos de vida o constantes de cotidianidad (...). Y en tal perspectiva el problema radica en perfilar la manera en que las dos tendencias se implican mutuamente” (Robertson, 1995: 28).

Estudiamos en esa perspectiva las formas en las que las transformaciones del cine, las producciones visuales y así como las configuraciones de pensamiento occidentales son apropiadas y resignificadas en un contexto local, y en sentido inverso como las producciones locales son interpretadas en el contexto global. En este aspecto, en *Culturas Híbridas*, el título de finales de los años 1980 de Nestor García Canclini se desarrollaba ya un concepto de *hibridez* para describir las mezclas interculturales que emergen con los procesos de modernización que hemos trasladado al análisis de las prácticas cinematográficas coreanas. Canclini incidía en los cruces socioculturales entre lo tradicional y lo moderno, lo artesanal y lo industrial, o la cultura popular y culta. Consideramos que esa conceptualización de hibridez del antropólogo argentino es aplicable en el recorrido que describiremos para las películas *blockbuster* o para el cine juvenil (García Canclini, 1989). Por otra parte, no podemos dejar de abordar críticamente los marcos teóricos tradicionales basados en el orden del estado nación. Y aunque el objeto de estudio esté determinado por el límite nacional, nos planteamos formas de análisis pendientes de los modos de circulación transfronterizos de producciones visuales y personas.

Por último, debemos referirnos a la relevancia creciente de las industrias culturales globales que determinan nuestro objeto de estudio en el contexto geopolítico de la economía postindustrial, el postcolonialismo y el capitalismo cultural.

2.5. El cine en el este asiático

A lo largo del siglo XX, la producción cinematográfica del continente asiático se ha ido abriendo un espacio propio en el cine mundial. Entre lo global y lo local, Asia ha preservado una cultura característica, a través de una compleja historia de cierre y apertura a culturas exteriores occidentales. Muchos de los países, como China, Japón o la propia Corea del Sur, comparten tradiciones y modos de pensamiento muy similares, el confucianismo, el budismo, también estilos teatrales o técnicas de pintura (Chaudhuri, 2005). Si bien es cierto que, a pesar de tantas similitudes culturales, con la poderosa China como factor determinante, cada país tiene su propia historia y su propia complejidad. De esta forma, referirse al cine asiático como un género uniforme es inexacto. Es imposible aglutinar todas las obras producidas en oriente, desde el cine de autor nipón hasta, por ejemplo, las espectaculares producciones comerciales de Bollywood. Es un concepto, el de cine asiático, que se ha explotado con profusión, pero «su espectacular riqueza se refleja, no obstante, en la diversidad del cine que se produce en cada uno de sus países, de sus géneros, movimientos y autores singulares» (Torrecilla, 2007:1). Solemos aproximarnos a la diversidad del “cine asiático” a partir de una primera división territorial. Así, se abordan comúnmente de modo parcial el cine del “este asiático”, del “sur asiático” y del “medio oriente”. Aquí, proveyendo el contexto a nuestra investigación, nos centraremos en el cine que engloba el “este asiático”, formado por China, Hong Kong, Taiwán, Japón y Corea del Sur.

Los festivales de cine han sido los grandes impulsores al dar a conocer el cine oriental. Estos eventos han puesto en circulación los filmes antes de que dieran el salto a internet, a las tiendas en formato DVD o, en el menor de los casos, a la gran pantalla en occidente. A finales de los años 1980, empiezan a ser reconocidos directores chinos como Chen Kaige o Zhang Yimou, y a principios de los 1990 se descubren autores de otros países asiáticos, desde Tsai Ming-liang o Hong Sang-soo a Takeshi Kitano. «Las cintas de terror, los thrillers policíacos y las aventuras con artes marciales empiezan su singladura en occidente en festivales especializados como fenómeno de culto» (Codó Martínez, 2009:6). A partir de ese éxito de unas películas, caracterizadas como obras exóticas que apuestan por el cine de género, las productoras asiáticas comienzan a ampliar su mercado y muchos cineastas orientales devienen imprescindibles del cine contemporáneo. Tanto es así, que incluso se apunta una pérdida de parte del valor de Hollywood como centro por excelencia del mundo

cinematográfico. Pérdida de posiciones económicamente expuesta en el poder que alcanzan empresas asiáticas como, por ejemplo, *Sony Entertainment*. Creativamente manifiesta en el remake occidental de películas de origen asiático en busca de nuevos formatos y creaciones.

Hasta hace poco más de dos décadas podría resultar sencillo poder hacer una selección de cine de origen asiático para los festivales, escogiendo anualmente las obras más destacadas de directores nuevos y poco conocidos que entonces empezaban a surgir y lanzarse al escenario global. Actualmente resultará problemático para el programador elegir entre las obras cinematográficas del este asiático, ya que la explotación, la inversión y el prestigio de esas creaciones se ha elevado de forma exponencial, e incluso se hace complejo escoger ciñéndose a los directores más celebrados. En última instancia incluso, entre lo global y lo local, aperturas y cierres, podríamos subrayar que, de acuerdo con algunas posiciones críticas, hemos alcanzado un estadio en que «ya no tendría sentido hacer distinciones entre “cine asiático”, “cine europeo”, “cine norteamericano”, etc., ya que todos ellos (si alguna vez se han desarrollado al margen los unos de los otros) forman ahora parte de un todo integrado y en algunos aspectos, uniforme» (Codó Martínez, 2009:7). En la actualidad, habitamos un mundo global marcado por la interacción intercultural y la integración, en el que cada vez resultan más complicada discernir especificidades locales sin atender la interdependencia generalizada.

Sin pretender hacer un repaso exhaustivo de las diferentes industrias cinematográficas de la zona, sirva el siguiente somero repaso de situación y contexto para el posterior análisis de la industria filmica surcoreana que este trabajo realiza.

2.5.1. China

China, el cuarto país más grande y el más poblado del mundo, inicia su industria cinematográfica con una primera generación de cineastas ya en el periodo del cine mudo, saltando al cine sonoro con una segunda generación, que inevitablemente se caracteriza por sus compromisos políticos. Una post-revolucionaria tercera generación, inicia su producción a finales de los años 1950, centrada en entretener, destaca las victorias bélicas del país chino siguiendo el modelo soviético. Una “sacrificada” cuarta generación intenta hacer renacer una industria del cine destrozada a finales de los años 1960.

En 1978 se reabre la Academia de cine de Beijing y los primeros graduados de ésta son denominados como la quinta generación de cineastas chinos, que asienta las bases del cine chino contemporáneo, bajo la vigilancia del gobierno comunista del país. Los cineastas más destacados de esta generación son Chen Kaige, Zhang Yimou o Tian Zhuangzhuang. Esta quinta generación, de autores expuestos por primera vez al cine europeo, apuesta por un cine rural, filosófico, de estilo crudo y realista, con una manera diferente de entender el tiempo y el espacio. «A menudo se describe el cine realizado en China como tedioso, lento e incluso somnoliento, una sucesión de imágenes, eso sí, muy bien filmadas, en las que apenas pasa nada» (Torrecilla, 2007:7). Estos cineastas recogerán un gran número de galardones en festivales internacionales desde finales de los 1980.

A principios de los 1990 comienzan a realizar sus obras con financiación privada y más libertad de distribución, aunque al tiempo el gobierno impone una censura más dura a causa de los conocidos sucesos dados en la época en el país. La siguiente generación ya no tiene tanta importancia como grupo, son más un grupo de individualidades, cuyo estilo pierde el tono más dramático y adquiere un tono aún más realista.

2.5.2. Hong Kong

El cine en Hong Kong emerge durante la ocupación británica y la posterior invasión japonesa durante la II Guerra Mundial. Conviviendo con el régimen político colonial, se desarrolla una industria cinematográfica que exportará a nivel global películas diversas, de las artes marciales al cine negro. Una industria marcada por un star-system propio, cuna de cine fantástico y policiaco, de nombres y títulos tan diversos como los de los Shaw Brothers, Bruce Lee, la “Saga del templo Shaolín” o el autor Wong Kar-wai. El presente del cine hongkonés no es el mejor, su tradicional enorme cuota de pantalla local se ha reducido enormemente, y así la producción de filmes ha descendido en un 75% en el presente siglo.

2.5.3. Taiwán

Otro país que ha sufrido una agitada situación política como Hong Kong es Taiwán. Con la victoria del partido comunista en China se estableció una dictadura hasta 1987, cuando se realizaron reformas democráticas. Hasta esa fecha, la producción de cine en el país estuvo

estrictamente controlado por el gobierno. En esos 1980 comienza a surgir una nueva ola de directores, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang o el triunfador en Hollywood Ang Lee.

Debemos subrayar en esta industria la emergencia del movimiento de cine homosexual después de la derogación de la ley marcial que como apuntábamos determinaba el gran control en la producción cinematográfica. El cine taiwanés se caracteriza por la defensa de su propio idioma en las películas. Es una industria que sufre entre las dos grandes fuerzas China y Hong Kong, entre las que busca encontrar un equilibrio.

2.5.4. Japón

Por último, Japón, como Corea del Sur, ha tenido una tradición fílmica muy sólida. En un rápido repaso por esa tradición, durante la ocupación americana en los años 1950, Japón vivió la llamada “Edad de Oro del cine japonés”, en la que los cinco grandes estudios de la época produjeron una gran cantidad de películas, adaptándose al modelo que se les impuso desde occidente, pero respondiendo también a las exigencias de su público. Más adelante, durante los 1960 y los 1970, los cineastas japoneses intentan emular la *Nouvelle Vague*, rompiendo así con el estilo de sus predecesores. Entonces la llegada de la televisión y el cierre de muchas salas por la inflación el precio de las entradas, se da un cambio en el modelo cinematográfico nipón hacia el actual que podemos relacionar con el surcoreano aquí descrito en detalle.

En la historia del cine japonés, encontramos clásicos como Yasuhiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, y contemporáneos fundamentales como Takeshi Kitano. Se puede destacar también el impacto del anime japonés en la sociedad occidental. A finales de los años sesenta se empieza a introducir la animación japonesa en occidente, pero el gran boom surge en los 1990 con el estreno de *Akira* (1988), de Katsushiro Otomo. Con ésta la eclosión del Estudio Ghibli, fundado por Hayao Miyazaki, Isao Takahata, Tashio Suzuki y Yasuyoshi Tokuma, con conocidas producciones como *La princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997) o *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), película de anime más exitosa del cine japonés y la primera película de animación japonesa galardonada con el premio Oscar a mejor película de animación.

2.6. Contexto

2.6.1. Histórico-político

Señalamos como punto de partida 1910, año en que Japón invadió Corea instaurando una colonia en su territorio. La nueva colonia se convirtió en suministradora de alimentos, materias primas y mano de obra barata, siendo sometida a todo tipo de vejaciones. Tras la derrota de Japón en la II Guerra Mundial, llegaría la liberación coreana del yugo nipón. No obstante, el fin de la colonización por parte de Japón no supuso la liberación del pueblo coreano, ya que Corea fue ocupada de nuevo. El norte quedó en manos de fuerzas soviéticas y el sur por tropas militares estadounidenses. El conflicto de intereses de ambas superpotencias supuso para Corea la imposibilidad de convertirse en una nación libre, independiente y unificada.

El 10 de mayo de 1948, bajo la supervisión de las Naciones Unidas se celebraron en el sur de Corea elecciones generales. Fue elegido presidente el nacionalista Lee Seung-man, que se convirtió en el presidente de la Primera República de Corea. Lee, con el apoyo de los Estados Unidos, acabó estableciendo una dictadura nacionalista que se caracterizaría por decisiones políticas arbitrarias y por la falta de proyecto económico. A la par, y tras prohibir las elecciones presidenciales acordadas por la ONU también en ese otro territorio, en la parte soviética es designado presidente Kim Il-sung, y se proclama la República Democrática Popular de Corea.

En 1950 el ejército de Corea del Norte invadió de improviso el territorio de Corea del Sur, estallando así la Guerra Civil entre las dos Coreas. Después de tres años de lucha, entre el ejército surcoreano, apoyado por las tropas multinacionales, y el norcoreano, apoyado por China y la URSS, se firma la “Paz de Panmunjom”, poniendo fin a la guerra. El país quedaría oficialmente dividido en dos por el paralelo 38, estableciéndose entre ellos la llamada “zona desmilitarizada”, que paradójicamente es una de las zonas más profusamente armadas del planeta.

Finalizada la Guerra Civil, empezaron a ser frecuentes las protestas contra el gobierno de Lee Seung-man, primero comandadas por el sector estudiantil a quienes se fueron uniendo el resto de fuerzas sociales surcoreanas, consiguiendo la dimisión de la presidencia por parte de Lee. Va ser en 1961 cuando el general Park Chung-hee toma el poder en Corea del Sur vía golpe de Estado. Park, personaje controvertido, ya que fue el impulsor del

crecimiento económico de Corea del Sur a través de sus políticas de exportación, proteccionistas e intervencionistas, y del impulso a los grandes conglomerados. Pero al tiempo, creó un estado político autoritario y represivo, en el que era común el arresto y tortura a los opositores al régimen. En 1973, se promulga la “Constitución de Yushin”, donde a pesar de crear instituciones democráticas, Park se aseguraba el control político y aseguraba el poder de forma permanente hasta su muerte, que se produjo en 1979, asesinado a manos de su Jefe de Inteligencia.

El asesinato de Park no supondría todavía la democratización del país. El General Chun Doo-hwan tomaría el poder tras un sangriento golpe de estado dentro del ejército, en diciembre de 1979. El gobierno de Chun se caracterizaría por las revueltas sociales y por su gran represión, destacando entre todas la rebelión y posterior masacre en la ciudad de Gwangju, donde las fuerzas especiales del ejército atacaron a estudiantes y ciudadanos con cuchillos y bayonetas, provocando la muerte de más de 240 personas.

Durante los años 80, y a pesar de los distintos movimientos pro-democracia y la emergencia de cierto pluralismo político, no se logró la instauración de un régimen democrático en Corea del Sur. No fue hasta 1992 que se eligió al primer presidente civil, Kim Young-sam. Su objetivo principal fue la instauración de la democracia, la construcción de una nueva Corea, sin corrupción, y un crecimiento económico en el marco de la globalización. Lamentablemente la economía surcoreana acabó inmersa en una gran problemática y el gobierno de Kim acabó acudiendo al Fondo Monetario Internacional (FMI) para no entrar en quiebra. El FMI prestó al país 57 billones de dólares, con estrictas condiciones y un 30% de intereses.

Poco después, en 1998 gana las elecciones el líder de la oposición, Kim Dae-jung, que tuvo que aceptar las condiciones impuestas por el FMI para sacar a Corea del Sur de la crisis financiera en la que se encontraba. Se suele señalar que su política económica, basada en una mayor liberalización del mercado, devolvió a país otra vez a la senda del crecimiento económico. Uno de sus mayores logros fue la “*Sunshine Policy*”, que provocó en junio del 2000 la Primera Cumbre Intercoreana con el propósito de establecer un diálogo entre los dos países coreanos y aliviar las tensiones existentes. Este hecho le proporcionó el Premio Nobel de la Paz de ese mismo año. Las siguientes elecciones en el 2002, fueron ganadas por Roh Moo-hyun, del mismo partido que el anterior presidente.

Roh gobernaría hasta el 2008 y siguió trabajando en el acercamiento a Corea del Norte, impulsando lo que se conoció como la “Declaración de Paz y Prosperidad”.

Tras la crisis económica mundial de 2008, la presidencia coreana cambia de rumbo, ganando las elecciones el candidato del Gran Partido Nacional, Lee Myung-bak, cuyo objetivo primordial era convertir la economía de Corea en la séptima a escala mundial. Su política internacional incidía en el estrechamiento de lazos con otros países asiáticos, así como con EEUU. En un nuevo episodio de liberalizaciones, su mandato se caracterizó por los tratados de libre comercio.

En las últimas elecciones celebradas el 25 de enero de 2013, fue elegida Park Geun-Hye, líder del conservador Partido de las Nuevas Fronteras, era la primera presidenta en la República de Corea. Sobre el papel sus principales frentes serían la lucha contra la corrupción y también contra la desigualdad de género en el país, además de dar prioridad a la creación de empleo y el fortalecimiento de las pequeñas y grandes empresas. Su mandato que tendría que haber concluido en 2018, concluyó anticipadamente por los escándalos de corrupción. La Asamblea Nacional la separó de su cargo y ocupó el lugar su primer ministro Hwang Kyo-ahn. Tras las elecciones del 9 de mayo de 2017 tomó posesión el actual presidente de Corea del Sur Moon Jae-in, representante del Partido Democrático de Corea.

2.6.2. Industria cinematográfica

A continuación, contextualizamos nuestro objeto de estudio a partir del repaso a los antecedentes históricos del periodo de la industria cinematográfica de Corea del Sur que vamos a estudiar. Los años anteriores a la democratización no fueron los mejores para esa industria, sometida a una estricta regulación, censura y control. Este fuerte control del sector era consecuencia de la defensa por parte del gobierno de sus ideales anticomunistas, nacionalistas y capitalistas, tras la traumática experiencia de la guerra civil con el Norte (Paquet, 2009). Cualquier indicio de crítica contra los ideales del régimen era eliminado por el poder ejecutivo coreano, en todas las prácticas artísticas y especialmente en el cine.

En los primeros 1970, Park Chung-hee revisa la ley aplicada a la industria cinematográfica estableciendo como elementos principales la protección a la industria cinematográfica a través de las cuotas de pantalla, el fomento de producciones cinematográficas en sintonía

con los principios políticos del gobierno y la implantación de una fuerte censura. En este tiempo se rodaron películas anticomunistas como *The Testimony* (*Jeungeon*, Im Kwon-taek 1973), películas para animar el patriotismo como *General in Red* (*Hang-ujanggum*, Lee Du-young 1973) o para fomentar el patrimonio cultural y los valores tradicionales como *The Old House* (*Goga*, Cho Mun-jin 1977) (Park, 2007). Se considera a esta época como la de mayor depresión de la industria cinematográfica surcoreana. El mercado cinematográfico sufrió un gran descenso en todas sus áreas, desde el número de películas producidas, el número de entradas vendidas, etc.

A principios de los años 1980, el cine coreano se encontraba luchando contra la censura y la interferencia gubernamental. El director Im Kwon-taek, el director más popular de Corea del Sur, conseguía abrirse paso modestamente en el panorama internacional cinematográfico con su película *Mandala* (*Mandara*, 1981), aclamada en el Festival Internacional de Berlín en 1982. A lo largo de esta época comienza a emerger una nueva generación de cineastas, esta vez con una formación muy distinta a la de sus predecesores. Muchos de estos directores se alinearon con los movimientos disidentes de las universidades. Debemos destacar que el interés por el cine había aumentado en las universidades de Seúl, y comenzaban a instaurarse clubs de cine y a realizar pequeñas producciones propias en ese contexto.

La emergencia de esa generación de directores fue posible gracias a una relajación de la censura, que permitió a estos cineastas abordar temas que hubieran sido del todo imposibles en épocas inmediatamente anteriores, también por un cambio en la política cinematográfica que se abría entonces a las producciones independientes. La película más célebre de finales de los 1980, fue el debut del director Park Kwang-su, *Chilsu and Mansu* (*Chilsuwa mansu*, 1988), basada en una historia del escritor taiwanés Huang Chunming, cuya obra estaba prohibida en Corea en ese tiempo.

Entrados ya los 1990, el gobierno de Kim Young-sam incorpora la industria cinematográfica como uno de los motores principales para la reactivación económica del país. Se implantan medidas para la inversión a través de la *Film Promotion Fund*, y la aportación de los *Chaebol*³, modelo empresarial basado en grandes conglomerados con

³ *Chaebol*: grupos empresariales de actividad generalmente muy diversificada y regidos por estructuras familiares (Elena, 2004)

presencia en distintos sectores económicos. La industria establece una financiación vertical y unifica todo el proceso de creación de la película. Sin embargo, esta situación de pequeño auge no duró mucho. La gran crisis económica de la segunda mitad de la década hace que muchas de esas empresas sean incapaces de soportar sus deudas y dejen de invertir en el sector.

En plena crisis económica, sólo 43 películas de producción nacional fueron estrenadas en 1998, el número más bajo desde 1957 (Paquet, 2009). Sin embargo, en la industria cinematográfica se mantenía un moderado optimismo. Aunque el número de películas estrenadas se viera muy reducido, la población surcoreana mostraba un interés notable en las mismas. Títulos como *The Contract* (*Jeobsok*, Chang Yoon-hyun 1997) o *The Letter* (*Pyeongji*, Lee Jung-gook 1997) se convertían en grandes éxitos de taquilla, a pesar de la fuerte crisis.

Por otra parte, al caer el Won con la crisis financiera, la diferencia de costes entre producir películas nacionales e importar películas internacionales cambiaron súbitamente. Grandes y pequeñas empresas cerraron su departamento de adquisición de películas extranjeras, ya que su precio era desmesurado. Al contrario, la financiación de las películas locales se estabilizó. Aunque los costes de esas producciones no se redujeran, era más asequible realizar una película propia que comprarla en el extranjero. A esto se debe añadir que a finales de los 1990, las exportaciones al mercado asiático habían crecido de modo extraordinario. Por ejemplo, encontramos *The Ginko Bed* (*Eunhaengnamu chimdae*, Kang Je-kyu 1996) recaudó 500.000 dólares gracias a su éxito en Hong Kong, China o Singapur. En definitiva, se estaban poniendo las bases para el posterior *boom* que ocupa este trabajo.

2.7. Estado del arte

Recopilamos aquí las referencias clave para nuestra investigación. En los últimos años se han publicado diferentes aproximaciones a nuestro objeto de estudio entre las que distinguimos aquellas que más información nos han aportado, y las que consideramos aplican de forma más próxima la metodología que desarrollamos en este trabajo. Antes de comenzar el repaso por esta colección de referencias, no podemos dejar de tener en cuenta en este punto la particular dificultad de seleccionar referencias críticas sólidas sobre un objeto de estudio tan reciente.

En primer lugar, debemos señalar la recopilación de ensayos *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema* editada por Frances Gateward (Gateward 2007). Este volumen compila catorce pequeños estudios cualitativos, textos de carácter interdisciplinar ordenados a partir de tres bloques que apuntan las aproximaciones fundamentales al análisis del cine contemporáneo de Corea del Sur que nos han marcado numerosas líneas de reflexión para nuestro trabajo.

“Los capítulos que aquí se analizan estudian películas específicas, examinándolas en relación con la cultura cinematográfica que incluye rasgos de otras naciones, marketing, modos de producción, audiencias, otras formas de cultura popular y discursos culturales más amplios. No se pretende que sea exhaustivo, ya que tal esfuerzo sería imposible, dado que los estudios coreanos, en general, y la investigación sobre el cine coreano, más específicamente, sigue siendo un área floreciente en este lado del Pacífico”. (Gateward, 2007:5)

Desarrollando esos tres bloques, en el apartado *Narrativas de lo Nacional* se recogen ensayos que analizan las producciones cinematográficas a partir del contexto socio-cultural y del impacto de la historia del país y la herencia que han dejado los conflictos del pasado (el colonialismo japonés, la guerra fría, el propio conflicto coreano o el neocolonialismo estadounidense). Este es el método de trabajo que nos ha guiado en la investigación, no tanto enfocado a un análisis formal de las películas cuando a su explicación contextual. Así también, en este apartado se exploran los movimientos de resistencia contra las fuertes tradiciones de sexismo, racismo y homofobia.

En relación con esta investigación y aportándonos un modelo histórico, por ejemplo, Park Seung-hyun, traza cuidadosamente la trayectoria de las políticas del gobierno surcoreano sobre la industria cinematográfica. Este capítulo detalla la historia de la organización industrial que hizo posible que el cine coreano evolucionara hacia la potencia mundial que es hoy.

“Los cineastas y compañías coreanos entendieron el valor de las películas, como mercancía de entretenimiento y como medio para la expresión simbólica. Incluso cuando la gente va a entretenerse al cine, no se puede negar que las películas son textos culturales es un escenario primario de la competencia social en la producción de significados culturales. Tratando con la presión comercial y la crítica popular, los

cineastas presentaron una variedad de estrategias narrativas, luchando por decidir qué decir, cómo narrar historias y cómo entretener” (Park, 2007:34)

A continuación, en un ejemplo de análisis cualitativo a partir de una película, Darcy Paquet examina el film de Hur Jin-ho *Christmas in August* (*Palwolui Keuriseumaseu*, 1998). La película se caracteriza como representativa del melodrama, un género clave en el cine coreano. Al trazar la correspondencia entre la forma melodramática y la historia del género en Corea, Paquet apunta como esa producción se ajusta y se aparta de la convención, modernizando el contenido narrativo y el estilo, y de esta forma se señalan los dramáticos cambios que la industria experimentaría en años posteriores (Paquet, 2007). Este es un ejemplo concreto para nuestra metodología, para el modo en que hemos aproximado la muestra y hemos elaborado la información recogida en estas páginas.

En el segundo bloque *Dirigiendo Nuevo Cine Coreano* el foco se dispone sobre los directores que han estructurado el cine contemporáneo surcoreano. Como apunta la editora Frances Gateward, ese análisis sobre los directores se establece a partir de considerar la relación entre estilo o estética, y las categorías de sujeto, ideología y cultura, así como su posición en la historia del cine coreano. Aunque nosotros no hemos abordado el trabajo en la perspectiva de análisis de directores, sí nos provee la información sobre los mismos de datos de análisis fundamentales.

Y por último respecto a *Seoul Searching*, en el apartado del libro *Industria, Tendencias y Géneros Populares*, se introduce específicamente nuestro campo de estudio, destacando el particular funcionamiento de la industria cinematográfica de Corea del Sur, las estructuras reguladoras, y los tres géneros dominantes en el desarrollo de esta cinematografía, melodrama, *blockbuster* de acción, y películas juveniles que han terminado estructurando nuestro trabajo. A partir del estudio de estos géneros se analiza el cine coreano contemporáneo como producto cultural, como parte destacada en la formación de identidades coreanas, y como singular industria.

En segundo lugar, destacamos el estudio realizado por Darcy Paquet *New Korean Cinema, Breaking the Waves* (Paquet, 2009) incluido en la colección *Short Cuts, Introductions to Film Studies*. Resulta modélico para nuestro trabajo en tanto a pesar de su carácter introductorio, este libro de Paquet es exhaustivo en la descripción de la radical transformación de la industria cinematográfica de Corea del Sur, desde la democratización

a finales de la década de los 1980, hasta alcanzar el periodo que recoge nuestro estudio ya comenzado el siglo XXI con su nueva generación de directores como Kim Ki-duk, Park Chan-wook, Bong Joon-ho o Hong Sang-soo. En el caso de este texto se destacan aspectos básicos como el trayecto de la censura gubernamental, la incorporación del cine hollywoodiense o las importantes transformaciones sociales como claves en la expansión del cine coreano reciente. Una vez más, construyendo un análisis de la industria más allá de la descripción formal de las películas como el que pretendemos.

“El cine coreano no ganó su libertad en un día, y el proceso de deshacer el daño ocasionado por décadas de malas políticas llevó años. Pero finalmente, a medida que la sociedad coreana pasó a una nueva era democrática, quedó claro que el cine local estaba experimentando una transformación notable. A partir de finales de los años ochenta, un grupo de productores política y socialmente informados comenzaron a explorar nuevos temas bajo la bandera de la Nueva Ola Coreana” (Paquet, 2009:3).

Para este trabajo las referencias fundamentales en el texto de Paquet las encontramos en el segundo capítulo *Una nueva industria cinematográfica* donde se relata la transformación de la industria desde la apertura de las salas de exhibición a las películas norteamericanas hasta mediados de los 1990. Y en el tercer capítulo, sobre el *boom* del cine surcoreano, en el que se narra y analiza la etapa que nuestro propio estudio trabaja. Más allá de esa narración cronológica de la historia del cine surcoreano en las tres últimas décadas y de los apuntes cuantitativos que aporta, el texto de Paquet detalla aspectos normalmente no mencionados en este tipo de análisis, como los cambios dados en las escuelas de cine, y es ejemplar en la búsqueda de causas y efectos de los hechos apuntados en el renacimiento creativo y comercial de la cinematografía surcoreana.

En tercer lugar, debemos referirnos a *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era* de Kim Kyung-hyun (Kim Kyung-hyun, 2011). Coincidimos con éste en el objeto de estudio, en la aproximación a la cinematografía surcoreana producida desde finales del siglo pasado, y a lo largo de la primera década del presente. El autor inscribe la producción filmica en la Ola Coreana, la conocida identificación de la enorme popularidad internacional del conjunto de la cultura popular surcoreana en el mencionado periodo. Kim destaca los hitos del cine de Corea del Sur en ese tiempo, sus grandes éxitos de taquilla, la superación de la habitualmente imbatible industria hollywoodiense, o su presencia en innumerables mercados de todo el mundo.

“Algo extraño e inesperado tuvo lugar durante el último *fin de siècle*: los productos culturales surcoreanos que previamente habían atraído muy poco interés más allá de Corea y las comunidades de la diáspora coreana alrededor del mundo, de repente se hicieron *cool*. El apetito mundial por el contenido cultural coreano desde finales de los 1990 hasta 2007 o 2008 era impresionante. Las series coreanas de televisión, las películas, la música, la moda, y hasta la cocina -todo comercializado bajo la etiqueta de *Hallyu*- se convirtieron en salvajemente populares en zonas del pacífico o el oeste de China; varias estrellas coreanas, pasada su vigencia en el país, emergieron de la noche a la mañana como sensaciones en Japón; toda una planta de un gran centro comercial de Pekín era reformada de acuerdo al tema de la Ola Coreana; y remotas zonas rurales de Corea, por mucho tiempo olvidadas hasta por aquellos que vivían próximos, se convirtieron en atracciones turísticas. Incluso la *Academia* comenzó a tomar nota” (Kim Kyung-hyun, 2011:1).

Sin embargo, la perspectiva de *Virtual Hallyu* nos ofrece un punto de vista único en dos sentidos. Por una parte, subraya la precariedad de ese éxito, y por otra, ofrece una metodología ejemplar al aplicar la teoría del filósofo francés Gilles Deleuze a su análisis del cine surcoreano. En la primera dirección, Kim sostiene que la plena comprensión de la Ola Coreana pasa por la exposición de las ideologías implícitas y explícitas del protonacionalismo y el capitalismo que, junto con la ambigua democratización de Corea del Sur y el neoliberalismo, impregnan el celuloide de las producciones cinematográficas objeto de nuestro estudio. El relato de esas bases caracteriza de modo más aproximado el éxito de la última cinematografía surcoreana, que Kim señala como algo precario y contingente. En el aspecto metodológico, Kim toma de la caja de herramientas de Deleuze el concepto “virtual” con el que incide esa contingencia. El virtual deleuziano sirve a Kim para analizar las ansiedades temporales y las ironías cinematográficas incrustadas en las figuras de la pantalla. Si bien nosotros, como reflejamos en este marco teórico, no emplearemos la teoría de Deleuze en este trabajo, el modelo de Kim nos muestra posibilidades metodológicas en nuestra aplicación de las teorías de, por ejemplo, Mulvey o Bhabha.

A continuación, debemos mencionar dos libros realizados en español, *Seul Express. La renovación del cine coreano 1997-2004* (Elena, 2004), compilación de artículos de diversos autores sobre el cine en Corea, y *Cine Coreano Contemporáneo (1999-2015)*:

entre lo excesivo y lo sublime (Cagiga, 2015) en el que Nacho Cagiga coordina a una serie de especialistas coreanos y españoles, y en el cual se dan las claves del éxito de la industria cinematográfica actual, abordando las comedias románticas, el cine de autor, los documentos de denuncia social y las propuestas de cine homosexual en una sociedad conservadora como la coreana. Cagiga señala que con este libro “el lector va a encontrar una panorámica amplia, aunque todavía algo introductoria, del fenómeno internacional que ha supuesto este cine. El hilo conductor del libro ha sido comprobar cómo los cineastas coreanos están muy implicados con la realidad de la sociedad. Hacen un cine que está en continuo diálogo con lo que les ha tocado vivir y, a la vez, no dejan de investigar sobre nuevas formas de expresión cinematográficas” (Tomás Samit, 2016).

Para concluir, únicamente mencionar la amplia bibliografía disponible sobre los más exitosos directores de cine surcoreano. A pesar de que nuestro trabajo no se realiza a partir de esos autores, sí los introducimos de forma transversal a lo largo de nuestro estudio y estas aproximaciones específicas son buenas referencias. Destacamos monografías como la publicada sobre *Kim Ki-duk. Contemporary Film Director* de Hye Seung-chung (Hye, 2012), en la que se investigan todas las películas escritas y dirigidas por ese director. En la misma, Hye define las películas de Kim Ki-duk como un cine terapéutico, pero brutal, de resentimiento nietzscheano. Se subraya que el poder del cine de Kim se encuentra en su capacidad de capturar, canalizar y transmitir las emociones de los protagonistas que viven lugares marginados de la sociedad coreana. Otro libro de referencia para nuestra investigación es *Park Chan-wook* de Kim Young-jin (Kim Young-jin, 2007), guía sobre el cine de este director que tanto éxito de crítica y público ha obtenido en los últimos años. Y por último, utilizaremos para el conocimiento de otros directores libros como *Bong Joon-ho: la reinención de los géneros* (Herederó, 2011), o *Korean Film Directors. Kim Jee-woon* de Kim Hyung-seok (Kim Hyung-seok, 2011). Recordemos como la biografía se subraya a menudo como una de las tradiciones metodológicas en que se basa el proceso interpretativo de indagación de una investigación cualitativa como la que aquí realizamos.



The Handmaiden, 2016. Imagen: IMDB

3

METODOLOGÍA

Como señalan Cesar G. Cantón y José A. Ruiz San Román al subrayar la exigencia de un método para toda investigación rigurosa en Comunicación, “la metodología nos muestra si es posible conocer la realidad, cuánta realidad es posible conocer y por qué caminos es posible conocerla” (Cantón y Ruiz Román, 2005:24). En esa exposición la metodología nos presenta el objeto de estudio que abordamos en este trabajo, los objetivos que hemos pretendido alcanzar y que han estado presentes en todo el desarrollo del estudio, las preguntas cuya formulación nos ha ayudado a alcanzar esas metas, las hipótesis o supuestos de investigación, y la clasificación del análisis que realizamos, así como la descripción del plan de trabajo que hemos aplicado en el mismo (Rio y Velázquez, 2005).

3.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es la industria cinematográfica coreana en el marco temporal que se inicia a finales de la década de los 1990 y alcanza la actualidad, o en acotación cinematográfica, desde el estreno del considerado primer *blockbuster*, *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu 1999) en 1999, hasta el reciente, *Train to Busan* (*Busanhaeng*, Yeon Sang-ho 2016) en 2016. De este modo, analizamos un momento concreto de una particular industria del cine en plena ebullición, objeto de estudio sometido a un análisis de crecimiento, evolución y globalización desde un punto de vista cultural, social y económico.

Antes de continuar esta exposición del objeto de estudio, debemos insistir en un ejercicio previo de discernimiento, ya que desde su introducción en occidente el cine asiático ha sido a menudo conceptualizado en el contexto global como un conjunto homogéneo, digamos un “todo en uno”. Como apuntamos en el marco teórico, el cine de cada uno de los países asiáticos destaca por su riqueza y diversidad y, profundizando en sus estilos y contenidos, se hace imposible para el investigador aglutinarlos en un gran género único y compacto, etiquetado como “cine asiático”. Muchos de los países con una industria fuerte y ya ilustre, desarrollan prácticas filmicas, como por ejemplo el anime japonés o el cine musical de Bollywood, que han alcanzado el reconocimiento occidental como cultura nacional diferenciada. En cambio, otras muchas producciones quedan difusas culturalmente en el etiquetado, sin ser identificadas sus especificidades, o incluso su origen concreto. La revisión y cuestionamiento de esos cánones simplificadores, y la invitación a superar la relación binaria occidente/oriente que los construye, ha producido buena parte de las más fructíferas teorías e historiografías del cine en las últimas décadas. Desde

nuestro limitado alcance abordamos este objeto de estudio con la intención de sumarnos a la todavía necesaria descolonización de nuestros modos de ver (Iordanova, Martin-Jones y Vidal, 2010).

En el desarrollo concreto de nuestro objeto de estudio debemos recordar como a finales de la década de los 1990, el cine de Corea del Sur y otros productos de la cultura popular del país, ampliamente conocidos como *Hallyu* u Ola Coreana, alcanzaron una popularidad internacional sin precedentes. La industria de cine coreano se había adelantado con una gran renovación. Habían surgido nuevos directores, por primera vez formados en universidades, capaces de aprovechar las también nuevas ayudas a la industria filmica dadas por el gobierno, además convergía la elevada cuota de pantalla impuesta con el propósito de apoyar el cine local. Esta emergencia denominada “Nuevo Cine Coreano”, marcaba la transformación entre el cine anterior, muy influenciado por las duras circunstancias políticas y sociales que sufría el país pocos años atrás, y un cine “renovado”, cargado de nuevos estilos, nuevo contenido y personalidad creativa propia. Un “Nuevo Cine” que no dejaba de usar temáticas socio-políticas, pero las adaptaba a las nuevas tendencias e influencias a las que se abría (Paquet, 2009).

Sin embargo, no fue hasta 1999, con el estreno del exitoso *blockbuster Shiri*, que estalló el denominado “boom” de la industria del cine surcoreano. *Shiri* fue de inmediato seguida por *Joint Security Area (Gongdonggyeongbiguyeok jeieseuei, Park Chan-wook 2000)* o *Friend (Chingu, Kwak Kyung-taek 2001)*, películas que marcaron un profundo cambio en la industria. Se inició entonces un clima de esperanza y optimismo entre todos aquellos cineastas que habían luchado a finales del siglo pasado en la defensa de la cuota de pantalla y el desarrollo de una industria cultural potente. De *Oldboy (Oldeuboi, Park Chan-wook 2003)* a *3-Iron (Binjip, Kim Ki-duk 2004)*, o de *The Host (Gwoemul, Bong Joon-ho 2006)* a *Night and Day (Bamgoa Nat, Hong Sang-soo 2008)*, el cine surcoreano de la fecha rebosa de títulos excepcionales que dieron cuerpo a una industria emergente, en auge y con un futuro prometedor. Por ejemplo, las películas surcoreanas alcanzaron un máximo histórico de 60,3 millones de dólares recaudados en Japón en 2005, y superaron habitualmente a sus competidores de Hollywood en las taquillas coreanas (Kim Kyung-hyun, 2011). Una situación de la industria particularmente interesante si se la observa en el clima reciente de cambios para el conjunto de la industria filmica. Véase por ejemplo, la rápida transformación tecnológica en la que la vieja película, nos referimos al medio

fotográfico, ha sido sustituida por tecnologías digitales y todas sus implicaciones (Rodowick, 2007). Consideramos que en este momento de sacudida, en el que se diagnostica una fase terminal para amplias parcelas de la industria cinematográfica, tiene particular interés estudiar la emergencia y consistencia de esta ejemplar industria de Corea del Sur. Más aún, como señala el director Martin Scorsese refiriéndose al cine surcoreano reciente, “encontrar un cineasta o un grupo de cineastas con una nueva aproximación al lenguaje cinematográfico, nuevas respuestas a la pregunta de lo que una película es y lo que puede ser, es uno de los más estimulantes aspectos de la cultura” (Scorsese, 2011:7). Ese estímulo está también en la base de nuestra aproximación crítica a este objeto de estudio.

Por último señalar que desde nuestra comprensión del carácter complejo, fragmentario y abierto, no ya del cine asiático, sino también del mismo cine coreano, el trazado de conjunto de nuestro objeto de estudio lo realizamos a través del mencionado acotamiento temporal, finales del siglo XX hasta el presente, también en el desarrollo de la investigación de tres tipos de películas: los *blockbuster* de acción o de terror, los melodramas intensos y sobrecogedores, y las joviales comedias románticas (Gateward, 2007).

En última instancia, si la investigación en Comunicación se propone como objeto de estudio “el análisis de los procesos de producción, transmisión y recepción de contenidos simbólicos a través de las instituciones de los medios” (Igartua y Humanes, 2004:36), concluimos que nuestro objeto está en el análisis de esos procesos con relación al cine en Corea del sur en las últimas décadas.

3.2. Objetivos

3.2.1. Generales

El objetivo principal de nuestra investigación es conocer la industria cinematográfica surcoreana desde finales de la década de los años 1990 hasta el presente. Realizamos así un estudio exhaustivo de sus características, de su crecimiento a lo largo de los últimos años tras la democratización del país y en correspondencia con otras transformaciones históricas, sociales y culturales, de la evolución tanto de la propia industria como de sus contenidos, y de su éxito, tanto global como local. Asimismo, si procede, buscamos tomar esta industria como caso ejemplar de diagnóstico de la situación del cine contemporáneo.

3.2.2. Específicos

Los objetivos específicos derivados de las metas generales que nos planteamos en esta investigación son:

1. Identificar los factores que contribuyeron a la re-elaboración de la industria cinematográfica coreana hasta convertirse en una referencia en el país, con una notable cuota de mercado doméstico, y a nivel internacional, con una fuerte presencia en pantallas de todo el mundo que debemos dimensionar.
2. Analizar las características fundamentales del entramado industrial de la cultura popular coreana en el campo cinematográfico, atendiendo a las estrategias de distribución y comercialización nacional e internacional, y el consumo de películas en diversos entornos de recepción.
3. Explorar la relación entre las transformaciones de la industria cinematográfica y los cambios en el proceso de democratización dado en Corea del Sur, y las transformaciones sociales, económicas y culturales asociadas en el propio país, así como dentro del ámbito geopolítico de la globalización.
4. Explicar la interacción entre los discursos propios de la historia nacional y la estética tradicional, y los de las nuevas tendencias internacionales, y examinar la relación de los productos filmicos surcoreanos con las culturas local y global.
5. Conocer las influencias artísticas adquiridas por los directores surcoreanos, sus causas y sus consecuencias dentro del marco de la globalización valorando procesos de hibridación, migración e interacción mutuos.
6. Describir la diversidad de las producciones cinematográficas surcoreanas y, de esta forma, los bloques *blockbuster*, melodrama y cine juvenil; explicar sus características fundamentales y ejemplificarlas.
7. Describir y analizar los patrones de protagonistas masculinos y femeninos en los respectivos *blockbuster* de acción y melodrama, como figuras destacadas en ambos.
8. Analizar la industria cinematográfica surcoreana en el conjunto de la conocida Ola Coreana y su potente cultura popular juvenil, la difusión de la misma a nivel global, y su correspondencia con el funcionamiento de la era digital.

9. Explorar el análisis de prácticas culturales en el presente, como el cine actual, dentro de una perspectiva crítica ampliada en la que es central el estudio de la condición híbrida que en las sociedades actuales ostentan la totalidad de las producciones de representación e imaginario.

3.3. Preguntas

Tras los objetivos apuntados, nos planteamos unas preguntas fundamentales sobre la investigación del objeto de estudio: ¿Cuáles son las características fundamentales de la industria, los contenidos y la recepción de la cinematografía surcoreana de las últimas dos décadas? ¿Cómo es la industria del cine de Corea del Sur en el panorama de la industria cinematográfica global?

De esas preguntas iniciales surgen otras nuevas:

1. ¿Cómo es la transformación de la industria cinematográfica surcoreana, de su estructura, funcionamiento y contenidos, a finales de los años 1990 y hasta el presente?
2. ¿Cuál es la presencia de la cinematografía de Corea del Sur en los mercados global y local?
3. ¿Cómo es el cambio de esa industria con relación a las transformaciones fundamentales históricas, sociales, políticas y económicas en el país y en el contexto de la actual globalización?
4. ¿Cómo se mezclan los discursos tradicionales de la cultura del país con los discursos del cine a nivel global?
5. ¿Qué influencias reciben los directores surcoreanos de otras cinematografías, de Hollywood o del cine europeo?
6. ¿Cuáles son las características fundamentales de los *blockbuster*, melodrama y cine juvenil, como ejes fundamentales de la cinematografía surcoreana reciente?
7. ¿Qué rol cumplen los personajes masculinos y femeninos en el *blockbuster* y melodrama?
8. ¿Cómo encaja el cine, y en particular el cine juvenil, en el conjunto de la denominada Ola Coreana?

9. ¿Cómo se aproxima el estudio de una cinematografía como la surcoreana con relación al conjunto de la cinematografía mundial en la actualidad?

3.4. Hipótesis

Las siguientes hipótesis serán confirmadas o desmentidas a través de la investigación realizada a lo largo del trabajo:

- El cine surcoreano ha iniciado un apogeo en la industria cinematográfica internacional a partir de su profunda renovación.
- La industria fílmica de Corea del Sur se ha establecido como un importante actor en la cultura cinematográfica global en la actualidad.

3.5. Justificación de la metodología

Hasta las últimas décadas, el cine no occidental o “periférico”, estaba limitado a un campo restringido y exclusivo, subestimado bajo la etiqueta “otras prácticas culturales”. Exceptuando muy pocos nombres, los más adecuados a los cánones occidentales, las películas de orígenes como Corea del Sur apenas alcanzaban difusión. La circulación de producciones cinematográficas como las de nuestro objeto de estudio es ahora bien diferente, en correspondencia con un tiempo de tránsitos constantes, permanente flujo de las prácticas culturales e interdependencia generalizada. Hemos señalado esta circunstancia en nuestra introducción para justificar la conveniencia de desarrollar estudios como el presente. Insistimos en este punto al justificar una metodología que analiza las producciones cinematográficas como constructoras y reproductoras de las categorías sociales y culturales en el complejo contexto geopolítico de la globalización. En último término, y como consecuencia de lo anterior, también se justifica la metodología propuesta, en la exploración de la problematización de las ciencias sociales y humanas y, en particular, de la asunción de su universalidad, tras su apertura a otros contextos.

3.6. Tipo de investigación

De acuerdo con la clasificación de tipos de investigación social de Sierra Bravo (Sierra Bravo, 1994:32) y teniendo en cuenta la finalidad que persigue, identificamos esta investigación como básica, pues tiene como objeto el mejor conocimiento y explicación de las prácticas cinematográficas surcoreanos en la conocida delimitación. Precisamente en

base a su alcance temporal, es seccional en tanto estudia un momento concreto, el recorrido de sucesos o experiencias pasadas desde 1999 hasta la situación actual de la industria cinematográfica coreana, si bien debemos señalar que también introducimos apuntes transversales que nos permiten reflexionar sobre la evolución del objeto de estudio. Según su nivel de profundidad, esta investigación se muestra como explicativa, puesto que buscamos conocer la estructura y los diferentes factores que intervienen en la industria cinematográfica surcoreana actual. Siguiendo con la clasificación de Sierra Bravo, según la amplitud, abordamos una investigación macrosociológica, y según el criterio de las fuentes empleadas realizamos un estudio de tipo mixto en cuanto empleamos datos primarios y secundarios. Según su carácter, es cualitativa porque pretendemos conocer el sentido y significado de nuestro objeto de estudio. Y por último, de acuerdo con la distinción a partir de la naturaleza de la investigación, la presente se identifica como investigación documental pues trabajamos directamente con la observación de las mencionadas producciones cinematográficas y los contenidos críticos desarrollados a partir de las mismas.

“Al pluralismo cognitivo propio de las ciencias sociales -escribe Miguel Beltrán-corresponde un pluralismo metodológico que diversifica los modos de aproximación, descubrimiento y justificación en atención a la realidad social que estudia” (Beltrán, 1985: 20-21). En esta investigación aplicamos ese pluralismo metodológico en atención a nuestro objeto de estudio. De esta forma, hemos debido seguir la perspectiva histórica, ya que en la investigación del presente de la industria cinematográfica de Corea del Sur debemos recurrir a los antecedentes de la misma industria y del país. “Considerada como un hacerse histórico, con un antes que la causa y un futuro por venir que se está construyendo” (García Galera y Berganza Conde, 2005). También una perspectiva crítico-racional que de acuerdo con lo apuntado en el marco teórico sigue a la Escuela de Frankfurt en la recuperación de los fines humanos, de los valores, en la ciencia, una vez desechados en ésta por el positivismo. Como apunta Lorenzo Vilches, la teoría crítica permitió un gran avance en la metodología científica de la comunicación integrando la economía, la sociología, la filosofía, la psicología, el arte y el lenguaje (Vilches, 2011). Y por último, una perspectiva cualitativa que implica la clasificación de nuestro método de investigación como “análisis cualitativo”. Esto es, una investigación con base en una metodología interpretativa que intenta recoger el significado de la acción de los sujetos. Frente a las metodologías cuantitativas, de observación de los hechos empíricos mediante el

distanciamiento del observador, en las cualitativas se asume la subjetividad y son como señalamos fundamentalmente interpretativas (García Galera y Berganza Conde, 2005). De acuerdo con la exposición de Igartua, podemos apuntar que este último tipo de investigación busca responder a cuestiones generales, es prioritariamente inductivo, busca responder a cuestiones generales, analiza los significados en textos y prácticas simbólicas como las películas de nuestro estudio, y se aplica a muestras reducidas, por lo que su representatividad y validez es tipológica, no cuantitativa (Igartua, 2006:95).

3.7. Procedimiento de investigación

A partir de la definición de Anthony Giddens (Giddens, 1993) de la investigación como proceso a seguir para acceder al conocimiento científico, enumeramos en primer lugar en el siguiente cuadro las diferentes fases de planificación de ese proceso que hemos seguido tras la enumeración de Olga del Rio y Teresa Velázquez (Rio y Velázquez, 2005).

Planificación de la investigación: Fases del proceso.

1. Concepción de la idea (Definición precisa del objeto de estudio y tema a investigar. Antecedentes. Perspectiva científica).
2. Planteamiento del problema de investigación (Objetivos. Preguntas de investigación. Justificación. Qué pretendemos obtener con la investigación).
3. Elaboración y construcción del marco teórico (Antecedentes. Revisión documental. Disciplinas y teorías en que se encuadra la investigación).
4. Sistema de hipótesis y su formulación (Problemática, interrogantes e hipótesis).
5. Diseño de la investigación y metodología de trabajo (Determinación de las técnicas de investigación).
6. Delimitación de la muestra (Acotación representativa del conjunto a estudiar. Identificación de la muestra, tamaño representativo y límites temporales).
7. Plan de trabajo y periodización (Diseño de los diferentes pasos de la investigación).
8. Bibliografía para la elaboración del proyecto y el desarrollo de la investigación.

Llegados a este punto, los procedimientos de investigación han continuado del siguiente modo según en este caso la propuesta de Lorenzo Vilches (Vilches, 2011):

9. Lectura de las teorías y fuentes de referencia. Visionado de documentos (Lectura de referencias y fuentes clave del marco teórico, lecturas relacionadas directamente con el objeto de estudio, y revisión de películas de los tres ámbitos seleccionados para el desarrollo del trabajo).
10. Conceptos y campos de la investigación. Datos (Esta es una investigación eminentemente teórica en que los datos fundamentales son teorías y conceptos).
11. Escritura final (Redacción de la investigación. Comunicación eficaz de la investigación realizada. Conclusiones).

Estas diferentes etapas en el desarrollo del trabajo han estado ensambladas unas con otras. De esta forma las lecturas se corresponden con la planificación de la investigación y, a continuación, con el desarrollo de conceptos campos, y datos, y desde éstos con la escritura final hasta las conclusiones.

3.8. Diseño de la investigación

Como hemos mencionado con anterioridad, aplicamos un método cualitativo para la recopilación y análisis de la información. Por lo que refiere a la producción cinematográfica coreana comprendida en el marco temporal determinado, se realiza la selección de una muestra de la que se va a extraer información suficiente para el trazado de la investigación. La estrategia escogida para aplicar a dicha producción va a ser el análisis instrumental, es decir, se emplea nuestra muestra con unos fines determinados. Aplicación del marco teórico para cumplir los objetivos marcados, en el conocimiento de la industria cinematográfica.

3.9. Categorías de análisis

El método de extracción de información de la muestra se desarrolla a través de una serie de categorías que nos van a servir de herramienta para el primer análisis de las películas. La primera categoría va a ser la “ficha filmográfica”, que como define José Luís Sánchez Noriega “constituye un modelo de análisis simplificado de utilidad para la lectura y la interpretación del film” (Sánchez, 2006).

Título		[Cartel oficial]
Título original		
Fecha de estreno		
Género		
Duración		
País		
Productora		
Presupuesto		
Recaudación en taquilla		
Director		
Guion		
Fotografía		
Música		
Intérpretes		

A través de una serie de subcategorías, esta “ficha filmográfica” nos va a proveer de datos básicos pero muy necesarios para la contextualización de la película en la industria. Las subcategorías seleccionadas son:

Título y título original: Estas dos categorías sirven para la comparación de ambos títulos, en algunos casos el título original es en lengua inglesa pero escrito en *hangul*, o al revés, el título es en lengua coreana y simplemente se romaniza, se traduce al inglés o se le da un nuevo nombre. Esta característica podría verse relacionada con el objetivo globalizador o localizador de la película.

Fecha de estreno: La utilidad básica de esta subcategoría es la de situar la película en un momento determinado de nuestra acotación temporal y también para tener en cuenta la situación del país y de la industria en ese momento determinado.

Género cinematográfico: Esta subcategoría es de las más importantes de la ficha técnica, ya que designa en que género cinematográfico se posiciona la película y en cuál de los 3 bloques de la investigación está incorporada a partir de sus características.

Duración: Simplemente se quiere observar con este dato si la película dura el minutaje estándar de un largometraje.

País: En nuestro caso, y como ya hemos especificado previamente, todas las películas van a ser de producción surcoreana.

Productora: La elección de esta subcategoría se va a dar como justificación de quien o que es el que ha decidido invertir en proyectos de amplitud, que pueden ser desde grandes conglomerados a las propias productoras de los directores de la película. A lo largo de la historia, como se apunta en el contexto, ha habido un cambio notable en las figuras inversoras en el sector cinematográfico, y con este dato se puede observar esa transformación.

Presupuesto y recaudación en taquilla: A través de las cifras numéricas de esta subcategoría se va a poder observar, primero, que coste tuvo la película para la productora y, segundo, cuanto recaudó tal película en las salas de proyección surcoreanas durante su exhibición. Por una parte, se apreciará la evolución de los presupuestos y el capital económico de los inversores a lo largo del siglo y además se podrá visualizar fácilmente sus ganancias a corto plazo comparándolo con la recaudación final en pantalla.

Director: Es imprescindible saber quién es la persona que ha dirigido el largometraje seleccionado, sobre todo para tener en cuenta el estilo propio del director, basándonos en su filmografía anterior, o si es su opera prima.

Guion, fotografía y música: A igual que la figura del director, se tienen que tener en cuenta las personas que están al cargo de aspectos imprescindibles como son el guion, la fotografía y la banda sonora.

Intérpretes: Por último, influirá notablemente en el éxito de una película las características de los actores que actúan en ella, si son de renombre o si han aparecido en otras películas de éxito, o del mismo género anteriormente.

Sinopsis: A través de esta vamos a extraer el tipo de contenido que se está ofreciendo en el film.

Personajes protagonistas: Las características más representativas de los personajes principales de cada película.

Género: El análisis de género es un instrumento fundamental en el desarrollo de este trabajo.

Globalización y localidad: Una aproximación a la posición de la película en el dilema global/local.

3.10. Universo y muestra

Habiendo acotado nuestra investigación en un marco temporal desde 1999 a la actualidad, el universo de la investigación es toda la filmografía producida en Corea del Sur entre ambos puntos temporales. Sin embargo, al ser una cantidad apabullante de películas se va a llevar a cabo una selección para el desarrollo de las teorías expuestas. La muestra constará de tres películas por género, de los tres considerados más característicos, *blockbuster*, melodrama y cine juvenil. Un total de nueve películas, elegidas a través de varios criterios, su representatividad al analizar la industria cinematográfica surcoreana y su correspondencia con la finalidad de cumplimiento de nuestros objetivos y preguntas en la investigación.

La muestra seleccionada en orden cronológico es la siguiente:

- *Shiri* (1999)
- *The Isle* (2000)
- *My Sassy Girl* (2001)
- *The Host* (2006)
- *The Housemaid* (2010)
- *No breathing* (2013)
- *My love, my bride* (2014)
- *The Handmaiden* (2016)
- *Train to Busan* (2016)

3.11. Justificación de la muestra

A continuación, aportamos la justificación específica de la selección de cada unidad/película que compone esta muestra, con relación a su encaje en el trazado del trabajo:

Blockbuster

***Shiri* (1999):** Primera película coreana considerada como *blockbuster*. Su repentino gran éxito en taquilla ha sido el mayor hito de la historia de la industria del cine surcoreano. Se convirtió en motor de la implementación de un cambio radical en la forma de producir películas. Ese éxito proveyó al sector de optimismo y esperanza de futuro, y sirvió como modelo para posteriores producciones, tan exitosas como la misma *Shiri*. Hemos seleccionado este film como prototipo del género *blockbuster* surcoreano, observando en ella todas las características, tanto filmicas como industriales, que caracterizan a este género.

***The Host* (2006):** La película *The Host* es sin duda la obra más conocida del director Bong Joon-ho que, aunque ya tuviera algunos éxitos en su filmografía, este título le permitió dar el salto a occidente e introducirse en Estados Unidos. Una temática mixta entre la ciencia ficción, el terror y el drama, sin duda otro *blockbuster* coreano. La trama se centra en la aparición de la ciudad de Seúl de un monstruo mutante que aterroriza a la población. Engendro creado de modo accidental por un científico estadounidense. Se justifica con estos datos el motivo de incorporación a la muestra, ya que va a ser centro del análisis de la globalización y localidad en las películas surcoreanas, en concreto por ser un *blockbuster* “híbrido”, concepto que detallaremos en las siguientes páginas.

***Train to Busan* (2016):** Este film es uno de los más recientes *blockbuster* de la industria cinematográfica coreana. Proyectada con éxito tanto en cines locales como internacionales, alcanzó una gran audiencia. El protagonista de la película, interpretado por Gong Yoo, uno de los actores con más fama actualmente en Corea del Sur, es la principal causa de la selección de esta película. Su personaje nos servirá para elaborar la remasculinización de los roles masculinos en los filmes surcoreanos a lo largo del último periodo.

Melodrama

The Isle (2000): Con el marcado estilo propio del director Kim Ki-duk, *The isle* es el film que le permitió establecerse como director conocido en occidente. La película causó un gran impacto en festivales como el de Venecia o Sundance por su fascinante representación de personajes marginales y traumatizados en un ambiente hostil. El personaje protagonista es una joven prostituta, que tiene un negocio de pequeñas casas flotantes para practicar la pesca en una isla, en las cuales, por la noche, los arrendatarios son visitados por otras prostitutas o por ella misma. Hemos seleccionado esta película como referencia para el análisis de uno de los prototipos de papel femenino en el melodrama surcoreano.

The Housemaid (2010): Como melodrama tipo, hemos escogido *The Housemaid* cuya trama se centra en la relación de una criada con el señor de la casa en la que sirve, a escondidas de su esposa. Dicha película concentra todas las características de un melodrama típico coreano y nos va a ser muy útil para poder analizar algunas cuestiones relativas al género.

The Handmaiden (2016): *The Handmaiden* es la última obra realizada por el célebre director Park Chan-wook, autor de otras películas mundialmente conocidas como *Joint Security Area*, *Old boy* o *Stoker*. No será difícil reconocer a dicho director como uno de los mayores representantes del cine coreano en el mundo. Su último filma se sitúa en la época colonial de Corea bajo la dominación de Japón, donde una joven con problemas económicos empieza a trabajar en la mansión de una dama japonesa, de la cual se acaba enamorando. De este modo, el análisis nos ayudará a aproximarnos a la cuestión colonial. Además ambos personajes protagonistas son, como la protagonista de *The Isle*, habituales en el cine melodramático coreano, motivo también para ser objeto de estudio en el análisis de género en el bloque de melodrama.

Cine juvenil

My Sassy Girl (2001): Este título es enormemente popular en el continente asiático, por sí misma es una de las comedias románticas más exitosas, pero además cuenta con una larga lista de remakes, incluyendo uno realizado Estados Unidos. La historia de amor entre una joven de carácter rebelde y un chico que se la encuentra por casualidad en un tren, causó

sensación alrededor del mundo, y por eso va a ser modelo en el análisis de globalización del cine juvenil y en relación con la famosa Ola Coreana.

No Breathing (2013): Centrada en el conflicto entre dos jóvenes que se disputan el primer puesto en un equipo de natación, además del amor por una joven cantautora, *No Breathing* es una comedia juvenil, con toques dramáticos, en una fórmula que busca el agrado de su público. El elemento fundamental por el que hemos seleccionado este film es sus protagonistas. A través de ellos vamos a explorar la representación del hombre en este tipo de películas. Además, los dos protagonistas están interpretados por Seo In Guk, una estrella *K-Pop*, además de actor revelación en el mundo del *K-Drama*, y Lee Jong-suk, una de las celebridades más codiciadas en el sector televisivo coreano.

My love, my bride (2014): Tal como *Shiri* y *The Housemaid* son prototipos de sus géneros correspondientes, *My Love my bride* va a ser nuestra comedia juvenil, para ejemplificar que características contiene el llamado cine juvenil. Dicha película se centra en la vida de un matrimonio recién casado justo después de graduarse.



The Housemaid, 2006. Imagen: HanCinema

4

ANÁLISIS



Train to Busan, 2016. Imagen: Namu Wiki.

4.1

BLOCKBUSTER



Shiri, 1999. Imagen: TimeOut

4.1.1

SHIRI

El primer *blockbuster* coreano

*“Park Mu-young: ¿Has oído alguna vez hablar de un pez llamado Shiri?
Es una especie aborigen coreana que vive en arroyos cristalinos. Ahora mismo
están separados igual que lo está este país, pero quizá algún día se reúnan de
nuevo en los mismos arroyos.”*

~ *Shiri*, 1999

Debemos comenzar haciendo notar la dificultad para elaborar una definición cerrada y única del concepto *blockbuster*. En este sentido, Julian Stringer ha apuntado que su significado nunca es fijo sino al contrario, cambia dependiendo del contexto en el que se aplica el término. Así, bajo esa denominación se han agrupado una gran cantidad de productos cinematográficos de naturaleza muy diversa (Stringer, 2003). Por ejemplo, en la colección *blockbuster* habríamos encontrado títulos que van desde *Jaws* de Spielberg (1975) al *The Godfather* de Coppola (1971), pero especialmente encontramos “cine comercial”, me permitiré emplear el coloquial “cine de palomitas”, como *Justice League* (Zack Snyder, 2017) o *Power Rangers* (Dean Israelite, 2017), apuntando dos desarrollos recientes del género. En éstas últimas encontramos una primera característica clave dentro de la diversidad en el desarrollo del concepto, producciones cinematográficas espectaculares diseñadas para multiplicar en taquilla su gran presupuesto.

De partida, ese principio general del *blockbuster* haría corresponder las películas de este género cinematográfico con la vieja concepción del cine como “industria cultural” desarrollada por la pionera Teoría Crítica (Horkheimer y Adorno, 1994). El objetivo fundamental sería la realización de un producto dedicado al ocio de fácil consumo, y desde esta consideración, nos encontraríamos con un proceder de la industria cultural que habría llevado a la estandarización y producción en serie, y habría sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra artística se diferenciaba de la lógica del resto del sistema social. En una definición cruda del círculo de Frankfurt:

“El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.” (Horkheimer y Adorno, 1994:166)

Evidentemente, y desde la perspectiva actual, muchas de las películas en este género no merecen ser calificadas como “porquería”, pero no cabe duda que si hay algo que caracteriza a los *blockbuster* es que son un producto comercial, una mercancía. Lo importante es llevar al mayor número de espectadores a las salas de cine, sin que *a priori* lo estrictamente artístico interfiera de modo significativo en ese interés. El objetivo fundamental es cubrir los gastos invertidos y entonces, obtener el mayor beneficio posible.

En la enumeración de las características básicas de este género debemos subrayar un aspecto clave a nivel industrial, la elevada inversión económica, tanto en la fase de producción, como en la fase de distribución y comercialización. Los presupuestos de estas películas engloban los dos tipos de coste, el de producción, lo que cuesta realmente hacer la película, y el coste de distribución y comercialización, el marketing. En muchos casos esas últimas cantidades son superiores a las de la realización de la película. Entre los gastos de producción más elevados encontramos la tecnología, destinada a la consecución de los habituales efectos especiales que tienen como objeto dar espectacularidad a la película. Otra voluminosa cuantía de producción que también conduce al encarecimiento de las películas son los gastos en recursos humanos. Generalmente los *blockbuster* cuentan con actores y directores con un caché muy elevado generado por su fama en el sector.

La estrategia en la distribución también es esencial en este tipo de películas. Básicamente, la táctica más frecuente consiste en proyectar el film en el mayor número de salas posibles en el fin de semana del estreno. También es esencial en este tipo de películas el llamado *merchandising*, objetos que empiezan a venderse incluso antes del estreno del *blockbuster*, que son capaces de incrementar el presupuesto de forma disparatada pero también su recaudación. El ejemplo prototípico de esta situación lo encontramos en la saga *Star Wars*. Sólo con la venta de productos de las películas su creador George Lucas logró reunir apoyo económico suficiente para futuras secuelas o precuelas de la saga y para otros proyectos importantes.

La industria cinematográfica de Hollywood nos ha enseñado que consumir películas de este género es fácil y placentero, no en vano están dirigidas a la distracción y el entretenimiento. Son producciones que recurren a las emociones básicas y narran historias de temática simple y de carácter universal, sin tratar de profundizar en exceso en el tema elegido. Se trata de un cine con aspiración global que, como indicábamos, busca captar el mayor número de espectadores posible. Ya en 1968 Adorno apuntaba que para los “cínicos” productores americanos sus películas deberían estar a la altura intelectual de un niño de once años. “Haciéndolo, se sienten cada vez más incitados a transformar a un adulto en un niño de once años” (Adorno, 1967:19). Habitualmente estas películas cuentan con una estructura sencilla, la innovación no se desarrolla en la narración sino en la espectacularidad que exhiben.

Todas las películas recién catalogadas aquí como *blockbuster* son estadounidenses. Es habitual asociar este género cinematográfico con la industria de Hollywood. Por una parte, debido a la cantidad de inversión necesaria para su realización, se ha establecido que únicamente una industria fuerte como la hollywoodiense es capaz de invertir en este tipo de películas. Por otra, con frecuencia se ha apuntado a éstas como uno de los medios principales con los que Estados Unidos mantiene su dominio cultural y con éste, el control en la industria cinematográfica mundial, de ahí su especial empeño en producir este tipo de filmes. En cualquier caso, en las últimas décadas el escenario se ha ampliado y existen desarrollos del género en otros países como China e India, que con un gran número de población y con una industria comercial muy consolidada han sido capaces de desarrollar este tipo de películas (Stringer, 2003:10). Producciones como la china *Mojin: The Lost Legend* (Gui Chui Deng Zhi Xún Lóng Jué, Wuershan 2000) o la india *Baahubali: The Beginning* (S. S. Rajamouli, 2015), han debido ser catalogadas como auténticos *blockbuster*.

Chris Berry (Shin, Stringer, 2007) ha descrito el proceso de “des-occidentalización” del *blockbuster* que están llevando a cabo diversos países asiáticos como los citados. También entre éstos en ese proceso está Corea del Sur, que ha desarrollado un género propio de *blockbuster* capaz de generar un gran número de películas de éxito, no sólo dirigidas a un público local sino también destinadas a la exportación. Berry califica como “conciencia *blockbuster*” y “estrategia de superproducción”, al origen de estos filmes que tienen el “modelo” de Hollywood bien presente. Pero como género ahora glocalizado, el modelo inicial descrito con conciencia y estrategia hollywoodiense se torna autóctono. Se alcanza el éxito internacional a través de un producto híbrido, premeditadamente local pero que mantiene la fórmula espectacular del cine de Hollywood. Una referencia clave de esta “des-occidentalización” del *blockbuster* en Corea del Sur se encuentra en la película de acción *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu 1999), todo un hito de la historia del cine coreano.

Aplicando a *Shiri* el trayecto que acabamos de realizar en la caracterización general del *blockbuster*, la película tuvo una inusualmente elevada inversión económica, tanto en su fase de producción como en la fase de distribución y comercialización. El coste de producción, esto es el presupuesto de la película, fue mucho mayor que el de las producciones de la época, costando a sus inversores 2.3 millones de dólares (Paquet, 2009). Entre estos gastos de producción, la pirotecnia tecnológica destinada a dotar de

suficiente espectacularidad a la película. Abundan en *Shiri* las escenas de acción llamativas, las persecuciones, los tiroteos, alguna angustiosa cuenta atrás y variadas explosiones de bombas científicamente desarrolladas. Otra voluminosa partida del presupuesto que provocó el encarecimiento de la película fue el gasto en recursos humanos. El principal protagonista de la película está interpretado por el entonces ya estrella de la industria cinematográfica coreana Han Suk-kyu, había protagonizado el exitoso melodrama *Christmas in August (Palwolui Keuriseumaseu)*, Hur Jin-ho 1998). Los costes de distribución y comercialización también fueron bastante elevados, aplicándose en este sentido todas las estrategias habituales en la industria estadounidense. Así, multiplicación de las copias en salas de exhibición desde el primer fin de semana o publicidad omnipresente, estrategias fundamentales para el gran éxito comercial de la película. Tras cuatro meses en muchas salas de proyección coreanas el resultado fue de 6.21 millones de entradas vendidas, en un país de 50 millones de habitantes, un total de 27.6 millones de dólares recaudados, generando así un alto beneficio para los inversores (Lee, 2000) (Paquet 2009). Además, *Shiri* propicio un claro golpe al dominio de los *blockbusters* hollywoodenses en el mercado cinematográfico coreano, así por ejemplo la película superó el récord de taquilla establecido por *Titanic* (James Cameron, 1997) con 4 millones de entradas vendidas en 1998 (Lee, 2000). Además del éxito en taquilla, el film tuvo una gran repercusión que llegó a ser conocida como el “Síndrome de Shiri”. La película se convirtió en constante tema de conversación entre el pueblo coreano. La venta de *merchandising* surgido de la película, tal como la banda sonora se multiplicó. Así también aumentaron las ventas de productos relacionados con algún elemento de la película, como la pareja de peces agua dulce *kissing gourami*, símbolo de la relación entre los dos protagonistas (Shin, Stringer, 2007).

Si bien como señalamos este *blockbuster* surcoreano se desarrolla a partir de modelos de producción exteriores, también introduce particularidades locales, diferenciándose así culturalmente de las tendencias homogéneas de Hollywood (Ok, 2009). Como primera particularidad se encuentra la localización del contenido como estrategia. Lejos de las narraciones simples sin ningún trasfondo relevante, las temáticas narrativas suelen introducirse en profundidad en la historia político-social de Corea del Sur. Estas temáticas se desarrollan generando una identidad nacional, creando en la población un sentimiento de nostalgia y de compenetración con lo que se está siendo narrando (Ok, 2009). Se da una

fuerte conexión con el entorno, con las tensiones y los conflictos en la sociedad presente, y también con los del pasado (Cueto, 2004).

De ese modo, *Shiri* se construyó a partir de la suma de las tendencias industriales globales y el material local. Generaba así un tipo de producto nunca antes visto, que mostraba una historia diferente, con la que el espectador se identificaba fácilmente, en la combinación de las fórmulas conocidas de la industria hollywoodiense aplicadas a un episodio local de las relaciones entre Corea del Norte y Corea del Sur en ese momento de la historia (Lee, 2007). Esta película de acción narra el conflicto entre unos agentes de la inteligencia policial surcoreana y un grupo de renegados de las fuerzas especiales del ejército de Corea del Norte que intenta realizar un atentado terrorista en la capital del Sur bajo el lema de la reunificación de las dos Coreas. La historia de la división nacional de Corea, se relata aquí a través de la relación amorosa entre un agente secreto surcoreano y una francotiradora norcoreana, combinando la acción y el suspense con el romance y el melodrama. *Shiri* mostraba fusilamientos en las calles urbanas o explotaban edificios como en las películas de acción de gran presupuesto de Hollywood o Hong Kong, y una historia de amor melodramática. Esta original fusión de géneros es otra de las visibles mutaciones que se han llevado a cabo, desarrollando nuevas estructuras narrativas propias de lo que vendría ser conocido como *blockbuster* coreano.

Shiri no solamente recibió la etiqueta de *blockbuster* por sus aspectos industriales o formales, además de su extraordinaria taquilla, también por el efecto que tuvo en la sociedad coreana como producto cultural mediático. El mensaje y trasfondo socio-político que presenta dejando entrever el punto de vista de su país vecino, la archienemiga Corea del Norte, tuvo una enorme repercusión en la concepción de las dos Coreas para los habitantes del sur (Paquet, 2009). El film pasó a ser un hito en la historia en Corea del Sur, por su estilo cinematográfico, su distribución entre las masas, tanto locales como internacionales y su enorme éxito, convirtiéndose además en una película de culto. Pero la mejor consecuencia de esta producción fue el surgimiento del sentimiento de optimismo y posibilidades de expansión y confianza para la industria cinematográfica, que animó a aquellos proyectos que antes se percibían como demasiado arriesgados para realizarse y tener una salida rentable en el mercado (Paquet, 2009).

En conclusión, la película *Shiri* introdujo el género del *blockbuster* en la industria cinematográfica de Corea del Sur. Absorbió gran parte de los modos de producción de este

género en la poderosa industria de Estados Unidos: una gran inversión en la producción, también en la publicidad y distribución, una estrella en pantalla, formas espectaculares, y otros clichés de películas de acción de gran presupuesto de Hollywood, pero aplicó esos modos a una compleja historia local, que si bien tomaba las temáticas de acción, thriller o suspense, con el consiguiente uso de espectaculares efectos especiales, largas escenas de acción, y escenas impactantes con amplio uso de efectos o violencia muy visual, lo hacía en una historia muy propia del país asiático. Se había generado de este modo un producto novedoso que abriría las puertas a una nueva tipología de películas, el *blockbuster* coreano, y provocaría un nuevo brío a la cinematografía coreana que un año atrás se encontraba en las protestas de *Screen Quota* manifestándose de luto por su desaparición frente a las salas que exhibían los grandes éxitos americanos. Tras el “síndrome *Shiri*” la industria cinematográfica de Corea del Sur devino una de las más fuertes de la región desde el punto de vista comercial. Las películas locales comenzaron a superar habitualmente al cine de Hollywood en las taquillas del país. En la cadena de récords de taquilla post-*Shiri*, en 2006, *The Host* (*Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006) atrajo más de 13 millones de espectadores sólo en Corea (un 27% de su población total). A ese *blockbuster* dedicamos nuestro próximo apartado.



The Host, 2006. Imagen: Naver

4.1.2

THE HOST

Cultura híbrida

“Doctor americano: Simplemente vacía cada botella hasta la última gota.

Joven coreano: Son químicos tóxicos, y las regulaciones del estado...

Doctor americano: Arrójalas por el sumidero, Sr. Kim”

~ The Host, 2006

Retomamos para este epígrafe el título de finales de los años 1980 de Nestor Garcia Canclini en el que desarrolla el concepto de hibridez para describir las mezclas interculturales que emergen con los procesos de modernización. De este modo, Canclini incidía en los cruces socioculturales entre lo tradicional y lo moderno, lo artesanal y lo industrial, o las culturas popular y culta. Consideramos que esta conceptualización de hibridez del antropólogo argentino es aplicable en el recorrido que venimos describiendo en el capítulo. El producto cultural *blockbuster* coreano resulta de la modernización dada en el país, de las relaciones que se establecen en los procesos de la globalización, y del mestizaje entre la cultura tradicional y la moderna local y global

“En medio de estas tensiones se constituyen las relaciones complejas, nada esquemáticas, entre lo hegemónico y lo subalterno, lo incluido y lo excluido. Ésta es una de las causas por las que la modernidad implica tanto procesos de segregación como de hibridación entre los diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos”. (Canclini, 1990:40).

La síntesis cultural del *blockbuster* coreano puede asimismo explicarse a partir de otro clásico de la teoría postcolonial, *The Location of Culture* de Homi K. Bhabha (Bhabha, 2003). La globalización en el campo de la cultura popular establece una forma creativa encargada de sostener las distintas identidades locales en un contexto global, se trata de la recepción local a la cultura global. La hibridación, de acuerdo con Bhabha, no se trata de una mera mezcla de elementos, a menudo las culturas que interactúan establecen nuevas formas y nuevas conexiones entre ellas, como en el caso de la práctica cinematográfica que aquí analizamos.

Los *blockbuster* se dirigen a un público local cada vez más influenciado por culturas y medios extranjeros, esto hace que se introduzcan recursos de culturas foráneas, en particular culturas populares del sureste asiático, muy de moda entre los jóvenes surcoreanos, produciéndose una intensificación de la hibridación cultural. En este sentido la película *The Host* remite a las *Kaiju-eiga*, las películas de monstruos japonesas, con una recreación de autor del primer icono transnacional de la cultura popular asiática, *Godzilla*. Como *Shiri*, *The Host* traslada las tramas típicas del *blockbuster* a la historia de Corea del Sur, esta vez a la relación con Estados Unidos en el desarrollo de una perspectiva postcolonial. La película se abre en el depósito de cadáveres de una base del ejército estadounidense en el centro de Seúl. Un oficial americano decide limpiar algunos cientos

de botellas polvorientas de formaldehído acumuladas en ese depósito. El oficial ordena y fuerza a un soldado coreano a arrojar el compuesto químico por el sumidero al río Han. Años más tarde un anfibio mutante, del tamaño de un camión y gusto por la carne humana, emerge del río como consecuencia de la acción del militar americano. La escena de la morgue está basada en un incidente similar, que en 2002 había desatado todas las alarmas medioambientales. El director jugó intencionalmente con ese episodio real para el episodio creación del monstruo protagonista de la película. Una criatura que venía a recordar cómo los acontecimientos del pasado pueden volver a impactar en el presente de maneras imprevisibles. En este mismo sentido, los daños ocasionados por el monstruo pretendían evocar recuerdos en los coreanos de bien conocidos desastres anteriores como el colapso del Puente de Seongsu en 1994, o el aplastamiento de dos colegialas por un tanque americano en 2002 (Paquet, 2009). El juego con la memoria local en el film introducía entre las influencias foráneas una complejidad extraordinaria en este género cinematográfico. El *blockbuster* coreano es una forma híbrida entre el cine nacional y el cine de Hollywood, tanto su estilo artístico como sus temáticas son de carácter local pero la forma de expresión sigue los modelos llevados a cabo por las superproducciones de Hollywood, de ese cine se adoptan estética visual, efectos especiales, así como estilos de edición. El resultado de esta hibridación son éxitos comerciales que paradójicamente consiguieron barrer del panorama cinematográfico surcoreano los propios productos importados de Hollywood.

Estos productos híbridos, los *blockbuster* coreanos como buena mercancía del mundo global comenzaron a tener un trayecto internacional que da buena cuenta de los intercambios de la cultura global del presente. Como hemos señalado en 1999 con el estreno de la película *Shiri* comienza a producirse el verdadero “boom” del cine en Corea del Sur, su industria cinematográfica crece de manera muy significativa en el mercado interior, pero en los años siguientes este crecimiento traspasará fronteras convirtiéndose en la coreana una de las cinematográficas más relevantes del mundo. De ser un país consumidor voraz de productos importados, mayoritariamente de la industria cinematográfica de Hollywood, Corea del Sur deviene en productora y exportadora de sus propios productos. De entre todos los factores que contribuyeron a la internacionalización del cine surcoreano destaca la política globalizadora del gobierno de Kim Young-sam (1993-1998). En la industria cinematográfica el gobierno utilizó el mismo enfoque que para la industria mediática, paso del control a la promoción con objeto de fortalecerla en el

mercado interior frente a la industria norteamericana y globalizarla, expandiendo sus productos internacionalmente. La misma política cinematográfica aplicarían los sucesivos gobernantes de Corea del Sur.

En el caso de *The Host* los efectos de la globalización son patentes. La primera financiación para la producción procedía de Japón, de la compañía *Happinet Corp.*. Otra de las estrategias llevadas a cabo por la industria cinematográfica surcoreana para continuar creciendo fue la obtención de financiación a través de las coproducciones. Éstas son otra forma de hibridación cultural dentro del proceso de globalización, es el denominado “transculturalismo corporativo”, la fusión se lleva a cabo con un doble objetivo, por un lado, la obtención de ingresos y por otro, conseguir un mejor posicionamiento frente a la potente industria norteamericana. Más allá de la financiación, el diseño del monstruo se llevó a cabo en los estudios *Weta Workshop* de Peter Jackson en Nueva Zelanda. Los efectos digitales fueron suministrados por la empresa *The Orphanage*, con sede en Estados Unidos. El marketing y la distribución se realizó con *Showbox*, una división del grupo *Orion*, que la proyectó en su primer fin de semana en Corea en 620 salas, esto es, más de un tercio del total de los cines de la nación. El agente internacional de ventas *Cineclick Asia* y el distribuidor americano *Magnolia* vendió un total 5,9 millones de dólares en acuerdos de distribución en el extranjero. A esto debemos sumar las referencias propuestas por la crítica, de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) a *Jaws*, o las indicadas por el mismo Bong Joon-ho en sus alusiones al monstruo del lago Ness y la citada referencia a *Godzilla*. Todo ello con suficientes resonancias locales como para distinguir fácilmente esta película de sus similares japonesas o norteamericanas.

Conocedores del éxito que las películas de Corea del Sur estaban teniendo tanto en el propio país como en el conjunto del Oriente Asiático, los principales festivales internacionales, Cannes, Berlín, Toronto, Venecia, New York, etc. comenzaron a exhibir películas surcoreanas. Estos festivales constituyeron una plataforma esencial para dar a conocer la cinematografía surcoreana en el extranjero. Kim Ki-duk, Im Kwon-taek o Park Chan-Wook se hacen imprescindibles en esos eventos. *The Host* triunfó en la quincena de realizadores del festival de *Cannes*. En paralelo a estos festivales internacionales el Consejo de Cine de Corea, se encargó de difundir la cultura y cinematografía surcoreana. Son importantes en esta promoción los festivales de cine surcoreano que se realizan

habitualmente en centros culturales de las ciudades más importantes de todos los continentes como Nueva York, Londres, Madrid, Buenos Aires, etc.

La industria de Hollywood también se ha sentido atraída por el éxito obtenido por la cinematografía surcoreana, de este modo se han introducido en su mercado de distintas formas. Dado el éxito que las películas obtenían en su mercado local, muchas sucursales coreanas de las compañías de Hollywood, como es el caso de *Buena Vista International Korea* comenzaron a distribuir películas surcoreanas dentro del mercado regional asiático. También se ha comenzado a invertir en la realización de películas de Corea del Sur con el fin de conseguir los derechos de distribución de las mismas. Por otra parte, también ha crecido el número de películas surcoreanas distribuidas en Estados Unidos en los últimos años, *Columbia Tristar* fue el primer gran distribuidor en adquirir los derechos de *Shiri*, como *Magnolia* para *The Host*. No obstante, la introducción en este mercado se está realizando de una manera lenta, la mayoría de las películas son exhibidas sólo en los festivales nacionales como el de Chicago o Nueva York.

En última instancia, *The Host* es un producto híbrido representativo de un escenario globalizado. Combinación de características formales del *blockbuster* hollywoodense con una elaboración narrativa, original y profunda, enraizada en lo local que resulta en un producto novedoso. Película trasnacional, coproducida y colaborada desde multitud de nacionalidades, a la par que integra de forma muy concreta en el discurso postcolonial del débil en la relación Corea del Sur - Estados Unidos. Mercancía pero arte y comentario sociopolítico. Cine comercial pero también marcadamente de autor. Otro *blockbuster* coreano que venía a evidenciar la evolución de una industria competitiva y global.



Train to Busan, 2016. Imagen: Newspin.

4.1.3

TRAIN TO BUSAN

la (re)masculinización del protagonista masculino

“Seo Suk-woo: Te llevaré junto a tu madre no importa lo que cueste.

Soon-an: Papá, tu sólo te preocupas de ti mismo. Por eso mama se fue.”

~ Train to Busan, 2016

Podríamos comenzar resumiendo el proceso de remasculinización a través del trayecto que va de Byung-tae a Yu Jong-won. El primero es el personaje protagonista de *Whale Hunting*, 1984 la película más taquillera de la década de los 1980 en Corea del Sur, el segundo el protagonista del fenómeno *Shiri*. Byung-tae inicia la película con un sueño en el que se ve a sí mismo en una competición de culturismo. Él, pequeño, enclenque, con gafas gruesas, se ve rodeado de hombres mastodónticos, y cuando se anima con las poses típicas de tal competencia cae al suelo ante los aplausos y risas de la concurrencia. El sueño más allá de ser un síntoma de la inseguridad, el miedo y la ansiedad del propio personaje, lo es de toda una nación postcolonial, en dramática transformación social y política, e industrializada a la carrera. El segundo protagonista representa el cambio dado en la representación de la masculinidad en apenas 15 años. Yu es un Agente de la inteligencia surcoreana, icono de la masculinidad renovada. Una imagen que se aproxima al típico héroe masculino del cine hollywoodiense, alejándose por completo de la imagen emasculada de los años 1980. Esta imagen se reforzaba con poder, potencia sexual, autoridad paterna y valor profesional. Unas características que se mantienen e identificamos en los posteriores *blockbuster*, y así en el también personaje protagonista de la reciente *Train to Busan* (*Busanhaeng*, Yeon Sang-ho, 2016) Seo Suk-woo.

Recordemos como en 1989 Susan Jeffords había publicado *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War* (Jeffords, 1989), un estudio feminista sobre la representación en la cultura popular de la participación de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. Jeffords sostenía en aquel ensayo que el cine y la literatura evidenciaban la omnipresencia de una reinstaurada estructura patriarcal masculina y blanca, así como la primacía del género sobre la clase o la raza, en una primera definición de las relaciones sociales. Los *mass media* habrían revitalizado los “valores tradicionales” desafiados entonces por la segunda ola feminista, los movimientos anti-guerra y en la lucha por los derechos civiles, y por los cambios legislativos dados en favor de las minorías. Recientemente Kyung Hyun Kim (Kim, 2004) recuperaba ese proceso de remasculinización trasladándolo a nuestro escenario de interés, el cine coreano reciente. Un periodo en el que, de acuerdo con Kim, la industria cinematográfica habría venido a responder al anhelo de un nuevo agente histórico, a la necesidad de re-elaboración de una subjetividad masculina correspondiente con el país moderno, industrial, urbano y global que se quería hacer emerger.

El relato del tránsito de una figura masculina a otra, de la remasculinización, habría de iniciarse en el trauma del régimen autoritario de los 1970 y la difícil situación político económica del país que habría influido de modo decisivo en la iconografía de los protagonistas masculinos. El peso de una intensa y violenta historia terminó en trauma para los coreanos y así, a partir de los años 1980 comenzaron a abundar los protagonistas con alguna discapacidad o psicológicamente traumatizados, los hombres infelices provenientes en su mayoría de las zonas más pobres del país, sin objetivos en la vida y atravesando una madurez violenta y melancólica. Esta imagen era el contrapunto del icono masculino que había sido responsable de la Guerra de Corea y del posterior gobierno autoritario que causó la división del país en dos. Frente al autoritarismo vinculado a héroes de guerra representados con profusión hasta entonces, aparecía un hombre delgado, tímido y sin ningún poder, como el apuntado de *Whale Hunting* (Paquet 2009). Paradójicamente con la modernidad, en un escenario post-autoritario, en una época de democratización, y en pleno cambio industrial local y global, la representación de la masculinidad volvió a girar hacia una re-masculinización que en cierto modo significaba volver al pasado, con el resurgimiento de una imagen de hombre fuerte en la gran pantalla. Esta caracterización respondía ahora a un proceso de occidentalización, en el que se desvanece la cultura tradicional nacional, en el que el confucianismo no tiene ya mayor peso que el capitalismo en la Corea globalizada. Se llevó a cabo un cambio en las imágenes y los discursos, fetichizando a interés un ideal masculino heterosexual dominante. A finales de los años 1990, la imagen del hombre “patético” estaba casi completamente desaparecida, dejando paso a otro, de cuerpo proporcionado y atractivo, profesional, elegantemente vestido como identificamos en el gestor de fondos de *Train to Busan*.

El héroe protagonista de ese último *blockbuster* es la imagen de ese individuo masculino moderno desesperado por liberarse a sí mismo de la represión, las responsabilidades de familia o las ansiedades personales. La trama de *Train to Busan* se centra en el viaje que embarcan Seo Suk-woo, y su hija Soo-an, a la que no puede dedicar mucho tiempo debido a su trabajo. Ya en el tren de alta velocidad, tanto ellos como los demás pasajeros empiezan a notar que la situación tanto dentro del tren como en todo el país es anormal. Una infección alcanza a muchos de los pasajeros del tren transformándolo en seres caníbales que reaccionan instintivamente con agresividad a ciertos estímulos visuales y sonoros. Con Suk-woo a la cabeza, los pasajeros del tren intentan defenderse de estos seres, pasando por crisis internas y concluyendo la muerte de casi todo el pasaje. Terminan

sobreviviendo Soo-an y una pasajera embarazada, gracias al sacrificio de Suk-woo, quien muere defendiéndolas de un último zombi que les impedía llegar a salvo a la ciudad portuaria de Busan. Moviéndose en el conflicto entre la auto-preservación y la auto-destrucción, el cumplimiento de la “pulsión de muerte” por parte del protagonista es otro elemento frecuente en el *Blockbuster* coreano a diferencia de los finales normalmente felices para los protagonistas de su homónimo americano.

A partir de la crítica feminista de Mulvey (Mulvey 1975, 2001) sobre cómo el patriarcado estructura el sistema dominante de representación en Hollywood que hemos detallado en nuestro marco teórico, numerosos críticos analizaron las películas hollywoodenses como máquinas de placer que fabrican un espectador masculinizado a través del aparato ideológico del cine. Desde aquella publicación hasta el presente, se han multiplicado las críticas feministas que muestran lo difícil que es para la mujer resistir su implicación en ese sistema de representación. En 1983 Steve Neale publicaba ‘Masculinity as spectacle’ (Neale 1983, 1993), un estudio pionero en el que se trasladaban los planteamientos de Mulvey al análisis de la representación de la masculinidad. Neale se centraba en las formas más espectaculares de esa representación, en multitud de rituales de conflicto entre personajes masculinos, del duelo de las películas del oeste a los combates en el circo romano, también las coreografías de los musicales de la edad de oro de Hollywood. El autor sostenía que los elementos considerados por Mulvey en relación con las imágenes de las mujeres pueden considerarse también sobre las imágenes de los hombres. En este contexto, podríamos interpretar el rol del protagonista de *Train to Busan* como una figura paterna ejemplar, figura masculina dominante en el mundo en contraposición con la ausencia de poder de la niña. Neale añadía por ejemplo que debido a que la mirada es tan insistentemente masculina los elementos eróticos implicados en las relaciones entre el espectador y la imagen masculina tienen que ser constantemente reprimidos y desautorizados. Consideramos que la representación de la masculinidad dada en el cine coreano reciente elabora un proceso de ida y vuelta hacia esa represión particularmente visible en el *Blockbuster*, con su llamativo proceso de remasculinización.

En el caso de este último *blockbuster*, la moral del protagonista masculino va cambiando durante el metraje de la película. Al principio le observamos como un atractivo empresario de alto estándar coreano, en su oficina, hablando con su superior de ir a jugar al Golf. Físicamente alto, moreno, facciones marcadas y ojos grandes, muy peinado y vestido con

traje formal. Pero debido a que la situación en el tren se va complicando, su imagen va cambiando hacia un tipo de héroe de acción, con la camisa manchada de sangre, sudoroso y preparado para luchar contra una horda de zombis que va hacia ellos. En su batalla, se debe subrayar otra de las características fundamentales de esta remasculinización, la violencia explícita. En estas situaciones, Suk-woo se presenta como un hombre rudo y agresivo, que emplea la violencia de manera confiada. Es cierto que el carácter del protagonista va variando, pasando de ser un personaje egoísta que sólo piensa en su éxito, a empezar a preocuparse, a la fuerza, por los demás en previsión de acciones futuras que le puedan influir a él.

En resumen, de igual forma que el poder autoritario representaba los héroes que reafirmaban el sistema dado como instrumento de subjetivación, un nuevo contexto social, económico y político demandó de nuevos héroes para cubrir la demanda de nuestras subjetividades. De este modo el cine se vio inmerso en el procedimiento descrito de remasculinización de los personajes masculinos. Un proceso que debemos cuestionar y contraponer con la representación de género que veremos en el siguiente capítulo.



The Housemaid, 2010. Imagen: HanCinema.

4.2

MELODRAMA



The Isle, 2000. Imagen: Stockholm Film Festival.

4.2.1

THE ISLE

Contra el patriarcado

“Pescador: Sé que puedes hablar. Gemías mientras lo hacíamos.”

~ The Isle, 2000

Si concluíamos el anterior capítulo describiendo el proceso de “remasculinización en el *blockbuster*”, debemos abordar ahora la representación de la mujer en su escenario principal, el melodrama. Lo haremos a partir de *The Isle (Seom, 2000)*, una película de Kim Ki-duk, cuya protagonista se nos presenta como todo un desafío para el análisis de género.

En el texto “*You Don’t Know What is Happening, Do You, Mr Jones?*” (Mulvey, 1973, 1987), Laura Mulvey anticipaba la mencionada incorporación de nociones psicoanalíticas como modo de relacionar las imágenes de lo femenino con su representación. Entonces se preguntaba por la identidad femenina a partir de las esculturas de Allen Jones, esas “mujeres mueble” que decoraban el *Korova Milk Bar* de *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971). A través de cuerpos femeninos en las poses sexualmente provocativas que abundan en los *mass media*, de las imágenes de “mujeres esclavas” de Jones atadas a/ como mesas y sillas que reproducen esas posturas, Mulvey argumentaba contra la representación de un “ideal” para el fetichismo masculino, de acuerdo con el esquema psicoanalítico freudiano y su conceptualización de la mujer como sustituto del falo. “Las mujeres son expuestas (visibilizadas) por hombres como figuras en una alucinante mascarada, que expresa una extraña manera de entender el miedo y el deseo masculino” (Mulvey, 1973, 1987; 128). Miedo a la castración, terror a mujeres como experiencia de la diferencia y de este modo, mujeres convertidas en fetiches del deseo masculino, en imágenes como las de esas esculturas producidas para exorcizar el temor. Representaciones del mito de la “*femme fatale*”, poderosas y amenazantes pero en último término sometidas, un estereotipo habitual que en principio encarna también Hee-Jin, el personaje principal de *The Isle*. Así en ésta, como en otras películas dirigidas por Kim Ki-duk, la protagonista ejerce la prostitución, alejada de los roles tradicionales para las mujeres del melodrama, véase esposas, madres, amantes abandonadas, o en general mujeres en episodios de histeria o afligidas por una enfermedad mortal o debilitante. El trabajo sexual se muestra como instrumento de la citada fetichización, de la dominación masculina del cuerpo femenino, pero también es expuesto como herramienta de subversión de la “ideología de la castidad” inherente al potente orden patriarcal coreano y, de esta forma, de su cuestionamiento general.

La acción de *The Isle* se sitúa en un extraño camping de pequeños palafitos multicolor distribuidos a modo de islas sobre un idílico lago. Desde las primeras escenas de la

película conocemos la identidad de Hee-Jin que, como ocurre habitualmente con toda identidad femenina en el patriarcado coreano, se desarrolla sólo en un escenario dependiente de los hombres (Kim, 2007). En la secuencia inicial, la joven navega de choza en choza ofreciendo a los clientes cebo para la pesca, café y comida. De inmediato la observamos frente a un espejo despojándose de la ropa interior, y de nuevo en la barca, esta vez para ofrecer su propio cuerpo a tres pescadores. En la siguiente escena vemos a Hee-Jin saliendo de una de las pequeñas casas con uno de los hombres, espera un pago que sólo llega cuando se retira en su barca y la humillan arrojando el dinero al agua. A continuación, la venganza de la siempre silenciosa protagonista tirando al agua a uno de esos pescadores que despreocupado hablaba por teléfono mientras defecaba en el lago. Por último, en la secuencia observamos un primer plano de Hee-Jin apoyada en su barca y con un puñal en sus manos. Se presenta de este modo un personaje inquietante y vengativo como una “*femme fatale*”, cuya amenazante sexualidad desencadena actos de violencia contra los hombres que tendrían respuesta inmediata en una narración convencional.

Sin embargo, la trama principal de la película es otra, gira en torno a la relación de Hee-Jin con Hyun-shik que llega para instalarse en la choza amarilla. Se muestra a través de un sombrío *flashback* que Hyun-shik ha asesinado a su esposa y su amante, así entendemos que ha llegado al lago para esconderse y, más tarde, intentar suicidarse. Las películas de Kim Ki-duk están protagonizadas por excedentes varios, normalmente individuos marginales y solitarios. Mientras que entre los personajes masculinos la mayoría son apartados de la comunidad por tratarse de delincuentes, como hemos señalado en el caso de las mujeres el punto diferenciador sería ser trabajadoras sexuales. A lo largo de la película, Hee-jin desarrolla una singular fascinación por Hyun-shik e impide a éste suicidarse hasta dos veces. A medida que avanza la película, los dos se convierten en mutuamente dependientes, y se turnan en los cuidados para recuperarse de sus episodios de auto-lesión. El dolor se convierte en un modo de convivencia, se une a la rutina, para crear una nueva forma de entender la existencia y las relaciones humanas.

Linda Williams ha denominado “géneros corporales” a aquellos géneros cinematográficos diseñados para generar reacciones físicas en el espectador (Williams, 2009). De este modo, Williams calificaba como corporales a los filmes de terror o pornográficos, pero también a los melodramas producidos para suscitar una emoción intensa que en ocasiones llega a provocar las lágrimas. La corporalidad de la película de Kim está clara, más allá del llanto,

en el efecto que producen las escenas escatológicas o de sacrificio animal. En su catalogación de “géneros corporales” Williams argumentaba sobre uno de los aspectos de la teoría de Mulvey que a la postre ha sido identificado como más vulnerable, su asociación entre los placeres de mirar, el espectador y la masculinidad. Una cuestión particularmente problemática al abordar el género del melodrama, “el componente masoquista del placer provocado por una película en las mujeres ha sido el caso de perversión más problemático para la crítica feminista” (Williams, 2009). Incidiendo en esta problematización, Williams insistía en que incluso en los más extremos despliegues de sufrimiento masoquista, existe siempre un componente de variabilidad en la víctima y de ejercicio de poder o placer para la misma. Recordemos las dos escenas de *The Isle* en las que los protagonistas se autolesionan con anzuelos. En la primera de ellas, se observa a Hyun-shik fuera de la cabaña mirando su caña de pescar, cuando el personaje descubre a unos policías, se nos muestra un primer plano de los anzuelos, primerísimo plano de la boca abierta de Hyun para continuar con otro de los ojos llorosos del protagonista mientras Hee-jin retira, uno a uno, los anzuelos de su boca. Esta escena conecta con la que veremos en la última parte de la película, cuando también se nos mostrará un plano detalle de los ojos de Hee-jin antes de lanzar un grito y mostrar la sangre en su falda producida tras clavarse los anzuelos en su vagina al ver que Hyun Shik pretende abandonarla. El grito desgarrador de Hee-Jin hará que él vuelva, y haga exactamente lo mismo que hizo ella con su garganta al extraerle los anzuelos. El melodrama, como “género para mujeres”, ha sido relacionado con el masoquismo en la identificación única de las espectadoras con la sacrificada protagonista de turno, pero existen toda una variedad de actitudes a tener en cuenta, incluidas aquellas de falta de identificación o de disfrute de su propio sufrimiento. “Aunque no estoy diciendo -apuntaba Williams- que exista un alto componente sádico en estos filmes, sí afirmo que existe una fuerte mezcla de pasividad y actividad, una oscilación bisexual entre estos dos extremos” (Williams, 2009). En todo caso, lo interesante aquí sería subrayar la posibilidad abierta para incluir en los actos de ver placeres femeninos que en algún momento parecieron no existir.

Otra anomalía, en *The Isle* el personaje de Hee-Jin posee la mirada, de esta forma desde su posición en la orilla domina la visión de los hombres en los palafitos como el vigilante en la torre del panóptico, o en su propia actividad voyeur por las ventanas del camping actúa como el mismo Jefferies en *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954). Williams incide en excepciones como la de Hee-Jin, de posesión de la mirada por parte de las mujeres,

para volver a cuestionar el esquema de Mulvey. La protagonista rompe aquí también el orden patriarcal con su mirar, investigar, conocer y dominar el lago. La posesión de la mirada por la mujer abunda en las películas de terror. Las mujeres alineadas con los monstruos, se muestran como amenaza al patriarcado y, por tanto, abocadas al castigo. En este caso, Williams parece aceptar la idea básica de que esas películas refuerzan las concepciones del espectador activo (sádico) y del objeto femenino pasivo (sufrimiento). Si en un principio en *The Isle* parece que ese esquema podría volver a reproducirse, la resistencia de Hee-Jin la hace escapar del castigo por la apropiación de la mirada e impide la restauración del orden narrativo masculino, la lacaniana “Ley del padre”. “Cada uno de los géneros cinematográficos corporales que analizo se basa en el espectáculo del cuerpo femenino -escribía Williams- y todos ofrecen lo que muchas críticas feministas han denominado victimización femenina. Pero dicha victimización es muy distinta en cada tipo de película, y no puede explicarse señalando simplemente el poder sádico y el placer del sujeto masculino, que castiga o domina al objeto femenino” (Williams, 2009).

Por último, debemos subrayar que Kim Ki-duk no ha tenido éxito alguno en su país, ni de crítica (por ejemplo, *The Isle* fue aborrecida por la mayoría de los críticos), ni de público (a pesar de una costosa campaña de marketing). El propio director ha señalado en distintas entrevistas, que sus películas están dirigidas al mercado internacional. Debemos añadir a un espectador que observa la identidad femenina que analizamos lejos del patriarcado coreano que la construye, pero con el extrañamiento de una mirada hacia lo exótico también cuestionable. En su ensayo "Cine como etnografía", Rey Chow reelaboraba la formulación de Mulvey para explicar la relación entre etnografía y lo visual (Chow, 1995). Puesto que la estructura binaria del observador / observado es la premisa operativa de la antropología clásica, se parte de una desigualdad inherente entre el observador «occidental» y el «otro» observado. Chow sugería que las ideas de Mulvey acerca de las relaciones de género en la mirada pueden ser útiles para considerar también la relación visual de la antropología.

“Laura Mulvey nos alerta de lo que constituye no sólo el espectáculo, sino también la forma en que se organiza la visión. Porque en nuestra cultura, mirar y ser mirado se asignan comúnmente a hombres y mujeres, la visión lleva en su origen la desigualdad de género. Sumando el argumento de Mulvey a la antropología,

podemos argumentar, en paralelo, que la visión tiene los orígenes de la desigualdad etnográfica” (Chow, 1995:62).

The Isle fue la quinta película dirigida por Kim Ki-duk y la que definitivamente le abrió las puertas de los grandes festivales cinematográficos internacionales, con ella participó en la Sección Oficial del Festival de Venecia en el 2000. A partir de este momento, Kim se convertiría en imprescindible en el circuito de festivales, en el año 2004 consiguió los premios a la mejor dirección tanto en el Festival de Cine de Berlín con *Samaritan girl* (*Samaria*, 2004) como en el Festival de Venecia con la película *3-Iron* (*Bin-jip*, 2004).

En conclusión, del mismo modo que las transformaciones sociales, económicas y políticas dadas en el país habían demandado de nuevas subjetividades según el modelo de los héroes resultantes del proceso de remasculinización. Para la mujer coreana esos cambios se tradujeron en aspectos concretos, como por ejemplo en su incorporación generalizada al mundo laboral, pero no consiguieron borrar por completo los rastros de la sociedad confuciana patriarcal, patrilineal y patrilocal, en los procesos de subjetivación, tampoco en las películas. El protagonismo de las mujeres en el melodrama continúa relacionándose con su subordinación en el orden patriarcal dado, sólo apunta a una subversión pendiente de generalización en excepciones de autor como *The Isle* o *The Handmaiden* que también analizamos en este capítulo.



The Housemaid, 2010. Imagen: HanCinema

4.2.2

THE HOUSEMAID

El melodrama coreano

“Eun-yi: Yo sé que no me consideras humana ipero este bebé es tuyo!”

~ The Housemaid, 2010

Empleamos el término melodrama para nombrar un género o conjunto de subgéneros contruidos a partir de configuraciones diversas de patetismo, emotividad, polarización moral, formas narrativas no clásicas y sensacionalismo en la imagen. A partir de los años 1960 y 1970, el melodrama se convirtió en motivo de análisis fundamental para la investigación cinematográfica, en su comprensión como sistema genérico con extraordinarias implicaciones psicosociales. En esos análisis confluían dos corrientes de fuerte influencia en el campo de estudios fílmicos, por una parte la teoría crítica, y en general la teoría marxista, comenzó a estudiar los melodramas familiares de mitad del XX como severas críticas a la cultura burguesa, digamos. Por otra parte, el melodrama adquirió una importancia central como objeto de estudio para la crítica y la teoría cinematográfica feminista también referida en nuestro marco teórico. El énfasis en la represión emocional del género proporcionaba un terreno fértil para la interpretación psicoanalítica. Así mismo, la paradoja que planteaba la existencia de películas dirigidas a las audiencias femeninas frente a la concepción de un escenario dominante "adaptado al inconsciente masculino" (Singer, 2001). En este capítulo seguimos el rastro de esas aproximaciones al melodrama, ahora en el epígrafe repasamos sus características generales, así como las específicas en su adaptación coreana, a partir del film *The Housemaid* (Hanyo, Im Sang-soo, 2010) que ejemplifica de forma extraordinaria las convenciones que definen el género en Corea, del pasado a la actualidad.

Como todo buen melodrama, *The Housemaid* arranca de forma impactante para el espectador. En la primera secuencia ya encontramos un primer suceso trágico, el suicidio de una joven entre el bullicio urbano que anticipa la propia tragedia de la protagonista Eun-yi. Debemos tener en cuenta que año tras año Corea del Sur se convierte en el país desarrollado con más suicidios, siendo esta la principal causa de mortalidad juvenil. La película continúa de forma simple, introduce a cada uno de los personajes principales, entre ellos la mencionada protagonista, una joven ingenua, divertida, alegre y servicial. Eun-yi se incorpora al servicio de una adinerada familia. Ésta la integran una niña, su madre embarazada, esposa fiel, de apariencia frágil, y el esposo, protagonista masculino, profesional poderoso cuya infidelidad con la criada desencadenará el melodrama. Todas las escenas del protagonista son una representación del poder, que se convertirá en el motor de todas las relaciones, efectos de ese poder, entre los personajes de la película (Pérez, 2015).

De lo general a lo particular, dentro de los factores constitutivos clave que servirían para la definición de melodrama destacamos cinco que más adelante iremos desarrollando. 1/ Pathos: La fuerte emoción es un elemento común del melodrama, particularmente como se entiende en los estudios cinematográficos contemporáneos. La conmoción ante el dolor por el mal que sufre alguien que no lo merece, siendo esa fatalidad algo que podríamos imaginarnos nos podría suceder a nosotros mismos. En *The Housemaid*, serían las calamidades que padece su protagonista Eun-yi las que nos provocarían esa impresión. 2/ Emoción excesiva: Aunque ya el pathos involucra una intensidad dramática, la emoción intensa lo excede en celos, compasión, envidia, codicia, rencor, o por ejemplo, lujuria. Un ejemplo cinematográfico podría ser la escena en que Eun-yi enfrenta con ira a la familia a la que ha servido y que tanto dolor ha causado a lo largo de la narración. 3/ Polarización moral: Nos referimos a una polarización moral extrema entre el bien y el mal, una cosmovisión simplificada. La criada protagonista mantiene un comportamiento ético, a pesar del adulterio, mientras en la familia todos son malvados a excepción quizá de la hija pequeña. 4/ Estructura narrativa no clásica: Fuera de la estructura lógica de causa/efecto, el melodrama se abre a tramas enrevesadas, que alcanzan la inverosimilitud. De este modo observamos el giro en el desenlace de *The Housemaid*. 5/ Sensacionalismo: Énfasis en la acción, la violencia, las emociones extremas, y los espectáculos de peligro físico. Véase el momento en que la protagonista del film de Im Sang-soo cuelga de una gran lámpara de araña tras ser empujada por la abuela.

Si Estados Unidos ha creado el *western*, Japón las *películas de samurais* o Hong Kong las de *artes marciales*, la industria cinematográfica coreana no ha producido géneros autóctonos, ha asimilado los de otros para modificarlos y hacerlos propios. El melodrama fue el primero de los géneros adoptados por Corea, en el tiempo, ya a partir de las primeras décadas del siglo XX, y en la fama que alcanzó desde entonces. En la denominada “Edad de Oro” del cine coreano, en los años 1950 y 1960, el 70 por ciento del total de las películas producidas se adscribían a este género. *The Housemaid* de Im Sang-soo es un remake de una película del mismo nombre que en aquel periodo dorado dirigiera el reconocido Kim Ki-young (Perez, 2015). En la nueva versión Im realizaría algunas modificaciones respecto a la anterior, tanto en la estructura narrativa, como sobre todo en las figuras de los personajes principales. De esta forma, la criada dejará el papel de “*femme fatale*” magistralmente representado en la película de Kim, para adoptar el papel de mujer

débil víctima/heroína frente al despiadado protagonista masculino y su entorno. Esto es, Eun-yi se convierte en una víctima propiciatoria al más puro estilo melodramático.

Se suelen aportar tres grandes argumentos para explicar el triunfo del melodrama en Corea del Sur. En primer lugar, las mujeres son las espectadoras de cine más numerosas. De este modo, la mayoría de estos filmes se han hecho *ex profeso* para las mujeres. En segundo lugar, la mayoría de los melodramas se basan en novelas populares cuyas principales lectoras son también en su mayoría mujeres que desean ver en la pantalla las historias de los libros leídos. Así comenzaron a rodarse romances juveniles, dramas domésticos o las vicisitudes de la vida diaria de las mujeres. En tercer lugar, debido a que el melodrama se centra en la narración y el trabajo de los actores más que en otros géneros, no requiere técnicas avanzadas de filmación o presupuestos elevados, una economía de medios que favorece la producción. Además, los melodramas han estado siempre en relación con la experiencia cotidiana de los coreanos, la historia moderna del país ha sido lo suficientemente melodramática como para encontrar natural trasladarla a la pantalla en la forma de este género. Esto permite a su vez la fuerte identificación de la audiencia con estas películas, otro aspecto de cómo el melodrama se convirtió en el más destacado de todos los géneros cinematográficos en Corea.

Se apuntan también tres influencias principales en el melodrama surcoreano. El *Shinpa*, de origen japonés e introducido en Corea por las compañías locales de teatro durante el periodo de colonización. Nos referimos a una forma de teatro de gran popularidad, incluso después de la colonización, que en un principio desarrollaba el melodrama social, y luego fue evolucionando hacia narraciones escandalosas. El melodrama coreano se desarrolló como copia exacta de las obras *Shinpa* japonesas. Otra influencia procede de las propias narrativas clásicas coreanas y del *pansori*, una poesía narrativa oral expresada en forma de canción. Muchas de las películas más célebres del cine coreano en origen fueron adaptaciones de cuentos populares tradicionales y *pansori*, con su vieja valoración de la fidelidad de la esposa al esposo. Darcy Paquet apunta que existen unos elementos comunes entre esas dos influencias fundamentales en el melodrama coreano, unos elementos que han perdurado a lo largo del tiempo y que podemos encontrar todavía en la actualidad en la mayoría de los melodramas contemporáneos. Entre estos elementos destacan unos problemas que alimentan las narraciones motivados bien por la diferencia de clases, o bien por un acto cruel cometido por un tercer personaje. Pues bien, en *The Housemaid* están

presentes todavía ambos elementos de conflicto. Por último, como tercer eje de influencia, tenemos que señalar al melodrama de Hollywood. No debemos olvidar que después de la II Guerra Mundial, con la llegada de las tropas norteamericanas al país, la distribución de películas hollywoodienses se realizó de forma masiva, marcando decisivamente a varias generaciones de cineastas surcoreanos.

Si hemos mencionado temas y características recurrentes en el melodrama coreano, queremos detallar ahora alguno de los más representativos según se reflejan en *The Housemaid*, por ejemplo la diferencia de clase. Ya en el principio de la cinta, nos muestra la clase a que pertenece nuestra protagonista, ella trabaja en un restaurante, más tarde se incide en su origen humilde al mostrarnos el lugar donde vive, dentro de un bloque de apartamentos similar a una colmena, una habitación cuyas dimensiones son poco mayores que la cama que comparte con una amiga. Desde este momento, se ganará el favor del espectador, ya que como hemos señalado a pesar de sus penurias es optimista y feliz. En la escala opuesta del orden social, se encuentra la familia protagonista perteneciente a la clase más alta de la sociedad coreana. Im nos presenta a una familia adinerada, frívola, carente de todo tipo de sentimientos, y la sitúa dentro de una espectacular mansión, símbolo del poder de la clase dominante. La gran brecha entre clases que refleja la película es la que encontramos en Corea del Sur después de la mayor crisis financiera de su historia, la de 1997. Entonces, las clases medias tendieron a la desaparición y aumentó notablemente la distancia entre clases trabajadoras y altas.

Otra característica básica es la representación detallada del sufrimiento. En general en los melodramas asiáticos, el sufrimiento es un elemento fundamental. En las culturas de Asia el sufrimiento humano es un hecho omnipresente en la vida de las personas. En Corea este sufrimiento se denomina “*han*”, el dolor acumulado por una persona a lo largo de su vida. Es en el personaje de Eu-yin en el que queda plasmado este tipo de sufrimiento, este Han que se va almacenando en ella en el transcurrir de la película. Vemos como llega al hogar dispuesta a integrarse en el mismo obedeciendo todas las órdenes que le da el ama de llaves, en todo momento se muestra servicial con todos los habitantes de la casa. Dos escenas reflejan la posición de la criada en relación con el núcleo familiar. En la primera vemos a Eun-yi dirigiéndose con el desayuno hacia donde se encuentra el amo de la casa, Hoon. Observamos desde un plano general picado la imagen empequeñecida de la joven, desorientada dentro de la inmensidad de la mansión. La otra escena se desarrolla en la

segunda vivienda de la familia, en la que se observa como marido, esposa e hija disfrutan dentro del jacuzzi, mientras que Eun-yi está fuera de la vivienda leyendo, esperando a las órdenes de la familia. Va a ser en esta casa donde comenzará el sometimiento de Eun-yi al deseo sexual de su amo. En las siguientes escenas veremos a una Eun-yi cada vez más abnegada a los caprichos de su jefe, a pesar de que éste la denigra continuamente. A partir de este punto, es cuando comenzará la caída psicológica del personaje femenino que la llevará a la locura y a maquinarse un acto de venganza.

En los melodramas asiáticos, el yo familiar suele centrar la narración, mientras que en los occidentales suele ser un yo individual, es el contexto familiar y no la familia en sí lo que centra el melodrama (Dissanayake, 1993). En *The Housemaid* el núcleo familiar representado se rige por los principios fundamentales del confucianismo y por sus códigos patriarcales, que regían la sociedad surcoreana por completo hasta hace muy poco tiempo y todavía perduran. El carácter patriarcal de la familia queda reflejado de manera magistral en dos escenas de la película. En la primera el director nos presenta al protagonista masculino, vemos como éste se dirige hacia la casa acompañado de sus asistentes, como mientras avanza se van encendiendo las luces y como le esperan con protocolo su hija y las sirvientas a la entrada. En la otra escena, el protagonista se despide de su familia dispuesto a ir a trabajar, vemos de nuevo como “pasa revista” a su esposa, a su hija y a las criadas.

A través de sus personajes, estereotipos clásicos de un melodrama cinematográfico al uso, el director expone en *The Housemaid* otra de las características del género melodramático, la división absoluta entre el bien y el mal. Como hemos apuntado el bien queda reflejado en el personaje de Eun-yi, la víctima de esta historia. Observamos como cuando llega a la casa se muestra divertida con su hija, como es servicial con la esposa y la hija, y como se dejará someter por el amo. El mal está representado por los componentes de la familia, excepto la hija que es la única que desarrolla empatía por la criada. El Sr. Goh, el patriarca de la familia, en él se concentra todo el poder, sin escrúpulos, frío, arrogante, dispuesto a todo para satisfacer su capricho, sin ninguna consideración hacia los demás en su superioridad. La esposa, embarazada de gemelos, se presenta como una persona débil, vemos como casi siempre es ayudada por otros para desplazarse, su única obsesión es poderle dar muchos hijos a su marido. Conoce la relación de la criada con su marido, incluso en una de las escenas lo agradece, y no le importará hasta que se siente amenazada

la enterarse que ésta está embarazada. Y por último, la madre de la esposa, se muestra como una mujer frívola y mala, una auténtica villana de melodrama.

Toda esta serie de eventos conducen al final de la película que resulta espectacular e impactante, otra característica particular del género en Corea. El director nos presenta un final visualmente deslumbrante, ante la familia al completo sentada en el sofá, Eun-yi se cuelga de la lámpara principal del inmenso salón. Como colofón, de la araña saltan unas chispas que provocan la combustión del cuerpo de la joven. Este final trágico, este suicidio que nos devuelve al inicio de la película, culmina la representación de la abnegación y el sacrificio de la víctima.

Para concluir y en resumen, el melodrama en Corea toma todas las características habituales del género. El cine coreano re-elabora esas características para exacerbar la emoción hasta un grado sobresaliente, incluso entre la ya de por sí exagerada pasión de la cinematografía asiática. Esta extraordinaria intensificación se ha convertido en marchamo propio del melodrama coreano. Una particularidad que se corresponde con las características de la sociedad local, pero además aumenta el interés global por su originalidad y exotismo.



The Handmaiden, 2016. Imagen: IMDB

4.2.3

THE HANDMAIDEN

La mirada masculina

“Lady Hideko: Hubiera sido mejor si nunca hubiera nacido. Nunca haber respirado y vivido.”

~ The Handmaiden, 2016

Para concluir este capítulo regresamos al análisis de género a partir de un film reciente *The Handmaiden* (Ahgassi, 2016) de Park Chan-wook. Destacamos en éste a sus dos protagonistas, dos figuras femeninas que nos permiten incidir en el más relevante modelo representativo de la mujer en la cinematografía coreana, la mujer sumisa a la tradición patriarcal con el deseo de huir y ser libre del hogar donde está subyugada. En este sentido, nos interesa en particular la representación en la película de la “mirada masculina”, y la expectativa que se genera para su definitiva superación.

En primer lugar debemos hacer especial mención al director de la película que guía este epígrafe, uno de los representantes más destacados de la industria cinematográfica asiática, por su original estilo tanto artístico como narrativo. Park Chan-wook saltó al estrellato en el año 2000 con la heredera directa de *Shiri*, el gran éxito *Join Security Area* (*Gongdong gyeongbi guyeok*), película que le abrió de par en par las puertas de una industria cinematográfica que con sus futuros títulos iba a marcar profundamente. De la filmografía del director destaca la que se conoce como “trilogía de la venganza”, conformada por *Sympathy for Mr. Vengeance* (Boksuneun Naui Geot, 2002), *Oldboy* (Oldeuboi, 2003) y *Lady vengeance* (Chinjeolhan Geumjassi, 2005). Con ésta última película de la trilogía, Park iniciaba su tendencia a situar a figuras femeninas en papeles protagonistas, como en el caso de *I'm a Cyborg But That's Ok* (Ssaibogeujiman Gwaenchanha, 2006), su incursión americana *Stoker* (2013) o la principal pieza de este análisis y última película realizada hasta la fecha por Park, *The Handmaiden*.

Como ya había hecho con *Oldboy*, cuando tomó como referencia el manga japonés de Garon Tsuchiya, Park realiza otra adaptación, en este caso de la novela *Falsa Identidad* (*Fingersmith*, 2002) de la autora galesa Sarah Waters. Debemos señalar que son muchas las películas del género melodramático que nacen de la inspiración de una obra literaria de ese tipo, pues sus características narrativas son fácilmente adaptables. En este caso, *The Handmaiden* traslada la trama de la novela de la Inglaterra victoriana a la no menos represiva Corea de los años 1930, en plena colonización nipona. Ambas sociedades están estructuradas a partir de una serie de códigos rígidos de los que es complicado, y peligroso, escapar.

En los primeros minutos de la película una tropa del ejército japonés recorre las calles embarradas por la lluvia de lo que parece ser un pobre y pequeño pueblo de Corea. Un grupo de niños les persiguen, simulando ser también soldados, y acaban siendo regañados

a gritos. Esta escena nos ubica en un entorno depresivo y oscuro, que define perfectamente la situación que padecía el país coreano durante la época de la colonización, sumidos bajo el poder militar japonés, considerados como inferiores, y sometidos a todo tipo de humillaciones. En esa misma secuencia, se introduce la premisa de la película, una joven coreana marcha de su pueblo natal para servir en una residencia japonesa, como asistente de la otra protagonista. En *The Handmaiden* Sook-hee se nos presenta una vez más como una chica muy servicial y obediente, en la primera escena en que entra en contacto con Lady Hideko, a quien auxilia al oírla gritar mientras duerme. No es hasta el primer *flashback* que se realiza en la película, narrado en primera persona por la misma Sook-hee, que descubrimos cuáles son los verdaderos motivos por los que ha aceptado esa posición y su verdadera personalidad.

Sook-hee fue abandonada por sus padres al poco de nacer en una platería de su pueblo natal. Se dedica a criar niños coreanos abandonados que después serán vendidos a aristócratas japoneses, además de ser una excelente ladrona de guante blanco. Durante su vida ha aprendido a sobrevivir en un ambiente hostil, de aquí su verdadero carácter soberbio y algo descarado, al responder a la oferta del “Conde Fujiwara”. Este “Conde” es la razón por la que Sook-hee ha iniciado su viaje, éste es un timador que quiere enamorar a Hideko, poseedora de una gran fortuna. Tras el amor, planea engañarla para que huya con él, y acto seguido encerrarla en un manicomio para quedarse él con todo el dinero, en principio compartiéndolo con Sook-hee y su familia. La primera parte de la película será narrada desde el punto de vista de Sook-hee, y así descubrimos toda la trama a partir de la información que ella va obteniendo en el transcurso de las acciones.

La segunda figura protagonista es Hideko. Su historia empieza a ser explicada en el inicio de la segunda parte de la película, donde queda reflejada toda su vida sumisa a su tío Kouzuki. A partir de este momento el punto de vista de Hideko es el que rige las acciones y ésta deviene ahora en primera fuente información para el espectador. Hideko, desde muy pequeña, ha sido educada estrictamente, también a través de la violencia y el miedo. Se le enseñó a hablar el japonés a la perfección, aprendió a relatar historias con una dicción excelente, siguiendo los pasos de su tía. Ésta se dedicaba a leer novelas eróticas delante de aristócratas japoneses interesados en las subastas de antiguas obras originales que tenía el tío Kouzuki en su biblioteca. Al crecer Hideko, su tía se suicida y ella pasa a ocupar su lugar.

Aunque Hideko sea para toda la casa una figura poderosa, noble y respetada, vive bajo el dominio de su tío. Hideko en este caso representa mejor que Sook-hee el modelo de mujer sumisa a la tradición cotidiana. Aunque ella no esté casada, cumple todos los demás requisitos de esta tipología de figura femenina en el melodrama coreano. Repasando todas las características de este personaje, y haciendo referencia a ese estereotipo femenino en el melodrama (Kim Mi-hyon, 2007), Hideko es una mujer sumisa al poder patriarcal marcado por su tío, sufre ser el centro de atención y objeto sexual masculino, y tiene un deseo irrefutable de huir de su vida. Desde los 5 años ha quedado recluida a la mansión donde vive, arquitectura híbrida coreana-inglesa-japonesa y alegoría de la trama, no ha salido nunca de esos límites, atrapada bajo el yugo familiar. Así alcanzamos el momento clave en la representación de la "mirada masculina" en la película. Las escenas en que Hideko se convierte objeto sexual a la mirada sin límite de los hombres en sus lecturas e interpretaciones con figuras de madera de algunas de las escenas de las novelas eróticas.

En el mismo año 1975 en que veía la luz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Michel Foucault publicaba su célebre *Vigilar y castigar*. El pensador francés rehabilitaba el invento del panóptico del teórico líder del Utilitarismo, Jeremy Bentham como "diagrama de un mecanismo de poder referido a su forma ideal" (Foucault, 1976: 208). El panóptico era un modelo arquitectónico de prisión pero sobre todo un principio general de construcción, el aparato polivalente de vigilancia, la máquina óptica universal de los agrupamientos humanos. Una solución espacial para el ejercicio del poder disciplinario que venía a cumplir en su forma ideal las premisas básicas de aislamiento, individualización y visibilidad permanente. Más allá del encierro, la subjetivación resultaba de la interiorización del escrutinio imaginario. Entrando en el registro visual, el poder tendía a lo incorpóreo. Como señala Anne Friedberg, esta relación ficticia y estos modos de objetivación del sujeto, han servido como "tentadora raíz originaria para las invenciones que conducen al cine". Así, la crítica feminista siguió el rastro de la "mirada panóptica" en la descripción de una "mirada masculina", omnipresente y unidireccional, en el mecanismo cinematográfico. La mujer había sido representada en el cine como objeto de una mirada jerarquizada. Objeto presente sólo en tanto que significativo para el otro masculino. Como en el panóptico, se establecía una dialéctica visual irrecíproca que determinaba un rol activo/masculino frente a otro pasivo/femenino (Friedberg, 1998).

Como hemos señalado, las películas habrían sido realizadas para satisfacer el placer masculino, el voyeurismo hacía funcionar automáticamente en la imagen cinematográfica el exhibicionismo de una mujer que habría interiorizado la "mirada masculina". La biblioteca que el tío Kouzuki guarda celosamente en *The Handmaiden*, proporciona el telón de fondo a las sesiones de lectura en que Hideko se ve obligada a leer textos eróticos a grupos de hombres, todos revolviéndose en sus asientos. Para Park Chan-wook estas escenas funcionan como representación "ejemplar" de esa mirada dominante. Y así también como una metáfora del acto de ver en el cine, que podemos retomar en su analogía con los términos del panóptico. "Estas escenas están diseñadas para mostrar literalmente lo que es la "mirada masculina" y, de una manera muy palpable, muestran lo que la violencia de la mirada puede hacer. Incluso si Hideko lleva capas de kimono, no importa; Bien podría haber estado expuesta al desnudo frente a esos hombres. En lugar de tocarla, estos hombres están a pocos metros del escenario en el que se está dando la lectura, pero en estas sesiones de lectura podrían haberla violado. Así que para un cineasta que está tratando de hacer una película sobre la violencia de la mirada masculina, y para hacer una película que es una crítica de este tipo de mirada masculina violenta" (Newman, 2016). Esas escenas de *The Handmaiden* nos ofrecen la posibilidad de observar el funcionamiento de una "mirada masculina" siempre presente sobre su "objeto femenino", según el mecanismo panóptico, pero la película continúa desarrollando los límites de esa mirada. Como concluían Sturken y Cartwright, la "mirada masculina" tiene sus limitaciones y sus consecuencias (Sturken y Cartwright, 2001).

En la segunda escena de lectura en la película observamos un cambio en Hideko. Ella comienza a leer para sí, no para los hombres que la observan, se imagina a ella y Sook-Hee, y relaciona la literatura con el sexo entre las dos mujeres. Se convierten en protagonistas de la historia, capaces de trazar su propio camino, de una manera diferente. Esa es su manera de luchar contra la "mirada masculina". Ya no es una esclava débil que tiene que soportar la violencia de esa mirada de modo permanente. Ella aparece como alguien que tiene una presencia dominante en la escena y es capaz de manipular a la audiencia con su carisma.

Este sentimiento de querer escapar del nido, del dominio y la mirada masculina, se va haciendo más grande en las dos protagonistas a lo largo de la narración. En un principio ambas se mueven por intereses personales, pero el hecho de tener una relación tan cercana,

va creando unos lazos sentimentales que irán aumentando con rapidez. La primera escena donde queda establecida la atracción entre ellas es cuando Hideko se está dando un baño aromático, mientras Sook-hee le lija los dientes. El intercambio de miradas durante la escena es apasionante, descubriendo el tipo de sentimiento que estaba creciendo en su interior. Su relación queda totalmente establecida cuando ambas realizan el acto sexual en plena noche. Luchando contra altibajos sentimentales y mostrando las verdaderas intenciones la una de la otra, y sobretodo, salvando Sook-hee del suicidio a Hideko, acaban traicionando al Conde Fujiwara, abandonando al tío Kouzuki y huyendo con todo el dinero.

Como conclusión, debemos señalar que la película incide en aspectos clave para la comprensión de Corea, así por ejemplo las relaciones de poder en el colonialismo, la dolorosa introducción de instituciones occidentales como la psiquiátrica, o una vez más las escandalosas diferencias de clase. Sin embargo aquí, en clave cinematográfica, hemos incidido en el retrato de una tipología fundamental del melodrama coreano, la mujer subyugada. Ambas protagonistas están sujetas a sumisiones diferentes, por una parte Hideko sometida a la tradición, noble japonesa dominada por su tío que ejerce un abuso psicológico evidente. Por otra parte, Sook-hee, criada sometida a su estatus social, y al estafador Conde Fujiwara que juega con ella. A las dos une la necesidad de escapar, de independizarse del mandato patriarcal, y así también de la “mirada masculina”, además comparten el deseo de poder ejercer su libertad sexual. Sin embargo, cabe cuestionar esa representación de ruptura de la mirada dominante, así se ha criticado la manera en que Park realiza las escenas de sexo entre mujeres a la manera de una película pornográfica para hombres heterosexuales, y así cabe cuestionar por qué continúa siendo un hombre quien traslada al cine a Sarah Waters.



No Breathing, 2013. Imagen: HanCinema

4.3

CINE JUVENIL



My Sassy Girl, 2001. Imagen: The Movie DB

4.3.1

MY SASSY GIRL

La glocalización

“Gyun-woo: Tienen que besarse al final.”

La chica: Eso no es un melodrama. Es una película de acción.

Gyun-woo: ¡Tú no sabes de cine, a los coreanos les gustan los melodramas!”

~ My Sassy Girl, 2001

Para introducir el cine juvenil coreano, en primer lugar debemos situar a la industria cinematográfica con relación al fenómeno de la Ola Coreana, o *Hallyu*. Esta denominación hace referencia a la extraordinaria fama adquirida por la cultura popular coreana, tanto local como globalmente, que hace que en la actualidad Corea del Sur sea toda una potencia en el desarrollo de su industria cultural. La Ola ha sido una revolución sociocultural que desde Corea del Sur ha alcanzado buena parte del mundo, un desarrollo modélico de los intercambios fluidos en el marco de la globalización. Este gran auge de la cultura popular coreana no fue fruto de la casualidad, así se corresponde con unas políticas llevadas a cabo por el gobierno surcoreano a partir de la gran crisis financiera del 1997. Como hemos apuntado en el contexto, tras las presiones de los Estados Unidos, la crisis condujo a una liberalización plena del mercado, que a su vez provocó una reestructuración tanto en la industria como en la sociedad coreana. En ese proceso, y en correspondencia con el nuevo espíritu del capitalismo, el gobierno consideró a la industria cultural como eficaz catalizador de su economía. Es cierto que el apoyo gubernamental no puede ser tomado como explicación única del fenómeno, cuando se empezaron a invertir millones de dólares en proteger, subsidiar y comercializarlos, los productos culturales ya estaban circulando con amplitud en distintos mercados.

El movimiento de la Ola Coreana comprende principalmente tres categorías artísticas. Incluimos en la Ola a la música pop, y toda su parafernalia anexa, del *K-Pop*, el *K-drama*, esto es, los dramas televisivos, y lo que a nosotros ocupa en este trabajo, las producciones cinematográficas, en este sentido en primera línea el cine juvenil. En un principio van a ser las dos primeras las que den fuerza a la Ola, pero de inmediato se va a sumar el cine. El producto cultural “K” se vende a través de la construcción de grandes estrellas, en principio tanto en el plano musical como en el televisivo, luego en el cinematográfico. La Ola Coreana ha sido un fenómeno ejemplar para observar el crecimiento de unas industrias creativas locales en medio del imparable proceso de globalización, además del empleo de las tecnologías digitales y las redes sociales, que han dado a conocer de modo fácil y rápido la cultura popular coreana en el resto del mundo.

Entre lo global y lo local, hemos subrayado que los productos de la cultura coreana están destinados y producidos para el consumo internacional, aunque paradójicamente su atractivo en el mercado mundial se debe principalmente a mantener y subrayar sus características propiamente “coreanas”, digamos incidir en la “marca Corea”, aunque

ajustando esas características a las necesidades y demandas de los diferentes mercados locales. Así, la glocalización se convierte en un aspecto fundamental en el análisis de estos productos. La hibridación de la cultura popular surcoreana se implementa en el flujo transcultural, en un fluir que no es ni unidireccional ni bidireccional, sino multidireccional. Para analizar cómo ha afectado este fenómeno de la Ola a la industria filmica, en concreto en su escenario principal de influencia, el cine juvenil, y en relación con la glocalización, el famoso título *My Sassy Girl* (*Yeopgijeogin Geunyeo*, Kwak Jae-yong 2001) es modélico. Se trata de una comedia romántica que devino en una de las primeras películas surcoreanas con gran éxito comercial internacional. Estrenada en 2001, la película tuvo 4.852.845 espectadores en las salas en sus primeras diez semanas en la cartelera, lo que la convirtió en la segunda película con mayor-recaudación del año con 26 millones de dólares. También tuvo un enorme impacto en toda Asia, incluyendo Hong Kong (con 1.7 millones de dólares de recaudación), Japón (con 4,3 millones en taquilla), China y Taiwán. *My Sassy Girl* fue re-elaborada en Japón, India, China y Estados Unidos. El éxito local y la difusión global del original, y el fenómeno de los numerosos remakes que enfatizan la multidireccionalidad de las prácticas simbólicas hacen de *My Sassy Girl* un caso de estudio interesante de la glocalización.

La película se desarrolla a partir del rol masculino, Gyeon-woo. Se inicia justo cuando éste regresa del servicio militar, listo para reanudar su vida universitaria. Un hecho accidental, salva a una “chica” de caerse de una plataforma de metro, y la relación que se establece con ésta a partir de ese hecho se convierten en la trama de la película. Como otras películas coreanas tiene contenidos mixtos de comedia, drama y romanticismo. Es curioso como a lo largo del film se expone la industria cinematográfica coreana a través de parodias en varias escenas sobre los géneros más destacados, representados en la pantalla mediante la imaginación de la protagonista. “La chica” protagonista tiene como hobby realizar ideas de sinopsis para guiones de películas, como opina Gyeon-woo al leerlas son ideas estereotipadas de los productos cinematográficos realizados para la audiencia coreana. La primera de las sinopsis que escribe parodia el género *blockbuster*, se muestra la escena final de una película de acción cualquiera, donde observa como la protagonista, alternando roles, salva a su compañero secuestrado de manera espectacular, con exagerados efectos especiales y mucha épica. El segundo género en parodiarse es el melodrama, en concreto los de época. De acuerdo con el personaje principal “a los coreanos les gustan los melodramas” y las películas tristes debido a la literatura y el reciente pasado. La

protagonista decide cambiar el final de una novela dramática expuesta por Gyeon-woo a su agrado de forma cómica, sin seguir los estándares establecidos por el género melodramático, causando la frustración y la incompreensión del protagonista masculino. En cierta manera, aquí quedaría reflejada la rivalidad entre un sector de directores conservadores que apuestan por formas y géneros que han sido normalmente aceptados por la audiencia, contra una nueva generación de directores que se arriesgan al crear nuevas fórmulas e hibridaciones nunca antes vistas en la industria del cine coreano. Por último, la propia película auto-reflexiona sobre sus propios orígenes en internet, la historia se basa en una serie de relatos publicados en la red. Así al final de la película, Gyeon-woo relata las aventuras que vivió con “la chica” mientras salían a través de un blog, que por un golpe de suerte acaba siendo encontrado por un productor cinematográfico que quiere llevar su historia a la gran pantalla.

En cuanto a las adaptaciones, en la japonesa el film se extendió a once episodios para la televisión, lo que permitió contar con más personajes clave y un desarrollo de la trama mucho más complejo y detallado debido a su formato. Las similitudes culturales entre Corea y Japón ayudaron a que muchos de los elementos de la trama cruzaran las fronteras sin cambios. La serie fue notable por su capacidad de glocalizar, esto es, para conservar elementos familiares de la comedia romántica original, mientras se introducían más subtramas y personajes locales que distinguen claramente la serie japonesa de la película coreana (Jung-kim, 2014).

La adaptación americana de *My Sassy Girl* (Yan Samuell) fue lanzada directamente al video en los Estados Unidos en agosto de 2008. Muchos de los contextos de la película original no se tradujeron bien a la cultura estadounidense. Los personajes principales fueron transformados, contrastando sus orígenes, un chico cuya única aspiración es unirse a una compañía de maquinaria agrícola de Indiana frente a una chica urbana de clase alta. Pero la mayor parte de los elementos de la trama original se mantuvieron. Tal vez el fracaso de la versión estadounidense vino dado por su incapacidad en glocalizar de modo más eficaz. Las construcciones de género y las relaciones de la película original se relacionan mejor con las culturas asiáticas, que con la cultura americana, y tal vez una mayor transformación de esos aspectos podría haber resultado en el éxito de la película americana (Jung-kim, 2014).

En el remake indio (*Ugly Aur Pagli*, 2008) la narración de la historia entre aquí Kabir y Kuhu, seguiría de la siguiente forma: un chico encuentra y se enamora de una chica, el chico la pierde, pero finalmente vuelve con ella. Los matices culturales coreanos del original se trasladan fácilmente a la versión de India debido a ciertas costumbres compartidas, como los padres tratando de arreglar los matrimonios y similares estereotipos de género que hacen que aquí también el comportamiento de la chica sea apreciado como ruptura de las normas sociales. Mientras que la película india parece adherirse al original coreano en muchos aspectos, el principal elemento de glocalización es la suma de numerosas rutinas de canciones y danzas de Bollywood (Jung-kim, 2014).

La original *My Sassy Girl* y los posteriores *remakes* o adaptaciones dan cuenta del escenario globalizado en el que se difunden las prácticas culturales en la actualidad. La glocalización explica la interconexión entre las personas y entre las culturas en el presente que permiten que la película original encuentre una audiencia en países de todo el mundo. A pesar de que la primera *My Sassy Girl* no es, ni pretende ser, una comedia romántica de Hollywood, es una película claramente coreana con numerosos elementos autóctonos conecta, y gana atractivo en la diferencia, con públicos diversos. Las versiones muestran distintas maneras en que los cineastas trataron de adaptar la película a públicos locales. Así, se convirtió a los personajes en jóvenes profesionales en la versión japonesa, se añadieron rutinas de canciones y danzas de Bollywood en la versión india, se enfatizaban las diferencias socioeconómicas entre los personajes en la versión americana, o se modificaba drásticamente la historia en la versión china. En definitiva, se define en la glocalización un complejo y multidireccional en el que prácticas globales y locales se cruzan, en lugar de la imposición de lo global a lo local que caracteriza la globalización.

En conclusión, la comprensión del fenómeno cultural de la Ola Coreana o *Hallyu*, debe superar los argumentos de la hibridación postcolonial, del subordinado imitando lo dominante, o de la globalización como occidentalización de las prácticas culturales. Asistimos en el presente al desarrollo de prácticas simbólicas híbridas surgidas en el entrecruzamiento de lo global y lo local, que nos obligan, si no a abandonar por completo, sí a dotar de mayor complejidad a explicaciones basadas en el juego polarizado de lo global frente a lo local, el poder frente a la resistencia, o el imperialismo contra la hibridación.



No Breathing, 2013. Imagen: Movie Daum

4.3.2

NO BREATHING

Flower boys

“Won-il: Los seres humanos han nacido para respirar. Así que debe ser difícil intentar no hacerlo.”

~ No Breathing, 2013

Una vez más debemos comenzar recordando como al abordar el *blockbuster* describíamos el proceso de remasculinización en los protagonistas de ese tipo de películas. Continuamos ahora analizando un fenómeno opuesto que se desarrolla en la Ola Coreana, en el K-pop y también en el cine juvenil, el *flower boy*. El ejemplo fundamental de la fluidez del género que muestran los *ídolos* masculinos de la Ola Coreana. Tipos que abren en el contexto coreano un espacio insospechado para un deseo femenino que difiere de la masculinidad dominante. La performatividad de género de estos artistas del cine y del K-pop es reseñable en tanto desafía las rígidas dicotomías de género (por ejemplo, cuerpo y comportamiento masculino/femenino o mirada masculina/objeto femenino) con construcciones de una masculinidad liminar o suave. En este epígrafe estudiaremos ese tipo de masculinidad en el cine juvenil, incidiendo en la teoría performativa de Judith Butler (Butler, 1999).

La mencionada nueva representación masculina va a quedar plasmada en uno de los dos protagonistas del siguiente elemento de nuestra muestra *No Breathing* (*Nobeureshing*, Jo Yong-sun 2013). Esta película fue uno de los grandes éxitos entre la juventud coreana en 2013. El film se desarrolla en la habitual hibridación del cine coreano, aunque en este caso destacan mucho más los momentos cómicos, y son escasos aunque poderosos, los elementos dramáticos. Los dos protagonistas son *ídols*, Lee Jong-suk, muy célebre por su actuación en dramas televisivos, y Seo In-guk, un artista K-Pop muy reconocido en la industria.

Subrayamos el concepto de *flower boy*, en coreano “kkotminam”, un tipo de masculinidad suave de tipos caracterizados por su cuidado a la hora de mostrarse al mundo exterior. Los *flower boy* son jóvenes, delgados y levemente musculados, con unas facciones andróginas y delicadas. En Corea del Sur se subraya que la apariencia “afeminada” del *flower boy* no está vinculada a la homosexualidad. El aspecto de los dos protagonistas de *No Breathing* encaja en esta descripción. Ambos son nadadores de un equipo profesional de natación, ambos tienen un cuerpo atractivo, una fisionomía muy bien equilibrada, cuidan su pelo, manicura, maquillaje, etc. Si bien por su forma de ser Won-il, con un carácter muy marcado se escapa del estándar *flower boy* que también conlleva ser un hombre apacible, educado, y nunca violento, así es el otro protagonista Woo-sang.

Judith Butler puede ayudarnos a interpretar esta tipología. La autora americana mostró a través de su teoría performativa, que el género no es un atributo, una esencia, algo que se

tiene o se es, no es una "causa" sino un "efecto" del discurso que construye lo que dice definir. El género se convierte en algo aparentemente natural por medio de actos y actuaciones contingentes. La realidad fabricada como una esencia interior es efecto y función de un discurso público. El cuerpo no es simplemente el cuerpo biológico, sino una clase de aparato físico pre-subjetivo. Cuerpo como superficie vacía para los imperativos psíquicos del alma, página en blanco para la inscripción de los géneros dados. Frontera variable, superficie cuya permeabilidad es políticamente regulada, el cuerpo es inscrito en una práctica significativa dentro de un campo cultural, pongamos aquí por ejemplo el patriarcado coreano. "Actos, gestos y deseos producen el efecto de un núcleo duro interno o sustancia, pero esto no es más que una producción sobre la superficie del cuerpo. (...) Tales actos, gestos, realizaciones -por lo general interpretados- son performativos en el sentido que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos" (Butler, 1999: 173).

De acuerdo con Butler, el género no es una esencia sino un "estilo corporal", una representación corporal que constituye su significación interior sobre una superficie, el cuerpo, una apariencia de sustancia. Ante un cuerpo con género resultado de la inscripción de esos actos performativos, véanse los bailes de los *flower boys* del K-pop, no cabe plantear una posición diferente a la de los actos que constituyen su realidad. Son esos actos, esos gestos los que instituyen efectos de identidad, los que crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión mantenida mediante el discurso. La construcción social del género como efecto de una repetición determinada, es ejemplificada por Butler a través de la escenificación paródica del género en ciertas prácticas culturales, podríamos señalar a los mismos *flower boys* pero también podríamos interpretar así a los héroes masculinos del *blockbuster*. La parodia rechaza que haya un original de las identidades objeto de la parodia, después de todo, es esa misma consideración, la posibilidad de un original la que es parodiada. "La parodia del género revela que la identidad original sobre la que se moldea el género es una imitación en origen" (Butler, 1999: 175).

Así pues la identidad de género se formula como "una historia personal y cultural de significados ya dados sujeto a un conjunto de prácticas imitativas que citan lateralmente a otras imitaciones y que conjuntamente, construyen la ilusión de un yo primario e interior con género o parodian el mecanismo de construcción" (Butler, 1999: 176). La acción de

género requiere de una acción que es repetida obligatoriamente. La repetición paródica del supuesto "original" revela su carácter totalmente construido. Lo original, es revelado como una copia, inevitablemente fallida, un ideal que no puede ser corporeizado. El género es una construcción que oculta su génesis, el acuerdo tácito colectivo de performar, producir y sostener géneros fijados como ficciones culturales es oscurecido por la credibilidad de sus producciones y los castigos que conlleva el no creer en ellas.

Repetición estilizada de actos corporales, el género es una identidad inestable tenuemente construida en el tiempo, que revela su temporalidad en las discontinuidades. El género es una norma que no puede ser completamente interiorizada, lo "interno" es una superficie de significación, y las normas de género son finalmente fantasmáticas, imposibles de encarnar. "El sujeto no está determinado por las reglas mediante las que es generado, porque la significación no es un acto fundador, sino más bien un proceso reglamentado de repetición que a la vez oculta e impone sus reglas precisamente mediante la producción de efectos sustancializadores"(Butler, 1999: 185). De la parodia a la política, "paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un efecto, es decir, como producida o generada, abre posibilidades de agencia que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas" (Butler, 1999: 187).

La masculinidad producida, liminar y suave de los *flower boys* no es ni completamente homosexual, ni heterosexual, ni femenina, ni masculina. Para las audiencias femeninas, también las occidentales, esa performatividad de género fluida abre una nueva forma de definir los roles de género. Esas masculinidades andróginas y ambiguas aparentemente permiten que las mujeres vuelvan a imaginar y crear una amplia gama de orientaciones sexuales, fantasías y relaciones con una masculinidad alternativa que no sería posible dentro de la estructura dominante. Aunque cabría preguntarse si no se queda en una traducción de esa versión, con igual significado y perspectiva mercantil. Por último añadir que si en el patriarcado occidental se instaló la idea de una dicotomía entre la mujer como objeto exhibido sexualmente y el hombre como espectador. Mientras los hombres toman la posición del espectador, las mujeres y sus cuerpos la de objetos, sexualizados y racializados para responder al deseo masculino. En la cultura popular de la Ola Coreana es cierto que las tipologías a las que venimos refiriéndonos en el epígrafe rompen la dinámica del poder convencional.

En definitiva, el cine juvenil, como las muestras más populares del K-pop apuntan interferencias en las representaciones de género y los modos de subjetivación dominantes para los hombres. La teoría de Judith Butler nos ha explicado ese desarrollo del género en los cambiantes conceptos de la masculinidad dentro de la cultura popular surcoreana. A pesar de esta versatilidad y más allá de la superficie, la masculinidad continúa anclada en los ideales tradicionales y hegemónicos masculinos heterosexuales, sin embargo los nuevos modelos aquí descritos muestran vías posibles para una profunda transformación por venir.



My Love, My Bride, 2014. Imagen: Movie Daum

4.3.3

MY LOVE, MY BRIDE

Cine juvenil coreano

“Shin Min-a: De repente vino a verme.

Aún peor, tengo los ojos hinchados.”

~ My Love, My Bride, 2014

En primer lugar, debemos incidir en que el cine en su conjunto es una actividad esencialmente urbana y juvenil. Aquí una vez más, el caso coreano es paradigmático de estas dos condiciones centrales para el cine contemporáneo. Con una población de alrededor de 48 millones de habitantes, Corea está dominada cultural, política y económicamente por sus dos grandes centros urbanos Seúl y Busan, que con unas poblaciones de alrededor de 10 y 4 millones respectivamente, representan casi el 30% de la población. Más impresionante aún resulta la población de las áreas periféricas que suman el 46% de la población total. Por otra parte, se calcula que el número de coreanos con edades comprendidas entre los diez y los veinticuatro años suma casi el 25% de la población total. En correspondencia con un número tal de población urbana y juvenil, el peso del cine el país continúa siendo a la fecha notable, y en la isla proporción la importancia de la parcela de la producción de cine juvenil.

Respondiendo a la pregunta sobre qué es el cine juvenil diremos que básicamente empleamos este término para referirnos a películas que abordan los temas y la cultura de los jóvenes. En coreano el cine juvenil es conocido como *chǒng chun yǒnghwa*. *Chǒng* significa azul, *chun* significa primavera, es decir, la estación en que las flores se vuelven azules. Recurriendo a la metáfora estacional, el término se refiere al tránsito de un grupo demográfico, acotado entre el final de la adolescencia y los primeros veintitantos. Un periodo de definición de la identidad, de maduración hacia la edad adulta. De nuevo también, un concepto construido social, cultural y psicológicamente, y en esa construcción el cine juvenil representa su resultado y participa como una herramienta constructiva más.

El cine juvenil actual es fácilmente identificable, como vamos a poder observar en la película que se ha seleccionado, *My love, My Bride* (*Nauí sarang, Nauí sinbu*, Im Chan-sang 2014) con la que podemos examinar elementos que caracterizan a este género. El cine juvenil ha ido transformándose a lo largo de los años a través de las mutaciones propias de los medios audiovisuales, y generales de la sociedad del país surcoreano, ambos factores han marcado tanto la temática como la estética de este tipo de películas. A lo largo de la historia coreana moderna, cada una de las generaciones de jóvenes ha sido clasificada según su década y relacionada con un acontecimiento históricamente crucial o un tema económico o cultural. De este modo, aquellos que fueron jóvenes en las décadas de 1940 y 1950 fueron la “Generación de la Liberación” y la “Generación de la Posguerra”; los años 1960 fueron la “Generación 4.19”; los años 1970 eran la “Generación de Yushin”; los años

1980 fueron la “Generación 386”; y finalmente los años 1990 fueron la global “Generación X”; a finales de la década de 1990 y 2000 la “Generación del FMI”; hasta la “Generación de los 880.000 won”. En definitiva, cada generación joven toma sus características y simboliza los conflictos y sucesos que el país enfrenta en cada período. De este modo rastreamos problemas derivados de la modernización, el crecimiento económico acelerado, las secuelas de la dictadura militar, la transformación educativa o el elitismo que han marcado la historia reciente de Corea.

Como bien explica David Desser, a finales de los 1990 el cine juvenil se caracterizaba por representar una juventud rebelde e inconformista, marcada por el crimen y el vandalismo. En correspondencia entonces con la situación socio-económica que se vivió en la época, una gran inestabilidad en el país causada por la crisis económica, además de los movimientos estudiantiles que llevaban impulsaron grandes movilizaciones (Desser, 2007). Además de desarrollar una de las tipologías fundamentales del cine juvenil a nivel mundial, el tema del *rebelde sin causa*. Ya entrado el siglo XXI, el panorama del cine juvenil va a cambiar completo en sintonía con la Ola Coreana, prima la comercialización del producto en tiempos neoliberales. De este modo, películas románticas, comedias sin trascendencia, filmes para celebrar a los *idols* o traslaciones cinematográficas de los dramas televisivos. En nuestra muestra, *My Love, My Bride*, como indica su propio título, se centra en la vida de dos jóvenes recién casados justo después de concluir la universidad desarrollan su romance. En la trama de la película van a abundar los momentos cómicos entre la pareja, al afrontar los retos que les va poniendo la nueva vida de casados, evolucionando hacia un tono más maduro y dramático al descubrir la transformación de sus vidas hacia el mundo adulto (Choi, 2015).

El cine es el medio más importante para explicar la cultura juvenil de Corea del Sur, al estar profundamente enraizado en la vida cotidiana de los jóvenes en Corea. Más que cualquier otro medio, el cine se situó en el centro de la cultura popular desde su primera aparición en Corea a principios del siglo XX, también durante todo el período colonial japonés, y así también en el período posterior a la guerra de Corea y desde entonces hasta el presente. La joven generación coreana continua abrazando activa y significativamente al cine -o más exactamente a la cultura del cine- algo que ya no sucede en las generaciones jóvenes de otras naciones. En Corea, el cine continua siendo una práctica cultural habitual

para la juventud. Esta generación joven no sólo es el grupo de edad más importante como consumidor, también se han introducido en la producción en el marco de la pujanza de la cultura juvenil en Corea de la *Hallyu*. En las sociedades del capitalismo tardío, como la de Corea del Sur, las producciones deben alinearse con los deseos de los consumidores. Esto es particularmente cierto en el caso de una práctica cultural que requiere de un capital enorme para su producción en comparación con otros medios.

El escenario del cine juvenil caracteriza la industria cinematográfica de Corea del Sur. En primer lugar, el cine ha sido estrictamente regulado por el gobierno en la historia moderna a través de la censura institucional, o la censura “voluntaria” de los cineastas. Así también el desarrollo de la industria cinematográfica surcoreana ha sido profundamente afectado por las políticas gubernamentales relativas a la industria de la cultura popular. En el día a día, el cine surcoreano ha liderado las tendencias más populares en estilos de vida y modas, afectando a los modos de vida de los ciudadanos surcoreanos y apelando así al interés de las mercancías para encontrar a sus consumidores. La popularidad del cine surcoreano es clara en las estadísticas que muestran cómo es consumido por el público surcoreano. Desde los años noventa, la cuota de mercado del cine surcoreano ha crecido de aproximadamente desde una ya alto 40% hasta alcanzar en algunos ciclos el 80% de todas las películas que se muestran en Corea. Con excepción de los Estados Unidos y la India, cada uno con un 95% de cuota de mercado de películas nacionales, la cuota de mercado coreana es la más alta del mundo. Además, las estadísticas muestran que el cine coreano es muy popular entre las audiencias juveniles. Por ejemplo, según las estadísticas de 2011 del *Korean Film Council*, entre 2006 y 2010, entre el 40% y el 60% de los espectadores preferían el cine coreano, sobre entre el 20% y el 40% de los espectadores que preferían el cine estadounidense. Para el público masculino, el cine coreano es el preferido entre los veinte y treinta años de edad, mientras que para el público femenino, el cine coreano es el cine preferido en todos los rangos de edad. Otra encuesta significativa realizada por el KOFIC sugiere que la mayoría de las audiencias de las películas se componen de jóvenes en sus veinte años. Para los hombres, el grupo de edad que asiste a las películas con mayor frecuencia está entre las edades de 24 y 29 años, mientras que para las mujeres, el grupo de edad que asiste a las películas con más frecuencia es entre las edades de 19 y 23. Estos dos grupos de edad van a los cines una media de entre 17 y 19 veces al año. Si se agrega el número de películas que estas audiencias ven a través de otras pantallas tanto en línea, como en canales de

cable, DVD, Internet y dispositivos móviles, el número de películas vistas por las personas en sus veinte años aumenta exponencialmente.

En última instancia, el cine juvenil da cuenta de la evolución de Corea tras la gran crisis financiera de finales de 1990. Género fundamental para la industria al estar dedicado al sector de público más amplio. Además su imbricación en la Ola Coreana convierte las producciones cinematográficas en elemento privilegiado del *pack* completo de productos culturales que ofrece ese movimiento. En definitiva, el abrazo sin límites al neoliberalismo del país en la época, la comprensión de la industria cultural como eje básico en el desarrollo económico, y del consumidor joven como *target* aventajado, han determinado el cine juvenil coreano.

5

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, ponemos fin a nuestro trabajo exponiendo las conclusiones resultantes de la investigación que hemos realizado sobre el desarrollo de la industria cinematográfica coreana entre finales de los 1990 y la actualidad. Verificaremos en primer lugar las hipótesis elaboradas al comienzo de la investigación, enumeraremos las conclusiones generales y específicas, y cerraremos el texto con una valoración general del trabajo realizado.

5.1. Respuesta a las hipótesis

Las siguientes hipótesis han sido confirmadas a partir de la investigación realizada para este trabajo:

- **El cine surcoreano ha iniciado un apogeo en la industria cinematográfica internacional a partir de su profunda renovación.** Hemos confirmado esta hipótesis en cada uno de los bloques en los que hemos dividido la investigación. De este modo, con el éxito del *blockbuster* y la adaptación de esta tipología en un desarrollo trabado en lo local. Con la renovación del género por excelencia de esta cinematografía, el melodrama, y su presencia internacional. Y finalmente, a través de la propagación del cine juvenil en su incursión en la Ola Coreana.
- **La industria filmica de Corea del Sur se ha establecido como un importante actor en la cultura cinematográfica global en la actualidad.** Todos los indicadores señalados en el anterior punto han tenido continuidad hasta el presente, como hemos expuesto en el desarrollo cronológico de cada uno de los capítulos. De esta forma podemos confirmar la hipótesis del establecimiento de la relevancia industria filmica de Corea del Sur.

5.2. Conclusiones generales

En primer lugar apuntamos las conclusiones generales:

- Sobre cuáles son las características fundamentales de la industria, los contenidos y la recepción de la cinematografía surcoreana de las últimas dos décadas, hemos concluido que se trata de una industria dinámica, que ha sido capaz de adaptarse de forma modélica a las demandas que la industria cultural plantea en la actualidad. Hemos observado unos contenidos diversos a través de los tres géneros estudiados y de la hibridación en los mismos. Por último, hemos concluido que la recepción de las películas de Corea del Sur ha sido extraordinaria, en cuanto a público y también en cuanto a relevancia entre la crítica.
- Sobre cómo es la industria del cine de Corea del Sur en el panorama de la industria cinematográfica global hemos concluido que se trata de una industria pujante, el cine coreano ha sido capaz de convertirse en contribuyente esencial en los intercambios culturales en Asia, difundir globalmente muchos de sus trabajos, ha devenido en pilar fundamenta del circuito internacional de festivales, y ha sabido dotar de una marca diversa pero diferenciada en el escenario global.

5.3. Conclusiones específicas

Señalamos a continuación las conclusiones específicas:

- Sobre el modo en que se ha transformado la industria cinematográfica surcoreana, su estructura, funcionamiento y contenidos, desde finales de los años 1990 y hasta el presente, concluimos que fue un factor determinante la crisis financiera asiática de 1997. Entonces salieron de esa industria los grandes conglomerados, los *Chaebol*, y la industria se renovó en el espíritu liberal del conjunto de la economía del país, determinando una prácticas preparadas para la reinención, abiertas a nuevos estilos y contenidos. En el caso de *Shiri* hemos detallado esos procesos de renovación en la industria. También subrayar como en el mencionado espíritu se abandonaron las regulaciones y restricciones de todo tipo que con anterioridad imperaban en la industria.
- Sobre la presencia de la cinematografía de Corea del Sur en los mercados global y local hemos concluido que es elevada y diversa. Por ejemplo, al abordar *blockbuster* hemos señalado la elevada cuota de pantalla alcanzada en el mercado local y su gran difusión en los países del entorno asiático, y de modo más puntual en otros mercados del mundo donde, si bien no alcanzan los números de los escenarios anteriores, sí

consiguen estrenarse habitualmente en salas comerciales. Al explorar el melodrama hemos destacado la abundante presencia del cine coreano en los grandes festivales cinematográficos, con los grandes directores siempre estrenando en Cannes, Venecia o Berlín. Por último, a partir del cine juvenil y en su imbricación con la Ola Coreana hemos señalado su extraordinaria difusión en redes, con numerosos grupos de seguidores alrededor del mundo, que consumen todos los productos de sus *idols* o, por ejemplo, han multiplicado la matrícula en las escuelas de idioma *coreano*.

- Como hemos señalado la crisis financiera implementó las transformaciones fundamentales históricas, sociales, políticas y económicas en el país. A partir de ese hito, se apunta a la nueva identidad con que el cine coreano entró en el siglo XXI. El país intervenido por el FMI se convirtió en paradigma del desarrollo de la economía global, y la industria cultural se sumó con entusiasmo al nuevo espíritu del capitalismo.
- Respecto a cómo se mezclan los discursos tradicionales de la cultura del país con los discursos del cine a nivel global concluía que la industria cinematográfica coreana es ejemplar en el desarrollo de la glocalización. Esto es, no encuentra ninguna dificultad a la hora adaptar los discursos globales a las peculiaridades de su cultura dependiendo de la demanda propia.
- Sobre las influencias que reciben los directores surcoreanos de otras cinematografías, a partir de los análisis realizados en el trabajo inferimos que es elevada la que reciben de Hollywood, por motivos históricos, por la fuerte interrelación económica y cultural entre ambos países, y obviamente por la fortaleza de esa industria. Por cercanía, correspondencia cultural, y en los ejercicios de transnacionalidad de algunas de sus producciones, también es fuerte la influencia de otros países asiáticos con cinematografías también potentes. La influencia de otras cinematografías como la europea, es más limitada y relacionada con la presencia en festivales de esos directores.
- Respecto a las características fundamentales del *blockbuster* coreano, concluimos que si bien se reproducen las temáticas de acción, thriller o suspense, también el correspondiente uso de espectaculares efectos especiales, las largas escenas de acción, y las escenas impactantes con amplio uso de efectos o violencia muy visual, que identificamos en las películas del género de Hollywood, en Corea la fórmula se adapta

añadiendo complejidad a las tramas a partir de la introducción de temáticas locales. Por otra parte también se adapta el modelo estadounidense de gran inversión en la producción, también en la publicidad y distribución, inversión en estrellas y efectos, pero aquí también adaptando esos factores al conocimiento de los mercados locales y asiáticos de la industria coreana.

- Con relación a las características fundamentales del melodrama coreano, concluimos que en Corea toma todas las características habituales del género. Como hemos detallado al analizar *La criada*, el cine coreano re-elabora esas características para exacerbar la emoción hasta un grado sobresaliente. Esta extraordinaria intensificación se ha convertido en característica propia del melodrama coreano. Una particularidad que se corresponde con las particularidades de la sociedad local y las asiáticas del entorno, pero además aumenta el interés global por su originalidad y exotismo
- Sobre las características fundamentales del cine juvenil apuntar su mutabilidad y de este modo su completa adaptación a los gustos de los jóvenes del país y su no menos total correspondencia con las industrias dedicadas al consumo juvenil de todo tipo. También inferir que este género es el más representativo de la evolución del país en las últimas décadas.
- Sobre el rol que cumplen los personajes masculinos en el *blockbuster* hemos subrayado el modo en que el cine se vio inmerso en el procedimiento de remasculinización de esos personajes. Como hemos señalado, concluimos que de igual forma que el poder autoritario representaba los héroes que reafirmaban el sistema dado como instrumento de subjetivación, el nuevo contexto social, económico y político establecido en Corea tras la crisis financiera de finales de los 1990, demandó de nuevos héroes para cubrir la demanda de nuestras subjetividades.
- Sobre el rol que cumplen los personajes femeninos en el melodrama femenino destacamos que para éstas las transformaciones dadas en el país no han acabado por completo con la presión del patriarcado en los procesos de subjetivación de las mujeres, tampoco en las películas. Como veíamos a partir de los personajes protagonistas de *La isla* y *La doncella*, aunque efectivamente el papel de las mujeres en el melodrama continúa relacionándose con su subordinación en ese orden patriarcal, también comienza a abundar la subversión al mismo.

- Sobre el encaje del cine, y en particular el cine juvenil, en el conjunto de la denominada “Ola Coreana”, concluimos que la práctica cinematográfica es un elemento privilegiado entre los productos culturales que ofrece ese movimiento. El cine juvenil es fundamental para la industria al estar dedicado al sector de su público más amplio. Para realizar la oferta completa de su producto la industria cinematográfica se interrelaciona continuamente con los otros dos ejes de la *Hallyu*, *K-pop* y *K-drama*.
- Respecto a como se aproxima el estudio de una cinematografía como la surcoreana con relación al conjunto de la cinematografía mundial en la actualidad, concluimos que en el presente se hace imposible analizar una cinematografía local sin contextualizarla en lo global. Más todavía en el caso de la surcoreana completamente permeable al intercambio.

5.4. Valoración general

Okja, la última película de Bong Joon-ho, un autor presente en nuestra muestra con el *blockbuster* *The Host*, ha generado una gran polémica en el último festival de Cannes. Esta vez la controversia no venía dada por uno de los frecuentes atrevimientos de un autor coreano, sino por un conflicto sobre la misma concepción del cine en el presente. La película de Long, participante en la sección oficial del festival, ha sido producida por la plataforma de *streaming* Netflix, y así no realizada para su difusión en salas cinematográficas. Esto provocó la protesta de los defensores de la experiencia cinemática tradicional, con Pedro Almodovar a la cabeza, que no han cedido hasta alcanzar el compromiso de la organización del festival de, en adelante, sólo seleccionar películas realizadas para su estreno en cines. El debate nos devuelve a la “heterotopía cinemática” de nuestra introducción, una vez realizado este trabajo y a pesar del resultado de la polémica en Cannes, consideramos inevitable la re-conceptualización del cine en el presente. La experiencia de la industria cinematográfica surcoreana en los últimos años, su transformación para acercarse al público, la reconstrucción de sus estructuras, su comprensión del escenario globalizado, la necesidad todavía del análisis de género, o la influencia de los valores neoliberales, han merecido nuestra aproximación crítica para entender mejor el cine en la actualidad. Así, seguimos pensando en el caso coreano como ejemplar y valoramos haber acotado nuestra investigación en su estudio. Por supuesto, las

salas de cine no han desaparecido, pero no pueden ser ya las que expliquen la experiencia del espectador o las características de la industria en la actualidad.

Nos propusimos escribir este Trabajo de Fin de Grado a la manera de quién elabora un cuaderno de notas previas a emprender un viaje por venir. De este modo, a lo largo de la investigación hemos señalado lugares a visitar, lugares marcados para perderse, a evitar, rutas posibles o nociones básicas de los idiomas a emplear en los destinos. El viaje, según ha sido planteado, tenía dos direcciones con numerosos entrecruzamientos el cine contemporáneo y la industria cinematográfica surcoreana en el presente. Ambas direcciones de trabajo han sido apuntadas en nuestro cuaderno de notas para próximas elaboraciones.

6

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. (1967). “La industria cultural” en ADORNO, Theodor W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid: Akal.

ADORNO, Theodor W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid: Akal.

BARTHES, Roland (2003). *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BELTRÁN, Miguel (1979). *Ciencia y Sociología*, Madrid: Madrid.

BHABHA, Homi K. (2003). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.

BHABHA, Homi K. (1983). “The Other Question. Stereotype and Colonial Discourse”, *Screen*, vol. 24, n.6: 18-36.

BOLANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal.

BURGIN, Victor (2004). *The Remembered Film*, Londre: Reaction Books.

BUTLER, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Nueva York: Routledge.

CAGIGA GIMENO, Nacho (ed.) (2015). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): Entre lo excesivo y lo sublime*, Madrid: Líneas Paralelas.

CANTÓN, César G. y RUIZ SAN ROMAN, José A. (2005). “Investigación y realidad social. Una reflexión epistemológica” en BERGANZA CONDE, M^a Rosa y RUIZ SAN ROMAN, José A. (coord.), *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos de investigación social en Comunicación*, Madrid: McGraw Hill.

CASTELLS, Manuel (1999). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Madrid: Alianza.

CHAUDHURI, Shohini (2005). *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edimburgo: Edinbrugh University Press.

CHOW, Rey (1995). *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Nueva York: Columbia University Press.

CODÓ MARTÍNEZ, Jordi (2010). “Capítulo 11. El “Cine Asiático” como Género: Problemas de Definición” en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.) *Cruce de Miradas, Relaciones e Intercambios*, Granada: Editorial Universidad de Granada.

CUETO, Roberto (2004). “Un nuevo cine para una nueva realidad (... o las películas coreanas que los coreanos quieren ver)” en ELENA, Alberto (Ed.) *Seúl Express: La renovación del cine coreano 1997-2004*, Madrid: T&B Editores.

DESSER, David (2007). “Timeless, Botomless Bad Movies. Or, Consuming Youth in the New Korean Cinema” en GATEWARD, Frances (Ed.) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press

DISSANAYAKE, Wimal (ed.) (1993). *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press

DOANE, Mary Ann (1982). “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, *Screen*, vol. 23, n. 3-4: 74-88.

ELENA, Alberto (ed.) (2004). *Seúl Express: La renovación del cine coreano 1997-2004*, Madrid: T&B.

FOUCAULT, Michel (1976). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México D.F.: Siglo XXI.

FRIEDBERG, Anne (1998). “The Mobilized and Vitual in Modernity” en MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York: Routledge.

GARCIA CANCLINI, Nestor (1989). *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F.: Grijalbo.

GARCIA GALERA, María del Carmen y BERGANZA CONDE, María Rosa, “El método científico aplicado a la investigación en Comunicación Mediática” en BERGANZA CONDE, M^a Rosa y RUIZ SAN ROMAN, José A. (Coord.), *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos de investigación social en Comunicación*, Madrid: McGraw Hill.

GATEWARD, Frances (ed.) (2007) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press.

GIDDENS, Anthony (1993). *Sociología*, Madrid: Alianza.

GATEWARD, Frances (2007). “Introduction” en Gateward, Frances (ed.) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press.

HALL, Stuart (2008). “¿Cuándo fue los postcolonial? Pensar al límite” en MEZZADRA, Sandro (ed.) *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid: traficantes.

HEREDERO, Carlos F. Y Caimán Cuadernos (ed.) (2011). *Bong Joon-ho: la reinención de los géneros*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1994). *Diaéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Totta.

HYE, Seung-chung (2012). *Kim Ki-duk. Contemporary Film Director*, Illinois: University of Illinois.

IGARTUA, Juan José (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*, Barcelona: Bosch.

IGARTUA, Juan José y HUMANES, María Luisa (2004). *Teoría e investigación en Comunicación social*, Madrid: Síntesis.

IORLANOVA, Dina, MARTIN-JONES, David y VIDAL, Belén (eds.) (2010). *Cinema at the Periphery*, Detroit: Wayne State University Press.

JEFFORDS, Susan (1989). *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington: Indiana University Press.

JUNG-KIM, Jennifer (2014). “My Sassy Girl Goes around the World” en KUWAHARA, Yasue (ed.) *The Korean Wave, Korean Popular Culture in Global Context*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

KIM, Hyung-seok (2011). *Korean Film Directors. KimJee-woon*, Seúl: Seoul Selections.

KIM, Kyung Hyun (2004). *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham: Duke University Press.

KIM, Kyung-hyun (2011). *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*, Durham y Londres: Duke University Press.

KIM, Myung-ja (2007). “Race, Gender, and Postcolonial Identity un Kim Ki-duk’s Address Unknown” en GATEWARD, Frances (Ed.) (2007) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press.

KIM, Young-jin (2007). *Korean Film Directors. Park Chan-wook*, Seúl: Seoul Selections.

KUWAHARA, Yasue (ed.) (2014). *The Korean Wave, Korean Popular Culture in Global Context*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

LEE, Hyang-jin (2007). “Historia e historias en los dramas sobre la división: ¿Cómo se hace un blockbuster coreano?, Nosferatu. Revista de cine, n.55: 14-24.

LEE, Yong-kwan (2000). “‘Nouvelle Renaissance’ of Korean Cinema” en LEE, Keun-sang (ed.) *Korean Cinema 2000*, Seúl: Korean Film Commission.

METZ, Christian (2001). *El significante imaginario*, Barcelona: Paidós.

MULVEY, Laura (1973). "You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?" en PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda (eds.) (1987). *Framing Feminism: Art and Women's Movement 1970-1985*, Ontario: Pandora Press.

MULVEY, Laura (1975). "Placer visual y cine narrativo" en WALLIS, Brian (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal, pp. 365-377.

NEALE, Steve (1983). "Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema", en COHAN, Steven y RAE HARK, Ina (Eds.) (1993). *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*, Londres: Routledge, pp. 9-22.

NOCHLIN, Linda (2015). *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, Londres: Thames & Hudson.

OJEDA, Alfonso e HIDALGO, Álvaro (coord.) (2008). *Corea interior, Corea exterior*, Madrid: Editorial Verbum.

OJEDA, Alfonso e HIDALGO, Álvaro (coord.) (2009). *Estudios actuales sobre Corea*, Madrid: Ediciones Entorno Gráfico.

OK, Hye-ryoung (2009). "The Politics of the Korean Blockbuster: Narrating the Nation and the Spectacle of 'Glocalisation' in 2009 Lost Memories" en KIM, Dong-hoon (ed.) *Transnationalism and Film Genres in East Asian Cinema*, Los Ángeles: University of Southern California, School of Cinema and Television, Division of Critical Studies.

PAQUET, Darcy (2007). "Christmas in August and Korean Melodrama" en Gateward, Frances (ed.) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press.

PAQUET, Darcy (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves*, Nueva York: Wallflower Press, Columbia University Press.

PARK, Seung-hyun (2007). "Korean Cinema after Liberation: Production, Industry, and Regulatory Trends" en Gateward, Frances (ed.) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press.

RIO, Olga del y VELÁZQUEZ, Teresa (2005). “Planificación de la investigación en Comunicación: fases del proceso” en BERGANZA CONDE, M^a Rosa y RUIZ SAN ROMAN, José A. (Coord.), *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos de investigación social en Comunicación*, Madrid: McGraw Hill.

ROBERTSON, Roland (1995). “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” en FEATHERSTONE, Mike, LASH, Scott y ROBERTSON, Roland (ed.) *Global Modernities*, Londres: Sage.

RODOWICK, D.N. (2007). *The Virtual Life of Film*, Cambridge: Harvard University.

SÁNCHEZ, José Luís (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza Editorial.

SCORSESE, Martin (2011). “Foreword” en KIM, Kyung Hyun, *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*, Durham y Londres: Duke University Press.

SIERRA BRAVO, Restituto (1994). *Técnicas de Investigación Social. Teoría y ejercicios*, Madrid: Paraninfo.

SINGER, Ben (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Nueva York: Columbia University Press.

SHIN, Chi-yun y STRINGER, Julian (2007). “Storming the Big Screen: The *Shiri* Syndrome” en GATEWARD, Frances (Ed.) *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Nueva York: State University of New York Press.

STRINGER, Julian (2003). “Introduction” en STRINGER, Julian (ed.) *Movie Blockbusters*, London: Routledge.

STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa (2001). *Practices of Looking. An introduction to visual culture*, Oxford: Oxford University Press.

VILCHES, Lorenzo (Coord.) (2011). *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*, Barcelona: Gedisa.

WILLIAMS, Linda (2009). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" en BAUDRY, Leo y COHEN, Marshal (eds.) (2009) *Film Theory and Criticism*, Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

7

WEBGRAFÍA

ASTOR MOLERO, Pablo (2016). *Comprender la península coreana: una historia de unión y división*, Trabajo de fin de grado, <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/1225/TFG000916.pdf?sequence=1> [Consulta: marzo, 2017]

BRAÑAS ESPÍÑEIRA, Josep Manuel (2007). *La metamorfosis de Corea del Sur*, Anuario Asia-Pacífico 2007, <http://www.anuarioasiapacifico.es/pdf/2007/Sociedad1.pdf> [Consulta: marzo, 2017]

CENTRO ESPAÑOL DE INVESTIGACIONES COREANAS (2003). *Corea: tradición y modernidad*, Cuarto Simposio Internacional sobre Corea, <https://previa.uclm.es/area/fae/ceicws/pdfs/libro4.pdf> [Consulta: marzo, 2017]

LICONA MICHEL, Ángel y RANGEL DELGADO, José Ernesto (2013). *Corea del Sur: proteccionismo y apertura para la transformación económica*, Orientando, <https://www.uv.mx/chinaveracruz/files/2013/02/4-5-Corea-del-Sur-proteccionismo-y-apertura.pdf> [Consulta: marzo, 2017]

LOZANO, Antonio (2014). *Corea siglo XXI*, La Vanguardia, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20141203/54421018175/corea-siglo-xxi-sur-style.html> [Consulta: marzo, 2017]

NEWMAN, Nick (2016). Park Chan Wook talks “The Handmaiden”, Male Gaze, Queer Influence, and Remaking a Spike Lee Film, The Film Stage, <https://thefilmstage.com/features/park-chan-wook-talks-the-handmaiden-male-gaze-queer-influence-and-remaking-a-spike-lee-film/> [Consulta: abril, 2017]

PAQUET, Darcy (2017). *The (few) women breaking trough in Korean Cinema*, BFI Film Forever, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/women-korean-cinema> [Consulta: abril, 2017]

SERVICIO DE CULTURA E INFORMACIÓN DE COREA (2011). *Datos sobre Corea*, https://www.ubu.es/sites/default/files/portal_page/files/2011_datos_sobre_corea.pdf [Consulta: marzo, 2017]

TOMÁS SAMIT, Adrián (2016). Cine coreano contemporáneo: entre lo excesivo y lo sublime, Revista Ñ, <http://www.revistancorea.com/cultura-y-actualidad/cine-coreano-contemporaneo-entre-lo-excesivo-y-lo-sublime/> [Consulta: marzo, 2017]

TORRECILLA, Amaia (2007). *Balance de una década de cine asiático*, Anuario Asia-Pacífico 2007, <http://www.anuarioasiapacifico.es/pdf/2007/Cultura4.pdf> [Consulta: febrero, 2017]

UNESCO (1978). *Corea “país de la mañana serena”*, El Correo de la Unesco, <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000748/074807so.pdf> [Consulta: marzo, 2017]

VIDALES, Adrián (2014). *Conociendo Corea (1/3) – Una mirada a su historia*, El Orden Mundial en el S. XXI, <http://elordenmundial.com/2014/01/11/corea-1-repaso-historico/> [Consulta: marzo, 2017]

YANG, Eun-sook (2002). *Origen y características generales del arte coreano*, Centro Español de Investigaciones Coreanas, <https://previa.uclm.es/area/fae/ceicws/pdfs/doc20021.pdf> [Consulta: marzo, 2017]

8

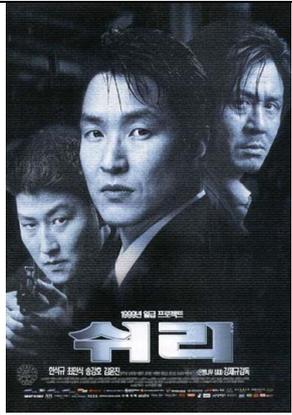
ANEXOS

8.1. Muestra

8.1.1. Blockbuster

8.1.1.1. *Shiri*

Ficha técnica⁴

Título	<i>Shiri</i>	
Título original	<i>Swiri</i>	
Fecha de estreno	13 de febrero de 1999	
Género	Acción	
Duración	124 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Byun Moo-rim y Lee Kwan-hak	
Presupuesto	2.3 millones de dólares	
Recaudación en taquilla	27.6 millones de dólares	
Director	Kang Je-kyu	
Guion	Kang Je-kyu	
Fotografía	Kim Sung-bok	
Música	Lee Dong-jun	
Intérpretes	Han Suk-kyu, Choi Min-sik y Kim Yun-jin	

Sinopsis

En 1998, la tensión beligerante entre las dos coreas es continua, Yu Jong-won y Lee Jang-Il, agentes del servicio de inteligencia surcoreano encargados de la busca y captura de Lee Bang-Hee, francotiradora de las fuerzas espaciales del ejército norcoreano que a lo largo de la década había conseguido matar a varios miembros del gobierno surcoreano sin dejar rastro.

⁴ Los datos de las fichas técnicas se han extraído del *KOBIZ*, *IMBD* y *Filmaffinity*.

Al intentar conseguir información de un traficante de armas, los dos agentes descubren el interés de Bang-hee por una nueva arma química llamada CTX, un explosivo líquido indetectable diez veces más potente que uno corriente. Una unidad especial norcoreana a las órdenes del comandante Park Mu-houng, tras atacar un cowboy de alta seguridad, se hará con un cargamento de este explosivo. El objetivo de esta unidad es colocar los explosivos en el estadio de fútbol donde los equipos de Corea del Norte y Corea del Sur celebran un partido de fútbol amistoso acabando con el proceso de paz que se pretendía iniciar entre las dos Coreas.

Al mismo tiempo, se nos mostrará la historia de amor entre el Yu Jong-won y su prometida, que resultará ser la francotiradora norcoreana, al tiempo que descubrieran que estaban siendo espiados por ella a través de micrófonos puestos en los peces que decoraban sus oficinas.

Tras el asesinato de Lee Bang-Hee, el agente Yu pone rumbo al estadio consiguiendo frenar la explosión y enfrentándose con Park y sus hombres, evitando los planes de Bang-hee de asesinar al presidente de la República Democrática de Corea.

Personajes protagonistas

- **Yu Jong- Won**, Agente del servicio secreto de inteligencia surcoreana con un gran sentido del honor. Hombre de estatura media, corpulento, atractivo y viste siempre de traje. Agradable, cordial y cariñoso con su prometido a la vez que valiente y decidido en su trabajo, por el que muestra una gran pasión, no teme arriesgar su vida por los demás o por su país.
- **Lee Bang-hee (Yi Myung-hyun)**, francotiradora surcoreana reclutada por las fuerzas especiales del ejército y enviada a Corea del Sur para realizar misiones de incognito. Mujer alta y esbelta, vestida normalmente de negro y con gafas para no ser reconocido. Tiene una personalidad voraz y sin escrúpulos, capaz de asesinar a cualquiera si sus superiores se lo ordenan. A lo largo de la película se hace pasar por Yi Myung-hyun, una joven ex alcohólica tierna y afable, apasionada por su negocio de peces y acuarios.

8.1.1.2. *The Host*

Ficha técnica

Título	<i>The Host</i>	
Título original	Gwemul	
Fecha de estreno	27 de julio de 2006	
Género	Ciencia ficción	
Duración	119 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Choi Yong-bae	
Presupuesto	11 millones de dólares	
Recaudación en taquilla	89.4 millones de dólares	
Director	Bong Joon-ho	
Guion	Baek Chul-hyun y Bong Joon-ho	
Fotografía	Kim Hyung-koo	
Música	Lee Byung-woo	
Intérpretes	Song Kang-ho, Byun Hee-bong, Park Hae-il y Bae Doo na	

Sinopsis:

Comienza la historia en un laboratorio de la Ciudad de Seúl, un científico estadounidense ordena a su ayudante que vierta todas las botellas de formaldehído, una sustancia altamente tóxica por el desagüe, sustancia que acabará en las aguas del río Han. Poco más tarde, algunas pescadores de la zona empiezan a avistar a un ser algo extraño, una especie de mutación.

Tras varios años, el ser comienza a ser visto de nuevo en las orillas del río Han, cada vez más grande y más repugnante. Hee-bong, propietario de un pequeño puesto de alimentación en la zona, donde vive y trabaja con su hijo Gang-du, un holgazán que se limita a dormir todo el día y su nieta Hyun-seu, estudiante de primaria. También formar parte de la familia Nam-il, recién graduado, sin trabajo y con tendencias alcohólicas, y Nam-joo, una profesional del tiro con arco que a pesar de su esfuerzo no llega a conseguir nunca el oro.

En el primer ataque que el monstruo, “El huésped”, atrapa Hyun-seo y es llevada al alcantarillado donde reside. Después de esta tragedia y de la celebración de un masivo funeral por las víctimas, todo aquel que ha tenido contacto con el monstruo es llevado a un

hospital de Seúl, incluida toda la familia protagonista, ya que el gobierno de los Estados Unidos declara que el monstruo es portador de un virus letal infeccioso.

Después de recibir una extraña llamada de Hyun-seo desde donde está atrapada, Gang-du y su familia huirán del hospital, enfrentándose a las fuerzas armadas de los EE UU y Corea. Haciéndose con armas ilegales y entrando en la zona de cuarentena del parque donde atacó el monstruo comienzan a buscar a la niña. Tras la muerte de Hee-bong y la separación de los tres hermanos consiguen la situación exacta de la niña, se enfrentan a la bestia y la matan, desgraciadamente no pueden evitar la pérdida de Hyun-seo.

Personajes protagonistas

- **Hee-bong**, patriarca de la familia, es el que toma las decisiones más importantes. Aunque de edad avanzada es capaz de soportar grandes esfuerzos físicos. Tiene un carácter agradable y servicial. A su hijo lo trata con disciplina a la vez que de forma comprensible y tratando de explicar las cosas de forma tranquila.
- **Gang-du**, primogénito de la familia se encarga de ayudar a su padre en el negocio. De aspecto físico descuidado y con una fisonomía no muy saludable. Siente una gran debilidad por su hija, cuando es atrapada por el monstruo moverá cielo y tierra para volver a tenerla a su lado.
- **Nam-il**, segundo hijo de Hee-bong, joven recién graduado en el paro según él por culpa del pésimo gobierno del país, con tendencias hacia al alcoholismo y con un gran sentimiento fraternal, es el que descubre donde está la niña.
- **Nam-joo**, es la hermana pequeña, joven deportista frustrada por su fracaso en su carrera. Físicamente es una chica atractiva, pero es algo fría y arrogante, va a ser la que más va a luchar por salvar a su sobrina.

8.1.1.3. *Train to Busan*

Ficha técnica

Título	Train to Busan	
Título original	Busanhaeng	
Fecha de estreno	20 de julio de 2016	
Género	Ciencia ficción	
Duración	118 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Lee Dong-ha	
Presupuesto	8.5 millones de dólares	
Recaudación en taquilla	99 millones de dólares	
Director	Yeon Sang-ho	
Guion	Park Joo-suk	
Fotografía	Lee Hyun-deok	
Música	Jang Young-gyu	
Intérpretes	Gong-yoo, Kim Su-an, Jung Yu-mi y Ma Dong-seok	

Sinopsis

En una ajetreada oficina de Seúl, Seok-woo, un importante gestor de fondos dedica la mayor parte de su tiempo a su trabajo, dejando de lado a su pequeña hija, Soo-an, ella, por su cumpleaños quiere viajar a Busan para visitar a su madre. Obligado, por ser un desastre de padre, decide cumplir el deseo de su hijo, así ponen rumbo a la ciudad portuaria coreana en el tren KTX.

Antes de partir, sube al tren una chica que porta un virus infeccioso. Mientras se retuerce de dolor, una de las azafatas la intenta ayudar pero momentos después, la chica convertida en *zombie* ataca a la azafata y a continuación al vagón entero. Esto es solo el principio de una infección inminente que afectará a casi todo el tren. Los pocos supervivientes quedan a salvo en los últimos vagones, siendo avisados que pararan en la siguiente estación. Seok-woo hace una llamada para intentar que a la llegada no les incluyan en el grupo de cuarentena y puedan seguir en dirección a Busan.

Por desgracia, la ciudad en la que tendrían que parar también está infestada por el virus *zombie* por lo que tienen que retornar al tren. Seok-woo, recibe una dura lección de su hija cuando intenta dejar abandonado al grupo e irse por su cuenta con ella. De vuelta en el tren, el conductor vuelve a poner rumbo a Busan. Seok-woo y otros dos compañeros, un

fuerte hombre de negocios y un joven jugador de béisbol salvan a un grupo de Soo-an y otros dos compañeros que se habían extraviado, aunque son repudiados por los demás pasajeros a salvo por si estuvieran infectados por los *zombies*.

Al llegar a la ciudad de Daegu, un tren en llamas les corta el paso. Después de buscar mucho, el conductor encuentra una locomotora y los pasajeros huyen del tren infectado. Después de la muerte de más e la mitad del grupo, Seok-woo, Soo-an y una mujer embarazada huyen, sin embargo, Seok-woo sabe que está infectado, salva a las mujeres y se suicida.

Personajes protagonistas

- **Seok-woo**, joven padre apasionado por su trabajo. Físicamente es alto, musculoso y atractivo, siempre vestido de traje, muy elegante. Con un carácter muy frío aunque se siente culpable por la decepción que supone para su hija. A lo largo de la película se transformará dejando de ser un hombre egoísta para preocuparse de los demás convirtiéndose en el jefe del grupo.
- **Soo-an**, hija del protagonista, estudiante de primera. Muy delgada y de facciones redondeadas, de cabello negro y corto. Al principio parece muy tozuda pero cambia la actitud que tiene hacia su padre. Es la causante de la transformación del padre.

8.1.2. Melodrama

8.1.2.1. *The Isle*

Ficha técnica

Título	The Isle	
Título original	Seom	
Fecha de estreno	22 de abril de 2000	
Género	Drama	
Duración	90 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Lee Eun	
Presupuesto	50.000 dólares	
Recaudación en taquilla	22.000 dólares	
Director	Kim Ki-duk	
Guion	Kim Ki-duk	
Fotografía	Hwang Seo-shik	
Música	Jeon Sang-yun	
Intérpretes	Suh Jung, Kim Yoo-su, Park Sung-hee y Jo Jae-hyeon	

Sinopsis

Una joven chica, silenciosa, tiene a su cargo un negocio de pequeñas habitaciones flotantes en un lago de pesca. Esta se encarga de transportar a sus huéspedes a la cabañas flotantes en su barca así como proveerlos de material de pesca, alimentos o de prostitutas, ejerciendo ella también la prostitución ocasionalmente. Un día, un fugitivo se instala en una de esas habitaciones.

Hee-jin empieza a sentirse atraída por Hyun-shik, el último de sus huéspedes y empiezan a formar un vínculo sentimental. Aunque las cosas no empiecen con buen pie, tras la visita de una prostituta a la habitación de Hyun-shik, la protagonista declara su amor por él, lanzándose a sus brazos y mordiéndole los labios. El durante este tiempo, intenta suicidarse dos veces, una de ellas de manera muy desagradable tragándose literalmente unos anzuelos, pero Hee-jin le salva ambas veces y se dedica a cuidarle durante su recuperación.

La prostituta decide volver a visitar al protagonista masculino de la película varias veces, sin embargo, Hee-jin no se lo toma muy bien, secuestra a la prostituta y la deja abandonada en una de las habitaciones, pero cuando ella intenta huir cae al agua y muere ahogada. Hee-jin coge la motocicleta de la prostituta y la utiliza como peso para hundirla en el fondo

del agua. Poco después, el proxeneta de la chica va en su busca pero acabará muriendo a manos de la pareja por intentar pegarle una paliza a Hyun-sik.

Después de estos hechos, la pareja entra en crisis y Hyun-sik quiere irse del lugar, pero Hee-jin al mando de la barca no le deja irse. Él en un intento de fuga, acaba medio ahogándose, Hee-jin le salva del agua, arrastrándolo con una caña de pescar hasta orilla. Ya en su habitación, en un descuido de la chica, él coge la barca y huye, dejando a Hee-jin auto mutilándose metiéndose unos anzuelos por su vagina y tirándose al agua. Hyun-sik vuelve para salvarla y la cuida durante su recuperación.

Tras un incidente de otro de los huéspedes, se acaban descubriendo los cuerpos de los dos homicidios realizados por la pareja, que decide huir del lugar.

Personajes protagonistas

- **Hee-jin**, una joven muy desconcertante y de belleza singular. No va a hablar palabra en toda la película, se expresa con sus gestos y su mirada. En un inicio, es muy apacible y servil con sus huéspedes, pero su verdadera personalidad va a quedar reflejada en las interacciones con Hyun-sik. Su forma de ser es muy impetuosa y pasional, casi llegando al límite de la bipolaridad.
- **Hyun-sik**, joven es un fugitivo buscado por la policía, alto y bastante atractivo, pero de facciones tristes y apagadas. Su carácter es distante e insulso, y como reflejan sus dos intentos de suicidio, está un poco desequilibrado. También va a reaccionar muy impulsivamente al igual que la otra protagonista, pero más brusca y violentamente.

8.1.2.2. *The Housemaid*

Ficha técnica

Título	The Housemaid	
Título original	Hanyeo	
Fecha de estreno	13 de mayo de 2010	
Género	Drama	
Duración	107 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Jason Chae	
Presupuesto	-	
Recaudación en taquilla	14,7 millones de dólares	
Director	Im Sang-soo	
Guion	Im Sang-soo	
Fotografía	Lee Hyung-deok	
Música	Kim Hong-jib	
Intérpretes	Jeon Do-yeon, Lee Jung-jae, Seo-woo y Youn Yuh-jung	

Sinopsis

La película se inicia trágicamente con el suicidio de una joven en plena calle de Seúl saltando de un alto edificio. Eun-yi, la protagonista, es contratada por una familia de clase alta para que trabaje en el hogar como niñera, ya que la esposa esta esperando mellizos.

Al poco tiempo de estar trabajando en la casa ella servil, intenta complacer a toda la familia, pronto el patriarca de la familia se le insinúa a Eun-yi y comienzan a mantener relaciones sexuales, ella pronto comenzará a sentirse usada por Hoon ya que este empieza a pagarle sus servicios. El ama de llaves se entera de esta extramatrimonial y decide contárselo a la madre de la esposa, ya que sospecha que Eun-yi está embarazada. La madre de la esposa empuja a Eun-yi cuando esta subida en una escalera limpiando una lámpara esta cae y es llevada al hospital, allí confirmarán a ella que esta embarazada, ésta se lo comunica al ama de llaves.

Byeong-sik, el ama de llaves, le dice a la madre de Hae-ra, la esposa que no ha perdido el hijo y que sigue embarazada, madre e hija traman un plan. En un principio le ofrecen a la niñera una alta cantidad de dinero para que aborte y se vaya de la casa, pero esta se niega. Tras la decepción, Hae-ra decide introducir veneno en la bebida medicinal de Eun-yi para provocarle un aborto o su muerte. Finalmente, tras una hemorragia mientras se daba un

baño, Eun-yi es llevada al hospital y la madre de Hae-ra paga a la médico para que le realicen el aborto.

Eun-yi recuperada, vuelve a la casa. La ama de llaves, ya cansada de proteger de la familia a la pobre niñera, decide dimitir. Pero con ese gesto no va a poder convencer a Eun-yi y esta para vengarse de la familia va a suicidarse delante de todos colgándose de la lámpara del gran salón de la casa, muriendo dramáticamente entre llamas.

Personajes protagonistas

- **Eun-yi**, joven de clase baja, de carácter afable y servicial, siempre con una gran sonrisa en su rostro. No reacciona de manera adversa a los flirteos de Hoon, aceptándolos incluso con cierto gusto. Debido a lo que le irá sucediendo se volverá impulsiva y obsesiva, llegando al final de la película a la total locura.
- **Hoon**, estereotipo de patriarca de familia de clase alta, siempre con una actitud de superioridad, respetado por toda la familia y con un aire frío y presuntuoso. Con su familia es cuando, aunque también de manera desdeñosa, va a mostrar su lado más afable y cariñoso, pero sin llegar a ser del todo cálido o acogedor. En varios momentos este poder va a quedar reflejado en sus gestos o acciones, mostrando su espíritu de poder.

8.1.2.3. *The Handmaiden*

Ficha técnica

Título	<i>The Handmaiden</i>	
Título original	Agassi	
Fecha de estreno	1 de junio de 2016	
Género	Drama	
Duración	145 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Park Chan-wook y Chung Seo-kyung	
Presupuesto	8,8 millones de dólares	
Recaudación en taquilla	36,2 millones de dólares	
Director	Park Chan-wook	
Guion	Park Chan-wook y Chung Seo-kyung	
Fotografía	Chung Chung-hoon	
Música	Cho Young-wuk	
Intérpretes	Kim Min-hee, Kim Tae-ri, Ha Jung-woo y Cho Jin-woong	

Sinopsis

Sook-hee es una joven coreana que es contratada como criada personal de la doncella, en una residencia durante la época de la colonización japonesa. Sus intenciones son ayudar a un Conde a enamorar a dicha doncella, Hideko, convencerla para que se case con él, para después encerrarla en un psiquiátrico y quedarse él con su dinero, dejándole parte a Sook-hee.

Hideko es una joven con una gran fortuna, que vive en una gran mansión con su tío. Desde pequeña siempre ha vivido encerrada, recibiendo clases de lectura y cultura, además de los largos paseos por los terrenos de la casa. Pero no solo eso, su tío realiza subastas de las obras que tiene en su biblioteca, la mayoría son relatos eróticos, que, para mostrarlos a su masculino público, Hideko los lee con delicadeza y profesionalidad, siendo el objeto sexual de todos los hombres en la sala.

Aunque todo estaba planeado, surge un inconveniente. Hideko y Sook-hee empiezan a sentirse atraídas la una por la otra, acaban manteniendo relaciones sexuales y tienen un vínculo sentimental muy fuerte. A medida que pasa el tiempo, se van sincerando la una con

la otra, confesándole Hideko a Sook-hee que el Conde solamente la quiere como tapadera y encerrarla a ella con su nombre.

Finalmente deciden seguir con el plan, escondiéndole al Conde la verdad. Hideko se acaba casando a escondidas de su tío con el Conde y dejan a Sook-hee en el psiquiátrico. En la noche de celebración de la boda, Hideko seduce al Conde y lo envenena dejándolo dormido, aprovecha para huir y para encontrarse con Sook-hee que ha escapado del centro hospitalario y huyen juntas en un barco a China.

Personajes principales

- **Izumi Hideko**, joven cordial y muy bien educada, se muestra siempre apacible y obediente a las órdenes de su tío, lleva un estilo de vida muy sencillo, nunca sale de los confines de la residencia donde vive. A medida que va ganando confianza con Sook-hee empieza a observarse su lado más cariñoso y apasionado, pero a la vez su carácter impulsivo y orgulloso en algunas ocasiones. Tiene un cuerpo esbelto y con suaves curvas, la piel blanquecina y el pelo largo y oscuro. Sus facciones son delicadas acompañadas de unos ojos grandes y encantadores.
- **Sook-hee**, de aspecto físico un tanto infantil y pueblerino, tiene el pelo muy largo y poco cuidado, su tez muy morena. Siempre va a verla vestida con su uniforme de criada, a excepción de los zapatos que Hideko le regala Hideko, y que la distinguen de las demás criadas. Al principio de la trama, Sook-hee va a tener un carácter inocente y cuidadoso, intentando hacer todo lo que se le manda al gusto de Hideko. Sin embargo, cuando la relación entre las dos se acerca y el Conde se entromete, va a revelarse la celosía explosiva que le corroe por dentro muy impulsivamente, que no va a dudar en mostrar delante de Hideko. También va a tener cierta actitud valentona delante del Conde.

8.1.3. Cine juvenil

8.1.3.1. *My Sassy Girl*

Ficha técnica

Título	My Sassy Girl	
Título original	Yeogijeogin Geunyeo	
Fecha de estreno	27 de julio de 2001	
Género	Comedia	
Duración	123 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Shin Chul	
Presupuesto	-	
Recaudación en taquilla	26 millones de dólares	
Director	Kwak Jae-yong	
Guion	Kwak Jae-yong	
Fotografía	Kim Sung-bok	
Música	Kim Hyeon-seok	
Intérpretes	Cha Tae-hyun y Jun Ji-hyun	

Sinopsis

La historia de Gyun-woo empieza un día cualquiera, cuando regresa a casa de una cena con sus amigos, coge el metro y allí se encuentra con una joven borracha, que esta a punto de caerse a las vías. Ya en el vagón, después de vomitarle encima a un pobre hombre, cae desmayada, llamándolo cariño. Gyun-woo la saca de allí y la lleva a un motel para que se recupere, pero un malentendido acaba en él calabozo de una comisaria.

Tras este incidente, la pareja vuelve a quedar, descubriendo Gyun que ella está pasando por un mal momento porque había roto con su anterior pareja. La chica vuelve a emborracharse y acaban en el mismo motel. Días después, ella le va a buscar a una de sus clases y a partir de allí empiezan a tener una relación más cercana, incluso llegan a reconocer que están teniendo una relación sentimental.

Tras muchos altibajos deciden dejarlo y escribir una carta en una cápsula del tiempo. Quedan volver a verse en el mismo sitio 2 años después y leer sus correspondientes cartas. Pasado ese tiempo, Gyun-woo vuelve al lugar, con la decepción de que ella no aparece. El lee la carta de su enamorada y descubre que ella no estaba sufriendo por una ruptura, sino

por la muerte de su pareja, confesando que cada vez que más lo conocía, pero se sentía por su expareja. Ella también visita el lugar, pero 1 año más tarde que él.

Algo de tiempo después, da la coincidencia que la tía que tenía que visitar el protagonista al principio de la película, que era la madre de la expareja de la chica, iba a presentarle a Gyun-woo por su mucho parecido a su hijo. Finalmente, se reencuentran felizmente en lo que debería haber sido hace muchos años.

Personajes protagonistas

- **“La chica”**, no sabremos su nombre en toda la película, tiene una actitud muy extrovertida y lanzada. Desde un principio vamos a notar sus malos modales por encima de su encanto. Aunque sea grotesca y tozuda al principio, más tarde se va a observar su carácter jovial y cautivador. De aspecto es una joven muy atractiva, con el pelo largo, una esbelta figura y siempre vestida a la moda.
- **Gyun-woo**, joven de aspecto corriente, que no destaca visualmente de cualquier manera. El carácter de este personaje va a ser muy apacible y comprensivo, sobre todo delante de los problemas y conflictos que va a provocarle “la chica”. Durante toda la película se muestra muy agradable y cordial con todos los personajes, sobre todo con la protagonista.

8.1.3.2. *No Breathing*

Ficha técnica

Título	No Breathing	
Título original	Nobeureshing	
Fecha de estreno	30 de octubre de 2013	
Género	Comedia	
Duración	118 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Kim Young-don	
Presupuesto	-	
Recaudación en taquilla	2,8 millones de dólares	
Director	Jo Yong-sun	
Guion	Yoo Young-ah y Jo Yong-sun	
Fotografía	Lee Joon-gyu	
Música	Marco	
Intérpretes	Seo In-guk, Lee Jong-suk, Kwon Yu-ri y Park Chul-min	

Sinopsis

Comienza la película con la expulsión de Won-il de su escuela, por su mal comportamiento. Con el objeto de que no deje la escuela, uno de los mejores amigos de sus padres difuntos y con el que reside, le convence para que asista a una escuela especial y vuelva a entrenar como nadador profesional como fue en el pasado.

No empieza con buen pie, pero enseguida conocerá a los que serán sus mejores amigos durante su estancia en la escuela y además compartirá habitación con el que fue su amigo y máximo rival cuando nadaba, Woo-sang, que por causa de un incidente con otro nadador, le mandaron a esta escuela para entrenar.

A lo largo del curso, se van conociendo entre ellos, reflejando sobre todo antagonismo entre el juvenil Won-il y el adulto Woo-sang totalmente dedicado a su futuro. Entre ellos se interpone una joven cantautora, amiga de toda la vida de Won-il y el amor secreto de Woo-sang desde su infancia. En vista de una competición, uno de los mejores amigos de ambos es acosado por uno de los nadadores veteranos del equipo, forzándole a dejar el equipo y volver a su casa. Este hecho le causa una inmensa rabia a Won-il, propinándole una bestial paliza al acosador y volviendo a ser expulsado de una escuela. Esto le va a

provocar una crisis interior de la que le va a ser difícil salir, echándole la culpa a su difunto padre por no haberle hecho caso durante su infancia y haber muerto de aquella manera.

Pero con los esfuerzos de su familia y un renovado y agradable Woo-sang, Won-il vuelve a entrenar para participar con este último en las clasificatorias para las olimpiadas de Londres de 2012. Después de mucho esfuerzo y dedicación, finalmente ambos quedan seleccionados para ir a la competición.

Personajes protagonistas

- **Won-il**, aunque al principio parece un rebelde, es un joven encantador y peculiar, con una personalidad muy abierta y adorable. Siempre va a tener una sonrisa en su rostro delante de todo el mundo y va a reaccionar de manera muy intensa a las interacciones que se va encontrando. También es un hombre honesto y que da la cara por los demás, aunque sea castigado por ello. Esta intensidad emocional, también va a tener su lado negativo, reaccionando violentamente o feroz en algunos casos. Físicamente es muy atractivo, con un cuerpo escultural por la natación, de tez morena y el cabello negro natural.
- **Woo-sang**, es muy agraciado y con unas hermosas facciones marcadas, su tez blanquecina y su pelo teñido de castaño claro, le van a dar un aspecto muy galán. De carácter, Woo-sang va a llevar a cabo una evolución bastante notable a lo largo de la trama. En un principio, muestra ser muy impasible e indiferente, centrado solamente en entrenar y no decepcionar a su imponente padre. Pero a la que va conectando con el que será su mejor amigo y el hecho de estar cada vez más enamorado de la joven cantautora, su carácter se va a suavizar y volverse más agradable y comprensivo.

8.1.3.3. *My Love, My Bride*

Ficha técnica

Título	My Love, My Bride	
Título original	Naui Sarang Naui Sinbu	
Fecha de estreno	8 de octubre de 2014	
Género	Comedia	
Duración	111 minutos	
País	Corea del Sur	
Productor	Byun Bong-hyun	
Presupuesto	-	
Recaudación en taquilla	14,1 millones de dólares	
Director	Im Chan-sang	
Guion	Kim Ji-hye	
Fotografía	Choi Ju-young	
Música	Kim Jun-seong	
Intérpretes	Jo Jung-suk, Shin Min-ah, Yoon Jung-hee y Bae Seong-woo	

Sinopsis

Esta dulce historia se inicia con la petición de mano, de forma inesperada, de Young-min a Mi-young en el banco de un parque cualquiera. Después de una preciosa boda, pasan unos días en casa de luna de miel, simplemente realizando tareas domésticas y disfrutando del tiempo en pareja. Pero al poco tiempo, ambos vuelven a su vida laboral, aunque hablando constantemente por el móvil.

El mismo primer día de nuevo en el trabajo, Young-min se reencuentra con una amiga de la universidad y vuelven a tomar el contacto tomando unas copas con algunos compañeros de más. Todos ellos acaban cenando en casa del matrimonio, obligando a Mi-young a hacer la cena para todos, incluso en un momento de la cena le piden que cante para ellos, acabando en una humillación de los invitados por su canto poco entonado.

Young-min conoce por casualidad a uno de sus poetas predilectos y, presionada por su amiga de la universidad, vuelve a escribir poesía, cosa que a Mi-young no le agrada, ya que le quita mucho tiempo de estar con ella. Cada día que pasa, Young-min entra más profundamente en el deseo de escribir y Mi-young cada vez se encuentra más sola, viendo como su marido empieza a tener una vida apartada de ella. Young-min empieza a sufrir

una crisis de fidelidad, sintiéndose atraído por toda mujer que encuentra, incluso estando a punto de serle infiel a su esposa con su amiga de la universidad. Por su parte, Mi-young se reencuentra con un exnovio que acaba de presentar un musical, al cual decide asistir, lamentablemente sola.

El punto más dramático de la película es cuando, después de que Young-min se entera de que su amigo poeta ha fallecido, Mi-young empieza a sentir dolores muy fuertes en el vientre. Ella sin querer ha dejado fuera de casa los libros de poesía que el poeta dejó de herencia a Young-min, causando un enorme enfado a este y dejando sola a Mi-young retorciéndose de dolor. Ésta es ingresada en el hospital y se niega a ver a Young-min, insinuándole que se plantea el divorcio. Al final, acaban resolviendo su conflicto, perdonándose entre los dos y pocos meses después, dando a luz a un precioso hijo.

Personajes protagonistas

- **Young-min**, hombre alegre e impetuoso reacciona de forma brusca enfrentándose a algunos personajes de la película. No obstante, cuando hay que tomar decisiones importantes se muestra indeciso. No es un hombre que destaque por su belleza, pero tiene un encanto natural, sobre todo por la presencia de su sonrisa permanente en su rostro.
- **Mi-young**, mujer muy agradable y encantadora, pero algo más testaruda que Young-min. Sus formas de expresar sus sentimientos suelen ser más vivaces y sonoras, incluso explotando a llorar desconsoladamente cuando ve que su marido la está decepcionando. Físicamente es una mujer de estatura mediana, esbelta y bastante agraciada.