

**UCLA CENTER FOR KOREAN STUDIES
SMALL RESEARCH GRANT PROGRAM**

PAULA IADEVITO
Doctoranda en Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

INFORME FINAL
**“FICCION Y EXPERIENCIA: NARRATIVAS DE LA IDENTIDAD
FEMENINA EN EL CINE COREANO CONTEMPORANEO”**
Un análisis de las representaciones

Julio, 2008

Resumen

Para mediados de la década del '80, Corea¹ daba sus primeros pasos hacia una sociedad más abierta y democrática dejando atrás largos años de autoritarismo. En el marco del proceso de democratización se acentúan un conjunto de transformaciones políticas y económicas que han ido definiendo la adaptación de la península a la modernidad occidental. Dichas transformaciones han impactado -de modos diversos- alterando los esquemas tradicionales y confucianos de organización, los estilos de vida y el mapa de relaciones sociales. La (re)reconfiguración del sujeto femenino se inscribe como parte de este amplio proceso de cambio, denotando un nuevo posicionamiento de la mujer tanto dentro del ámbito público como privado. El objetivo de la presente investigación es indagar las representaciones de la mujer en la sociedad surcoreana contemporánea a través del análisis de textos fílmicos, teniendo en cuenta que, en el contexto de la sociedad tecnológica, las representaciones estéticas se han ido consolidando -gracias a su fuerza simbólica- como nuevos núcleos de la narrativa histórica. Así, la inclusión del análisis de imágenes (textos fílmicos) dentro de la investigación social se sustenta en la idea que funcionan como herramientas acertadas para la interpretación de las representaciones de estereotipos sociales y de género, mediante la estética.

1. Introducción

El presente trabajo surge con el objetivo de indagar los modos de representación de la mujer a través del cine coreano contemporáneo; el mismo se organiza en tres partes.

Se inicia con una breve argumentación y justificación del uso de las imágenes en movimiento² en la investigación social y un mapeo de las teorías contemporáneas sobre cine, ubicando al cine asiático dentro de dicho campo de conocimiento. Seguidamente se esboza un panorama -en absoluto acabado- del cine coreano desde sus orígenes, enfocando en el cine de postguerra en adelante y, se profundizan algunas cuestiones relativas a la emergencia del *nuevo* cine coreano como fenómeno reciente y de suma importancia en tanto se ha convertido en la vía de acceso de Corea al escenario cinematográfico internacional.

Luego, en una segunda instancia, nos servimos de conceptos e ideas teóricas que resultan productivas para el posterior abordaje de los *films*, arrojando luz sobre nociones tales como:

¹ Siempre que hagamos referencia a Corea, a la sociedad coreana, al pueblo coreano nos estaremos circunscribiendo a procesos que han tenido lugar y/o se suceden actualmente en la parte sur de la península. Las temáticas abordadas en el presente informe no se refieren en ningún momento a Corea del Norte debido a que no contamos con materiales bibliográficos y fuentes de información fidedignas para su tratamiento.

² La primera característica distintiva del cine es la introducción de imágenes en movimiento allí donde las otras artes visuales producen imágenes estáticas (pintura, escultura, fotografía, etc.). Con señalar esto no alcanza, para una aproximación al tema y al *movimiento* propio de las imágenes cinematográficas ver Marrati, Paola (2003). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

experiencia, ficción, identidad narrativa, género y representación. Asimismo, se reflexiona en torno al vínculo cine-género-sociedad y se reseñan algunas de las experiencias recientes del feminismo coreano que expresan la voluntad de profundizar este eje de indagación que entrelaza tres campos de saber: la teoría cinematográfica, los estudios de género y la teoría social.

En tercera instancia y, como preludeo de las consideraciones finales, se presentan -sucintamente- los rasgos que definen el escenario social y cultural en Corea y se exponen los rasgos característicos y más relevantes que definen el universo femenino hoy en día. Ambas consideraciones de contexto son desarrolladas con miras al análisis e interpretación del corpus fílmico seleccionado: *A Good Lawyer's Wife* (Im Sang-soo, 2003), *3 Iron* (Kim Ki-duk, 2004) y *Family Ties* (Kim Tae-yong, 2006).

Las lecturas sobre los *films* se articulan en base a dos grandes dimensiones: la familia y la sociedad. Se reflexiona acerca de las modalidades de representación de la mujer, pretendiendo vislumbrar hasta que punto las mismas coinciden con la idea de mujer instalada en el imaginario *cinemático* y en el imaginario del *sentido común*.

PRIMERA PARTE

1. Consideraciones iniciales

a) Cine e investigación social

Nos detenemos en una serie de cuestiones referidas a la inclusión del análisis de imágenes dentro del campo de la investigación social y el funcionamiento de las mismas como herramientas para la interpretación de las representaciones sociales y de género, en función de los objetivos de nuestra propuesta. Los párrafos que siguen a continuación se proponen especificar, al menos en algún sentido, los vínculos entre modos de expresión de la narrativa cinematográfica y la dinámica social.

Las teorías cinematográficas comenzaron a desarrollarse a principios del siglo XX problematizando -desde distintos lugares teóricos- al cine como uno de los *modos de ver* e interpretar lo social. Sin embargo, los estudios sobre cine recién han ido incorporándose

dentro del mundo académico³ entre fines de los años sesenta y principios de los setenta. El desarrollo de los estudios sobre cine se dio en paralelo a la consolidación del paradigma estructuralista dentro del campo de las Ciencias Sociales (sociología, antropología, lingüística, etc.). Del mismo modo en que el estructuralismo ha estado abierto a las distintas disciplinas acerca de lo social lo ha estado respecto a dicho campo específico de saber: los estudios cinematográficos. Asimismo corresponde señalar que -de la mano del estructuralismo- se ha otorgado privilegio a la perspectiva interdisciplinaria como modo productivo de aproximación al objeto y de producción de conocimiento acerca de la realidad⁴.

Ahora bien, en la actualidad existe cierta tendencia dentro de la comunidad académica a considerar al cine más como “medio” (subsumiendo las cuestiones de imagen y sonido) configurador de un discurso acerca de la realidad social que como objeto de estudio en sí mismo. Esta postura busca distanciarse de aquellos abordajes -que al tomarlo como objeto- pretenden comprender su lenguaje y lógicas internas, obstruyendo así toda posibilidad de apertura del campo de estudio en cuestión. El hecho de concebir al cine como medio y/o dispositivo supone forjarlo como un terreno óptimo para el rastreo del modo en que históricamente se han desplegado los procesos de construcción de las subjetividades. A través del *film* -en tanto narración- se habilita el acceso a los diferentes ámbitos de lo social: vidas cotidianas, vidas heroicas, conflictos familiares, conflictos políticos, deseos, sentimientos, mitos, leyendas, etc. Dichas estructuras discursivas simbólicas y simbolizantes son puestas en imágenes que componen las diversas escenas del mundo y, es en estos lugares donde la ideología cobra forma (White, 1992).

El cine -en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías- expresa (al igual que tantas otras manifestaciones de la cultura) las características económicas, políticas y culturales de determinada época (Sorlín, 1985). Se aproxima a la realidad valiéndose de un lenguaje específico y una lógica propia y, al hacerlo establece comunidades de sentido en lucha. La narrativa cinematográfica -desde una determinada cosmovisión (hegemónica o contra-hegemónica)- contribuye en la disputa social por el sentido proclive a la

³ Primero en la academia francesa, luego en la norteamericana, más tarde en las universidades de los demás países desarrollados y, en las últimas dos décadas, desarrollados por los intelectuales latinoamericanos.

⁴ Las condiciones de surgimiento de los estudios sobre cine, trátense de sus antecedentes fundacionales, son centrales para explicar por qué las teorías y abordajes cinematográficos no han logrado autonomía ni legitimidad dentro del mundo académico. Dentro del ámbito universitario argentino han surgido, en los últimos años, equipos de trabajo que desarrollan investigaciones sobre cine y/o valiéndose de corpus cinematográficos. No obstante, continúa siendo ardua y todo un desafío la tarea de institucionalización de los estudios de cine como campo de conocimiento.

naturalización de los estereotipos y valores sociales. Por lo tanto, el debate dentro de las Ciencias Sociales respecto de la inclusión de la cinematografía en el proceso científico radica en las diferencias epistemológicas en torno al arte y la teoría. Ya que el arte es vislumbrado desde la mirada científica como un espacio dotado por la flexibilidad y alejado de las definiciones dogmáticas. En cambio, el modelo de ciencia positiva requiere de la definición de un objeto, y para ello, recurre a los sistemas clasificatorios. Desde esta perspectiva, se piensa al arte como el significante, y a la teoría como el significado.

En algunos abordajes el uso del cine suele ser un recurso apropiado para reducir el exceso de la abstracción teórica⁵. Un *film* sustentado en la teoría puede ser un vehículo propicio para la generación del conocimiento, ya que el lenguaje artístico tiene el potencial de poner en acto (imagen-movimiento) lo abstracto. En otras palabras, la teoría abstracta mediante el cine puede adquirir corporeidad.

b) Cartografía contemporánea del cine y sus abordajes teóricos

Tras un breve mapeo del cine y sus teorías contemporáneas nos enfocaremos en la historia, evolución y reciente florecimiento del cine coreano (Título C). Básicamente, se busca distinguir los períodos de producción cinematográfica e identificar las teorías a las que cada uno dio origen. Los estudios sobre cine agrupan diversas teorías y enfoques metodológicos desarrollados según las características y condiciones predominantes de producción y circulación de cada período histórico.

A grandes rasgos, podemos distinguir dos conglomerados teóricos que configuran el campo de estudio en cuestión: a) las teorías elaboradas a partir del análisis del cine de pre-guerra y, b) las que se desarrollan como consecuencia del cine de post-guerra.

Dentro del primer grupo, se ubican los estudios sobre cine desarrollados desde una perspectiva realista, basada en una estrategia de repetición orientada a garantizar la reproducción de lo real. Estas teorías han justificado y legitimado su objeto mediante la búsqueda de una especificidad a través de un esencialismo (Ricciotto Canudo)⁶, y luego en la

⁵ A modo de ejemplo, las teorías Queer postulan la posibilidad de acceso al conocimiento sin utilizar las nominaciones taxativas, pues toda clasificación siempre implicaría un límite que dejaría por fuera una parte de la realidad.

⁶ Nos referimos aquí al *Manifiesto de las Siete Artes*, de Ricciotto Canudo (1914), siendo este texto uno de los primeros sobre estética del cine.

transparencia del discurso fílmico (Bazin, entre otros)⁷. En este contexto, surgió también la propuesta dialéctica de los cineastas soviéticos (1920-1930), quienes prefiguran la metáfora cinematográfica y el montaje en su devenir ideológico, concibiendo tanto a la ficción como al documental en clave política y científica (Eisenstein, Vertov)⁸.

Será a partir de la década del '60, en coincidencia con el proceso de academización de los estudios sobre cine que ya hemos señalado, que comienzan a desarrollarse las teorías que analizan y reflexionan sobre el cine post-guerra. Las mismas se plantearon distanciarse del principio de identidad y de representación propuesto y propiciado por el realismo y, en cambio, privilegiaron la transformación del espacio de realidad y de la experiencia⁹. En una primera instancia surgen los estudios semióticos (Barthes, Eco, Genette, entre otros)¹⁰ y, ya para la década del '70, surge una tendencia teórica del cine fuertemente influida por los conceptos y proposiciones del psicoanálisis (Metz)¹¹. Los enfoques teóricos que amplían el campo de la reflexión sobre el cine de postguerra lo conforman los estudios narratológicos (Gaudreault & Jost)¹², las aproximaciones basadas en la teoría de G. Deleuze, el acercamiento desde la perspectiva socio-histórico (Bürch, Sorlín, Ferro)¹³ y la mirada del feminismo que sentó las bases para pensar los vínculos entre cine-género y sociedad (Irigaray, De Lauretis, Kristeva, Murvey, entre otras)¹⁴.

No obstante, el escenario de los años sesenta adquiere complejidad con la aparición del paradigma del cine del Tercer Mundo, expresado bajo el slogan de "Tercer Cine". Este lanzamiento de nuevas formas en el cine de los años sesentas y setentas se dio en sintonía con la promesa de modos de vida y estructuras colectivas y comunitarias alternativas que se

⁷ La teoría de Bazin concibe al cine como espacio imaginario, pero a su vez, como percepción de la realidad (el cine: la ventana abierta al mundo). Ver Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp

⁸ Ambos autores se ubican en el contexto de auge de la vanguardia francesa, la soviética y el expresionismo alemán. Tanto Eisenstein como Vertov plantean la constitución del montaje como principio de la estética cinematográfica. Ver Eisenstein, Sergei. M. (1976). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp; *El sentido del cine* (1974). Buenos Aires: Siglo XXI Ed.; Vertov, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Buenos Aires: Ed. De la Flor

⁹ Ver Marrati, Paola (2003). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

¹⁰ Ver Barthes, Roland (1982). *Análisis estructural de relatos*. Barcelona: Ed. Buenos Aires; Eco, Humberto (1989). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Lumen; Genette, Gerard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, Madrid

¹¹ Ver Metz, Cristian (1979). *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: G. Gilli.

¹² Ver Gaudreault, A y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós

¹³ Entre los trabajos más destacados de los autores pueden mencionarse: Burch, Noël (1992). *Praxis do cinema*. San Pablo: Ed. Perspectiva; Sorlín, Pierre (1985). *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica; Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Madrid: G. Gilli

¹⁴ Ver Irigaray, Luce (1974). *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Editions du Minuit; De Lauretis, Teresa (1997). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press; Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos; Mulvey, Laura (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. En P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

esperaba emergieran de las luchas contra el imperialismo económico, militar y cultural¹⁵. Progresivamente, este “Tercer Cine” se convirtió en un escollo en el contexto en el cuál las realidades económicas substituían las posibilidades de la lucha colectiva, quedando tanto las iniciativas humanas como la política disueltas en el anonimato de las instituciones globales inherentes al capitalismo tardío (Jameson, 1995).

Cabe señalar que la ambición por superar las mutilaciones características de la experiencia del capitalismo occidental formó parte del sustrato de este proyecto de cine tercermundista encauzado por sociedades precapitalistas que han alcanzado la modernización en los últimos años. El motor de este proyecto estuvo basado en un ferviente deseo por lograr un futuro de cierta originalidad cultural, dispuesto a recuperar las experiencias precapitalistas y colectivas en virtud de generar nuevos tipos de post-capitalismos históricos, ni occidentales ni individualistas. Numerosos autores interpretan el desarrollo del cine asiático (y su progresiva visibilidad en el escenario mundial) en concordancia con los móviles que han configurado este nuevo paradigma cinematográfico. Es decir, no se trata de asimilar las premisas del cine asiático con las del “Tercer Cine”, pero si de reconocer a ambos fenómenos como interpelaciones a las lógicas culturales establecidas desde el momento en que instauran *modos de hacer* y *modos de ver* contrapuestos a la mirada euro-céntrica y hegemónica.

Si bien algunas de las recientes obras del cine asiático de directores como Hong Sang-soo, Huo Hsiao Hsien y Tsai Ming Liang introducen formas y contenidos influidos por la tradición cinematográfica de la modernidad europea y occidental. La pregunta que cabría hacerse es: ¿hasta que punto el cine asiático contemporáneo recoge la herencia de la modernidad europea o establece un punto de encuentro con ciertas tendencias del minimalismo que estallo posteriormente en los años ochenta?

c) Panorama sobre el cine coreano contemporáneo

A pesar de la escasa información de datos sistematizados sobre la historia del cine coreano contemporáneo, haremos el esfuerzo de (re)construir una retrospectiva histórica que nos permita contextualizar el *boom* del cine surcoreano de los últimos años. Éxito reciente que, como observa Hyangjin Lee (2000), ha logrado trascender la dimensión localista para devenir en una clara expresión de los sucesos de la globalización en materia cinemática La década del

¹⁵ En los casos de China, Cuba y Vietnam este proyecto coincidía con el de construcción del socialismo en el Segundo Mundo.

'90 se ha caracterizado por la explosión de un discurso cultural que dejó atrás la “era de las ideologías”, es decir, relegó aquellos debates impregnados de contenido político y económico predominantes en los años ochentas. En este contexto, los intelectuales “del mundo” comenzaron a desarrollar un pensamiento crítico que enfatizó la perspectiva culturalista. Sin dudas, el cine surcoreano se ubica dentro de las manifestaciones culturales propias de este período y, es por ello que su tratamiento y análisis adquiere cada vez mayor relevancia dentro del campo investigativo.

Los antecedentes de surgimiento de esta *nueva ola* deben rastrearse a lo largo del siglo XX para poder arribar a una comprensión en términos de proceso histórico, es decir, asociando el fenómeno cinematográfico a las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales predominantes según la época. El devenir de la industria cinematográfica posterior a la Guerra de Corea se vio condicionado por la historia de los orígenes del cine coreano (1903), las producciones fílmicas del período de la Ocupación Japonesa (1910-1945) y la guerra civil. El inimaginable trastorno cultural que ocasiono la ocupación y la sistemática devastación provocada por la guerra han tornado dificultosa la creación de una cultura cinemática nacional pura y libre de controversias, explica T. Doherty (1984).

Desde los tempranos años sesenta, el gobierno surcoreano se involucra en la industria cinematográfica comprometiéndose con la producción regular de *films* comerciales. Esta etapa se conoce como la “era dorada” para el cine de consumo en Corea del Sur; existen 20 (veinte) compañías cinematográficas licenciadas abocadas a la producción nacional y a la importación de *films* extranjeros. Ciertamente, por lo menos en términos de producción cinematográfica, las políticas de gobierno han favorecido y acompañado este desarrollo. Para finales de la década del '60, la producción local anual superaba los 200 (doscientos) *films*. Se trataba de producciones fílmicas de amplia oferta genérica (melodrama, comedia, acción, artes marciales, ciencia ficción, entre otras) orientadas al mercado interno casi en forma exclusiva, como mucho su distribución alcanzaba a los vecinos asiáticos, pero nunca a Occidente. La década siguiente corresponde a una etapa de retraimiento en la cuál el público desplaza sus intereses del cine a la televisión pública. T. Doherty (1984) nos recuerda que en el momento de éxito económico del régimen de Park Chung Hee, caracterizado por la suba de salarios y un incremento en los estándares de vida, los directores de cine no sólo se encontraron con costos de producción disparados sino que detectaron el “fin” del monopolio del

entretenimiento visual, con una audiencia que prefería cada vez más quedarse en sus casas disfrutando de la programación televisiva¹⁶.

No olvidemos que se trató de un período, década del '60 y '70, de sucesión de regímenes dictatoriales que imponían censura y afectaban el ingreso de *films* extranjeros a través de la aplicación de altos impuestos. El cine que se propició en esta etapa estuvo basado en producciones fílmicas de poca calidad y consumo barato y, la subvención gubernamental solo era para las productoras que respetaran los lineamientos ideológicos del Estado.

Recién a mediados de la década del '80, con la intensificación del activismo político y las demandas de democratización planteadas por amplios y diversos sectores de la sociedad civil, las lógicas de producción (también de distribución y consumo de los *films*) de la industria cinematográfica se vieron modificadas. Surge una *Nueva Ola* que, contando con el apoyo financiero de los *chaebol*, logra estabilizar su producción en algo más de 70 (setenta) títulos anuales. Por supuesto, esta inversión empresarial en la industria cinematográfica estableció condiciones, dando lugar a sucesos tales como el *Blockbuster* coreano¹⁷. Otro de los virajes se observa en relación a la vocación socio-política reinante que logró impregnar de un nuevo carácter a los *films* coreanos. Participaron y protagonizaron este cambio de concepción fílmica una generación de cineastas dotados de espíritu crítico y en sintonía con los gustos e inquietudes de los sectores jóvenes de la sociedad. Este fenómeno denominado *Nueva Ola* fue expresión de un proceso profundo de renovación acometido por cineastas que lograron dar un vuelco en forma y contenido a las producciones fílmicas tras la experiencia liberalizadora de 1987. Para entonces el gobierno había puesto fin a las limitaciones que regulaban la importación de películas extranjeras y coto a las compañías cinematográficas que operaban en el país. Estas medidas promovieron la creación de pequeñas productoras orientadas a un cine independiente, que pretendía apartarse del circuito comercial. Se trata de una etapa de notable incremento de las producciones fílmicas y de incorporación de las mismas a los festivales internacionales organizados por países occidentales¹⁸. Progresivamente el cine surcoreano comienza a abrirse al mundo más allá de la falta de reconocimiento internacional que

¹⁶ El gobierno de Park Chung Hee (1961-1979) puso en marcha un modelo económico desarrollista basado en la aplicación sucesiva de planes quinquenales diseñados con el objetivo de industrializar el país y sentando bases necesarias para la adaptación de Corea a la modernidad. En pocos años, la península se convirtió en una nación próspera evidenciando un satisfactorio nivel de vida de la población en general y notables mejoras en el sistema educativo. El escenario de movilidad social ascendente que queda configurado activa el consumo y repercute en el estilo de vida de los coreanos. La *televisión* es uno de los bienes de consumo masivo que con su ingreso a los hogares impacta alterando hábitos cotidianos y tradicionales.

¹⁷ Los *chaebol* se involucraron no sólo a nivel de la distribución de los *films* sino también de la producción. Ver Alberto Elena (2004). *Seul Express 97-04*. Madrid: T&D Editores.

¹⁸ Festival de Locarno (1989); Festival de Pesaro (1992); Centro Georges Pompidou (octubre 1993-febrero 1994), entre otros.

denuncian los círculos de intelectuales surcoreanos quienes sostienen que los directores coreanos aún no han hallado una voz nacional y no han logrado cooptar al público local.

Los cambios cinematográficos que tuvieron lugar en la década del '90 requieren para su comprensión una lectura que considere factores tales como: la apertura democrática de 1993, las nuevas inversiones provenientes de empresas privadas y, especialmente en relación a la industria cinematográfica la creación y puesta en marcha de una estructura integrada de producción, distribución y exhibición, las nuevas fuentes de financiamiento por parte de particulares a través de Internet y el impulso a los nuevos talentos promovido por la Korean Academy of Film Arts (KAFA), entre otros. A estos factores se suman el naciente interés de las multinacionales por explorar el campo cinematográfico y los nuevos hábitos de asistencia al cine ligados a la apertura de multisalas y complejos destinados al ocio y el entretenimiento. Otras iniciativas llevadas a cabo durante esta etapa, con el objetivo de preservar la producción cinematográfica nacional, fueron: la realización del Festival Internacional de Pusan (1996), las políticas de la Motion Picture Promotion Corporation (1998) y las de su sucesora, Korean Film Commission (1999). No obstante, los síntomas de decaimiento de la industria cinematográfica se tornaron evidentes en el contexto de la crisis 1997-1998 y, solo una vez superada y de la mano de una nueva generación de directores se produjo una renovación del cine coreano en sentido estricto. Los chaebol, hasta entonces involucrados en la industria cinematográfica, se retiran y surgen nuevas empresas de producción que destinan sus finanzas a la realización de *films* comerciales de calidad (especialmente orientados a la exportación). En cuanto a las características de las nuevas realizaciones, los jóvenes directores suscitan una revisión de los géneros clásicos, incursionando en terrenos vírgenes y/o poco explorados. Incluso algunos de los directores incorporan a sus producciones aprendizajes y experiencias ligadas a sus procesos de formación artística en el extranjero.

Siguiendo por este breve recorrido, constatamos que el desarrollo del cine surcoreano de los últimos años estuvo condicionado fundamentalmente por dos procesos: la transición democrática y la reestructuración económica posterior a la crisis de 1997-98¹⁹. Pero fue el

¹⁹ Esta profunda crisis económica se produjo cuando Kim Dae-jung asumió la presidencia del gobierno de Corea del Sur (diciembre de 1997), no obstante, rápidamente supo maniobrar con éxito las condiciones adversas vividas por la península. Para el año 1999, gracias a la reestructuración del sector empresarial realizada de acuerdo a las exigencias impuestas por el FMI y, al celebre *Big Deal* suscrito por el gobierno y los *chaebols* más importantes, se logró la reactivación de la economía nacional. Sin embargo, este buen manejo de Kim Dae-jung a nivel económico no se tradujo en el ámbito político. Tanto sus promesas en campaña electoral como la imagen con la que llegó a la presidencia se fueron empañaron progresivamente; ni siquiera su política de acercamiento a Corea del Norte (*Sunshine Policy*), plasmada en la cumbre de Pyongyang, quedó libre de controversias. Pero cabe destacar que, en el ámbito de la política internacional, Kim Dae-jung supo mantener buenas relaciones con Estados Unidos, Rusia, China y Japón. En resumen, su presidencia culminó con un balance positivo: robustecimiento económico, consolidación del sistema democrático y fortalecimiento de las relaciones

conjunto de circunstancias -sucintamente reseñadas- las que han ido modificando la industria cinematográfica e interviniendo en la configuración del fenómeno conocido como *nuevo cine coreano*. La eclosión reciente del cine surcoreano permite diferenciar básicamente dos perspectivas de signo divergente: a) las producciones fílmicas que participan en los festivales internacionales más prestigiosos, agrupables bajo la categoría de “cine exportable” y, b) las producciones fílmicas más difíciles de delimitar y encasillar, catalogadas como “cine exótico”. No obstante, existen sistemas clasificatorios más específicos basados en los contenidos y las formas que asume el texto fílmico, uno de ellos es el que establece las categorías de cine comercial, cine de autor y cine de los nuevos realizadores.

A continuación se darán algunas precisiones acerca de *esta nueva ola*, por lo pronto, señalamos que la industria cinematográfica coreana del nuevo milenio nos muestra indicadores de un crecimiento significativo: aumento en sus recaudaciones, duplicación de exportaciones, apertura de nuevas salas en todo el país, efectividad a la hora de despertar en los espectadores preferencia por las producciones fílmicas de origen nacional. En el plano internacional los alcances del cine coreano pueden medirse en términos de los reconocimientos otorgados a los directores coreanos en los festivales internacionales y dentro de la comunidad mundial de cineastas.

d) Actualidad: apuntes sobre el *nuevo cine coreano*

Conceptualmente es posible discriminar los *films* coreanos recientes de aquellos que se enmarcan en la *Nueva Ola* de los años 80s. Sus temáticas, abordajes, recursos técnicos, etc. los definen con estilos diferentes. Sin embargo, la emergencia de este *cine nuevo* no se limita a una simple cuestión de estilo sino que responde a circunstancias históricas y políticas específicas (Deleuze, 1989), por ende, reiteramos la importancia de comprender los cambios en la cinematografía coreana a la luz de los cambios históricos en la península.

En primer lugar, resulta pertinente señalar que la historia reciente del cine coreano se caracteriza por un mayor grado de permisibilidad, es decir, se trata de un cine que conjuga producciones fílmicas comerciales y las producciones críticas y alternativas. Esta diversidad en la producción ha ido configurando una cinematografía que complejiza los géneros convencionales y, a su vez, se distingue de la de sus vecinos asiáticos. Se trata de una

internacionales. Ver Cumings, Bruce (2004). *El lugar de Corea en el Sol. Una historia moderna*. Córdoba: Comunic-arte Editorial

cinematografía que logró poner de relieve sus especificidades, lo cuál no debe asociarse ingenuamente a un “carácter nacional” o a una “pureza oriental”, forjadas en defensa a la penetración de valores culturales occidentales. Sus rasgos propios e intransferibles nos remiten a un sistema complejo y contradictorio, moldeado según la variabilidad de características económicas, políticas, culturales y sociales. Atendiendo a esto resulta comprensible que su cosmopolitismo actual se encuentre en íntima relación con las raíces y las tradiciones de la península. Por ejemplo, las nuevas narrativas -cinematográficas, literarias y artísticas en general- conservan el elemento dramático propio de la idiosincrasia del pueblo coreano; suelen narrarse historias tristes que en numerosas oportunidades desencadenan melodramas²⁰. El “dramatismo coreano” debe leerse y comprenderse a la luz de sus concepciones filosófico-ideológicas (chamanismo, budismo y confucianismo) y de su historia; no por nada el melodrama se considera el género preferido por los coreanos. Pero más allá de las explicaciones que puedan esbozarse al respecto, lo que interesa aquí es destacar la persistencia de este elemento dramático en las nuevas producciones fílmicas, las cuales se esfuerzan por entrelazar y conciliar los conflictos existenciales-personales con su trasfondo social, sobre la base de un diálogo entre valores culturales modernos y occidentales y la tradición y la cultura autóctonas. Otra característica del nuevo cine coreano es que ha logrado -a través de un tratamiento atípico de los géneros y estándares del cine comercial hollywoodense y sus epígonos contemporáneos- impactar con éxito en el público en general (incluyendo a la audiencia occidental). La renovación de la cinematografía coreana ofrece no sólo lo nuevo sino también lo diferente, desafiando los géneros *puros* desde una heterodoxia en los modos de *hacer* y en los *modos de ver* (Berger, 2000). También es un rasgo intrínseco de la cinematografía reciente su preocupación por el abordaje de temas y problemáticas relativas a la sociedad coreana moderna y actual. Abundan en las tramas contemporáneas las crónicas urbanas y las historias signadas por el dolor físico y/o moral. Incluso la violencia, la presencia de cuerpos castigados y heridas abiertas son ingredientes recurrentes en una cinematografía que muchas veces incursiona en terrenos complejos, escabrosos y ruidosos. En segundo lugar y en relación al agrupamiento de las producciones fílmicas, nos guiamos por el consenso construido entre los autores según el cuál la clasificación cine “comercial”, cine de “autor” y cine de “nuevos realizadores” resulta ser la más adecuada para un

²⁰ La preferencia por el *drama* como género cinematográfico es susceptible de vincularse a situaciones que han ocasionado una especie de “trauma” cultural en el pueblo coreano. Acontecimiento tales como la Ocupación Japonesa (1910-1945), la Guerra de Corea (1950-1953) y, la posterior división política y militar de la península han calado profundamente en la mentalidad y el espíritu de los coreanos. El modo en que la fuerza totalizante de la historia afecta los procesos de individuación, componen una atmosfera plagada de vivencias ligadas al desarraigo, el sufrimiento y la nostalgia.

ordenamiento del mapa de la cinematografía coreana actual. Distanciándose del cine de “autor” (dentro del cuál se ubican directores tales como Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong, Im Kwon Taek, entre otros), pero también en oposición al cine comercial y de consumo, se encuentran las realizaciones que han dado origen a la “tercera vía” la cuál aglutina a una gran variedad de directores, corrientes y formas de entender el cine, dando cuerpo al *nuevo cine coreano*. En esta “tercera vía” convergen los *films* de los jóvenes realizadores que, más allá de sus particularidades, comparten la predisposición a cuestionar los parámetros tradicionales del cine comercial y de género a través de un discurso contundente, transgresor y con impronta personal (algunos de los ejemplos que pueden darse son: Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Jang Jun-Hwan, Kim Ji-un, Kim Jee-won, Lee Myung-se Yu Seung-wan, entre otros). Estos directores son los que mejor han sabido adaptarse a las necesidades y gustos del público de todo el mundo, combinando en sus producciones lo universal y lo local. Además, numerosos *films* actuales poseen la capacidad de combinar de modo efectivo lo popular y lo artístico. Pensados dentro de la lógica comercial, sin embargo, adoptan elementos que los alejan de las formas del circuito comercial convencional. Por ejemplo, ninguno de los directores -inmediatamente arriba mencionados- realiza *films* artísticos en el sentido tradicional del cine de autor, pero tampoco dirigen *films* motivados por un interés meramente económico. Tampoco deben tomarse como directores de cine estrictamente “independiente” guiados por la tentativa de dismantelar al cine “hegemónico” basado en las convenciones políticas de la época. Así como el trabajo de estos directores disuelve los límites entre cine de autor, cine-comercial y el denominado cine “independiente”, establecen relaciones entre el cine de autor y el cine de género definiendo sus peculiares características. Esta tendencia del cine coreano ha despertado el interés en el mapa actual de la cinematografía mundial y, a su vez, se ha convertido en un fenómeno influyente de esta geografía. En el pasado, el cine coreano cosechó una experiencia internacional principalmente orientada a las expectativas y al crecimiento de la industria cinematográfica local. Actualmente, las producciones fílmicas coreanas no solo retratan lo local y, en pos del dinamismo de un mercado interno, sino que despliegan un “método” que les permite internacionalizarse en todos los niveles económico, político, cultural, social. Así, los *films* coreanos -gracias a las habilidades de esta nueva generación de directores que supieron combinar el lenguaje de Hollywood, el europeo y el coreano- pasaron a formar parte de la lógica global.

Como sostiene Moon Jae-cheol (2006), el cine coreano contemporáneo continuó cambiando y “superando” la innovación radical que significó la *Nueva Ola* de los años 80s; esto no es una

mera cuestión filosófica ni una creencia u opinión superflua. Aquella ola impulsó en forma directa la reciente renovación de la cinematografía coreana, sin embargo, dicha renovación no fue en la misma dirección ni se fijó los mismos propósitos que el movimiento cinematográfico de la década del '80. Una de las posibles explicaciones es que esta *nueva ola* o *nuevo cine coreano* surge en un contexto en el que la fuerza de la comercialización se torna ineludible y, por ende, la misma debe encontrar el modo de no quedar por fuera de ella. Las innovaciones fílmicas deben ser funcionales a las lógicas que rigen la cultura de la industria cinematográfica actual. Es más, deben convivir y combinarse con el flujo multi-mediático global, las comunicaciones, los video-games y demás productos de la industria visual.

SEGUNDA PARTE

2. Consideraciones teóricas

a) Identidad narrativa, ficción y experiencia

Sostiene P. Ricouer (1991) que la identidad es inseparable de su narrativización -necesariamente *ficcional*- del sujeto y sus experiencias, tanto individuales como colectivas. Es decir que no existe identidad por fuera de la representación y, “*esa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construyen en el discurso y no por fuera de él, en algún universo de propiedades ya dadas, coloca a la cuestión de la interdiscursividad social de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano* (Arfuch, 2002: 25). En esta cita se condensa la idea de una identidad siempre puesta en discurso y de un relato todas las veces *ficcional* por más testimonial que se pretenda.

En este sentido, el discurso cinematográfico estaría habilitando un espacio propicio de aproximación a los procesos identitarios y de subjetivación. Y en este diálogo entre *ficción* y realidad es que el *film* -en tanto “pequeño relato”- hace posible no solo aprehender lo social sino también construirlo. Es por esta doble capacidad que reconocemos al cine como dispositivo que genera un “efecto de real”, interviniendo en la construcción de lo(s) sentido(s) (Barthes, 1972) y contribuyendo a la configuración de esquemas de percepción a partir de los cuales los sujetos decodifican el mundo (Bourdieu, 1998; Schutz y Luckman, 2003).

La narrativa -en tanto espacio significativo- nos remite a una puesta en discurso de acontecimientos y experiencias de lo más diversos. En las *ficciones* (la literatura, el teatro el

cine, entre otras) se han abordado las características psíquicas, simbólicas, sociales, culturales y políticas que articulan y caracterizan a los vínculos sociales. Las relaciones de género formando parte de este complejo y han sido problematizadas desde una pluralidad de montajes y representaciones estéticas.

b) Género y representación(es)

El surgimiento de la categoría de género tuvo lugar a finales del siglo XX, impulsada por el pensamiento feminista contemporáneo. Su incorporación como categoría analítica estuvo basada en la necesidad teórica de problematizar el binarismo que invisibiliza las especificidades en las relaciones entre hombres y mujeres. Es decir, inaugura una nueva perspectiva de análisis que supone repensar a nivel teórico y político las distintas dimensiones macro y micro-sociales tales como: la familia, la escuela, el trabajo, los medios de comunicación, entre otros. El desarrollo de la categoría de género y su progresiva inclusión en los análisis sobre las experiencias sociales no tuvo un sentido unívoco, sino que habilito enfoques diversos.

Parte del pensamiento feminista utilizó la categoría de género para analizar las experiencias de las mujeres, postura que fue criticada como intento de homologación de la categoría de género a la categoría “mujer”. No obstante, otras corrientes del feminismo han entendido a la perspectiva de género como herramienta analítica para la comprensión de las relaciones sociales. Este punto de vista plantea al género como elemento que interviene en la constitución de la subjetividad, el entramado social y la interrelación entre ambas esferas. Es decir, propone al género como una concepción teórica que permite historizar el binarismo sexo/género y/o femenino/masculino en tanto formas de anclar las identidades sociales.

Recuperamos la visión de Scott puesto que propone pensar una subjetividad generizada y, a la vez interpelada y construida desde una simbología cultural. Desde su mirada, el género posee un carácter polivalente que reconoce una multiplicidad de segmentos heterogéneos experienciales que complejizan el esquema de identidades “femenino” y “masculino”. A su vez, la inclusión de la perspectiva de género es considerada tan relevante como la clase y la etnia que refieren a una concepción de sujeto múltiple, contradictorio, relativo a un contexto, a un otro y en constante transformación.

En último término y, siguiendo la línea teórica que propone Scott, el género no solo no responde a rasgos del orden de lo “natural” sino que es constituido e interpretado en un

terreno de tensión cultural. Se trata de una categoría producida a partir de una superposición de discursos y representaciones socio-culturales que construyen al género y sus normativas. Así, el género acontece en la representación entendiendo dicha noción en su capacidad mediadora entre la “realidad” y lo simbólico. En este sentido, el cine podría pensarse como espacio privilegiado para la expresión e innovación de nuevas representaciones que no siempre son concordantes con lo normativo. Si entendemos la representación más allá del registro de lo “real”, entonces, el cine puede pensarse como un complejo de representaciones que habilita intervenciones a nivel político puesto que produce nuevas significaciones, simbolismos y múltiples interpretaciones de sentido.

c) Cine, género y sociedad

El pensamiento feminista contemporáneo estableció entre sus preocupaciones fundamentales el análisis de los vínculos entre *cine, género y sociedad*, teniendo como objetivo cuestionar el carácter dominante de los discursos y narrativas cinematográficas. Si bien dentro del feminismo pueden identificarse distintas posturas en torno al cine, existe consenso respecto al hecho de concebir a la cinematografía como una actividad semiótica. Basadas en la línea teórica de Metz -quien propone una lectura sobre el cine valiéndose de los aportes de la semiótica y del psicoanálisis- las feministas conciben al cine en términos de productor de significados. Dicho lineamiento resulta concordante, y por ende funcional con la premisa fundante del feminismo en torno al carácter político inherente a toda experiencia subjetiva.

Las primeras teorías feministas sobre cine se desarrollaron en Europa y Estados Unidos, analizando el cine hecho por mujeres. Este cine realizado por directoras mujeres surgió asociado a los movimientos artísticos de *vanguardia* (expresionismo alemán, surrealismo, dadaísmo, formalismo ruso e impresionismo francés) y, se proyectó -a partir de la década del '70- en dos direcciones: cine experimental y cine documental político y social. Dicho cine logró ampliar el horizonte representacional y cultural, llegando a proclamarse como cine “diferente” abocado al tratamiento de temáticas referidas al universo femenino y optando por la mirada femenina como forma de abordaje privilegiada. Este *nuevo corpus* cinematográfico que logró plantearse como alternativa a las formas dominantes de la representación comenzó a ser indagado y estudiado por la crítica feminista.

De este modo, se sentaron las bases teóricas para el posterior desarrollo de dos grandes posturas teóricas que reflexionan en torno a la articulación entre feminismo y cine. Por un

lado, las teorías feministas que -dando por sentado los procesos de significación- se centraron en los significados. Es decir, pusieron el énfasis en reconocer lo femenino como dimensión subordinada y bloqueada por el orden patriarcal y, al espacio cinematográfico como dispositivo para la denuncia y manifestación de sus reivindicaciones. Por otro lado, encontramos a las teorías feministas que plantearon la necesidad de cuestionar los procesos mismos de producción de significados, considerándolos ideológicos *per-se*. Esta segunda línea complejiza la aproximación feminista al quehacer cinematográfico en la medida en que argumentan que los modos de representación constituyen formas de subjetividad correspondientes a una cultura masculina y patriarcal. A su vez, consideran que el “modo femenino” es el adecuado para cuestionar y trastocar la constitución ideológica de las formas dominantes de la representación. En suma, la primera línea pone el acento en el resultado concreto de la cinematografía, es decir, en el significado. Y la segunda postura, establece que lo sustantivo se vincula al proceso mismo de producción cinematográfica, es decir, en el significante.

Pero también fue la llegada del feminismo al cine la que abrió las sendas para el surgimiento de nuevas postulaciones teóricas con perspectiva de género y reivindicativas de las llamadas nuevas identidades sociales y/o minorías genéricas. Ejemplos de ellos son las manifestaciones estéticas del *Camp*, el denominado cine *Queer* y cine *GLTTB*, entre otros²¹. Estas corrientes artísticas se pronuncian a partir de las nuevas líneas de expresiones y rupturas - problematizando la cuestión de género- mediante los cruces de la teoría y el arte y postulando la perspectiva de género como herramienta analítica para la comprensión de las relaciones sociales. Es decir, proponen al género como una concepción teórica que permite historizar el binarismo sexo/género y/o femenino/masculino en tanto formas de anclar las identidades sociales. Si tomamos en cuenta esta diversidad de postulaciones teóricas que han dado lugar a usos y lecturas múltiples (incluso contradictorias entre sí) de los objetos culturales entendemos que la perspectiva de género no se halla circunscripta exclusivamente al feminismo o a las miradas femeninas sobre lo social. Por esta razón es que el hecho de no haber construido un corpus compuesto por *films* de directoras mujeres no resulta una limitante para cumplir con el propósito de dicha investigación. Consideramos que cualquier objeto cultural más allá del sexo/género de su realizador puede ser indagado desde la perspectiva de género, uno puede estar dispuesto a hacerlo o no y esto depende más de una convicción

²¹ Ver Amícola José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

ideológica y/o una voluntad política. El interés radica en indagar cómo la “mujer” y las relaciones de género son construidas desde la visión hegemónica masculina siendo que las influencias y repercusiones de esta visión social y culturalmente construida afecta tanto a mujeres como a hombres. .

d) Cine y género en la sociedad coreana

El actual movimiento feminista surcoreano que -ha recibido desde sus orígenes fuertes influencias de las distintas corrientes del feminismo occidental- evidencia un corrimiento en sus objetivos clásicos. Muy a grandes rasgos, de abogar por los cambios en las leyes y la sociedad pasó a reivindicar la importancia del modo en que las mujeres se auto-perciben y actúan en la vida cotidiana. Estas nuevas reivindicaciones, como señala Lee Hyae-kyoung (Presidenta de la Red de Artistas Feminista-"Feminist Artist Network")²², son bien tratadas y canalizadas por el feminismo cultural el cuál se erige como “verdadero” transmisor de las nuevas preocupaciones a través de las obras de arte (teatro, cine, música, danza, etc.). En palabras de Lee: *"El feminismo de línea dura es demasiado filosófico, con demasiada teoría abstracta. Pero el feminismo cultural transmite sus mensajes a través de todos los diversos sentidos - la vista, la audición, el tacto - haciendo más fácil la comprensión y causando un impacto más poderoso"* (Lee Hyae-kyoung, 2001). Es decir, la autora advierte la potencialidad del campo artístico como espacio propicio para la expresión de las mujeres y la posibilidad que reviste el mismo -tanto para las mujeres como para los hombres- de adaptar sus pensamientos y comportamientos sobre las problemáticas femeninas.

A modo de ejemplo de las iniciativas que vinculan cine y género en Corea del Sur, podemos mencionar actividades artísticas tales como teatro, cine, música, danza, entre otras, organizadas por la Red de Artistas Feministas con el objetivo de mostrar las formas en que las mujeres se sienten en el mundo actual. En relación al cine, en el año 1995 fue creado el "Festival de Cine de Mujeres en Seúl" proporcionándole a las mujeres coreanas directoras de cine un lugar para mostrar sus trabajos, dado que la industria cinematográfica ha estado siempre dominada por los hombres. El sector de actividades cinematográficas es el más

²² Lee Hyae-kyoung es una de las mujeres que ganó el 15° "Activista feminista del año" otorgado por la Asociación de Mujeres Unidas de Corea, grupo creado en 1987 para unir a las organizaciones que trabajaban por los derechos de las mujeres. Otra de las ganadoras fue Lee Hye-ran, ex-directora de la sociedad cultural "Orum".

avanzado en términos de feminismo cultural; los *films* se han vuelto muy abiertos respecto a temáticas de mujeres, por ejemplo, la sexualidad femenina.

Sin embargo, el objetivo aquí no es reflexionar en profundidad sobre el cine hecho por mujeres en Corea del Sur ni actualizar las posturas y el debate teórico sobre la representación cinematográfica del mundo y el género. La intención, en cambio, es inaugurar un campo de reflexión en torno a las particularidades que presenta la relación *cine-género-sociedad* en Corea del Sur (poco analizada por los académicos surcoreanos y del resto del mundo) y, destacar la importancia de la inclusión de la perspectiva de género en los estudios sobre cine y en los análisis de *films*. La mirada de género resulta aplicable a todo ejercicio interpretativo desde el momento en que se concibe al género como categoría constitutiva del sujeto y, por ende, ineludible para un acercamiento reflexivo a los procesos de construcción de la subjetividad.

Como ya dijimos anteriormente, la cinematografía puede ser pensada como un espacio propicio para estudiar los procesos sociales, y en especial, las relaciones e imaginarios de *género*²³. Y al tiempo que el cine puede ser pensado como reflejo de los procesos sociales complejos, puede -simultáneamente- postularse como un dispositivo generador de nuevos efectos de sentido. Es por ello que, una vez proyectadas las imágenes fílmicas hablamos de una relación dinámica entre el *cine* y *la sociedad*.

²³ Aquí se ponen en evidencia los distintos posicionamientos epistemológicos que le confieren al cine diferentes status a la hora de incluirlo dentro de los procesos generadores de conocimiento. Desde el punto de vista sociológico, el arte y las vanguardias son indisolubles del contexto histórico en el cual son producidos. El cine desde su peculiar lenguaje artístico, refleja y -al mismo tiempo- produce sentido. Este proceso se potencia y refuerza con la llegada de las imágenes a la circulación mediática y masiva. De este modo, el cine es considerado a partir de su doble circulación, por un lado, en los espacios masivos y mediáticos; y por otro, en los circuitos de los márgenes vanguardísticos. Por consiguiente, se asume que es mayor el consumo masivo de un *film* si la temática narrada está naturalizada y visibilizada socialmente. En cambio, se postula que lo transgresor y desnaturalizante suele estar en otras zonas de menor masividad (Morin, 1969).

TERCERA PARTE

3. Consideraciones de contexto

a) Hacia una Corea moderna y democrática

La modernización coreana cobró dinamismo en el contexto de la presidencia del General Park Chung Hee (1961-1979), quién mediante la implementación de un modelo desarrollista sentó las bases de una economía que continúa su crecimiento hasta nuestros días. El Estado intervino -sistemáticamente- diseñando políticas de industrialización basadas en mano de obra intensiva y en una política de sustitución de importaciones y fomento de la exportación. En esta misión, el Estado recibió el constante apoyo de la “elite desarrollista” y del gobierno estadounidense. Asimismo, puso en funcionamiento estrategias para aislarse de las presiones sociales y, se valió de métodos represivos para acabar con la inestabilidad política que hacía tiempo aquejaba a la península. Entre 1960 y 1980 fue alcanzando uno a uno los logros económicos que se propuso, constituyéndose en un Estado burocrático autoritario (López Aymes, 2002).

En base a la idea que el modelo desarrollista era la opción por excelencia para mejorar la calidad de vida de la población, se comenzó a preparar el capital humano requerido para un buen funcionamiento del mismo. Una de las medidas más importantes orientadas en este sentido fue el establecimiento y desarrollo de un sistema moderno de escolarización. Así, este profundo cambio político y económico fue configurando un nuevo modo de vida moderno y urbano y, acentuando a nivel cultural los procesos de individuación (Mera, 2004).

Recién para la década del '80, Corea del Sur da sus primeros pasos de cara al mundo; la apertura económica significó una relativa disminución de la capacidad intervencionista del gobierno en los asuntos económicos a través del desmantelamiento de los instrumentos coercitivos y de apoyo. Sin embargo, otros hechos de violenta represión se sucedieron siendo la masacre de *Kwangju* uno de los más recordados. Ante este acontecimiento aberrante bajo todo punto de vista, recrudecieron las protestas y manifestaciones en reclamo por la democracia. En 1987, con la “Declaración de Reforma Democrática del 29 de junio” concretada por Roh Tae-woo, la República de Corea inicia su transición formal hacia la democracia; la península toma el rumbo hacia una sociedad más justa y abierta. Luego de largos años de regímenes dictatoriales, se asistió a una vigorosa re-emergencia de la sociedad civil protagonizada por distintos grupos: estudiantes, intelectuales, trabajadores, mujeres,

campesinos y líderes religiosos reanudaron su intervención en la arena política. Indiscutiblemente, la instauración de la Sexta República significó un punto de inflexión en la historia política de Corea²⁴.

En el marco del proceso de democratización se acentúan las transformaciones políticas y económicas que han ido trazando nuevas directrices en la adaptación de Corea del Sur a la modernidad occidental. Dichas transformaciones han impactado modificando los esquemas tradicionales, patriarcales y confucianos²⁵ de organización y el mapa de relaciones sociales y familiares. En lo que respecta a la familia, las transformaciones se expresan tanto en su estructura como en sus funciones, podemos enumerar las siguientes como más relevantes: el debilitamiento de la figura del patriarca; la disminución del tamaño de la familia y su tendencia hacia la “nuclearización”; reconfiguración del rol de la mujer dentro del hogar y su ingreso al ámbito público (trabajo, educación y actividad política); el aumento de los divorcios; el envejecimiento de la población, entre otros²⁶.

b) El universo femenino en la Corea actual

La configuración del modelo moderno de sociedad trajo aparejado un conjunto de transformaciones en la totalidad de los campos de la vida social. Como ya hemos señalado, la familia -en tanto institución fundamental de la estructura social- no estuvo al margen de este proceso y, dentro de sus confines el rol de la mujer se erige como escenario privilegiado para una lectura de los cambios ocurridos. El análisis de la (re)configuración del rol de la mujer, considerando a la “mujer” como categoría discursiva, cultural, social y teórica, constituye una

²⁴ Durante el gobierno de Roh se adoptaron medidas de reforma liberal tendientes a resguardar los derechos políticos y las libertades civiles de los ciudadanos. Asimismo, se reestableció el derecho de asociación, hasta entonces vedado debido al efecto político de la confrontación ideológica entre el norte y el sur de la península y a la propia naturaleza del régimen surcoreano. Ver Bavoleo, Bárbara (2007) Partidos políticos y sociedad civil en la democracia coreana. En Di Masi, J. y M. Crisconio (comp.) *Corea y Argentina: percepciones mutuas desde una perspectiva regional*. Asociación Argentina de Estudios Coreanos. La Plata.

²⁵ El confucianismo proviene de China, entra en la península coreana antes de la era cristiana. La cultura confuciana puede sintetizarse a partir de un conjunto de valores tales como: el respeto a las jerarquías, el empeño por el trabajo, el des-dibujamiento del individuo frente al grupo, el control de uno mismo, el gusto por los ritos y el protocolo, la piedad familiar rigurosa y el respeto supremo a los letrados. Estas normativas confucianas fueron adoptadas y reapropiadas por Corea, generando consecuencias en las vidas prácticas de su pueblo. Ver Wane, Joe (1972) *Traditional Korea. A cultural history*. Seúl: Chung'ang University Press

²⁶ La familia tradicional coreana se basó en la estructura filosófico-ideológica del confucianismo, adoptando sus preceptos fundamentales y un esquema rígido y jerárquico de organización entre sus integrantes. Así, quedó configurado un modelo de familia patriarcal, patrilineal y patrilocal, En referencia al tema se recomienda: Iadevito, Paula Marina (2005) *Corea tradicional y moderna: espacios de construcción de la identidad femenina*. En E. Oviedo (compilador) *Corea... una mirada desde Argentina*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

posible vía de interpretación sobre los cambios en el orden político, social y cultural de la sociedad coreana contemporánea.

La reconfiguración del espacio público y privado que tuvo lugar durante el periodo de modernización de la sociedad surcoreana arrojó sus efectos sobre el universo femenino, es decir, la mujer -progresivamente- comenzó a incorporarse al mundo público. Así, su inserción se dio en las distintas esferas de la sociedad, logrando traspasar los límites que la mantenían confinada al hogar. En primer término, cabe señalar la incorporación de la mujer en el sistema educativo: cada vez se evidencia una mayor integración de las mujeres en los diferentes niveles de enseñanza, a pesar de la segregación de género que persiste fundamentalmente en los niveles superiores. En segundo término, la inclusión al mercado laboral: la mayoría de las mujeres han logrado emplearse en industrias textiles y en el sector de servicios²⁷ (Chung Byung-ho, 2001; Park Boo Jin, 2001). En tercer término, la participación política femenina se observa en la emergencia de numerosas organizaciones y asociaciones de mujeres que hicieron perceptibles sus problemáticas. Algunos de sus reclamos lograron concretarse en leyes tales como: la Ley de prevención de la violencia doméstica (1993), la Ley básica de desarrollo de la mujer (1995) y el establecimiento del sistema de cuotas de mediados de los años '90, dando lugar al aumento de la participación en la política institucional de la mujer, entre otras tantas reivindicaciones y formas de lucha que surgieron (Bavoleo e Iadevito, 2007).

Este aumento de la autonomía femenina ha impactado en las modalidades de organización de la vida privada; la independencia de la mujer se manifiesta en cambios en los roles y funciones familiares y en el ordenamiento doméstico. Por ejemplo, en la actualidad, las decisiones vinculadas a la economía del hogar ya no responden a un dominio estrictamente masculino sino que pasaron a ser discutidas y consensuadas por la pareja. También fenómenos recientes tales como: el aumento de la tasa de divorcios, el surgimiento de familias

²⁷ Numerosas organizaciones femeninas entre ellas la Asociación Unida de Mujeres Coreanas (KWAU, por su sigla en inglés) y la Asociación Unida de Mujeres Coreanas Trabajadoras (KWWAU, por su sigla en inglés), entre otras, reclaman por mejoras en las condiciones laborales e igualdad de posibilidades de acceso a los puestos de trabajo. También denuncian que los cargos jerárquicos y de poder siempre quedan en manos de los hombres y que ellos por iguales tareas perciban salarios más altos. Recordemos que la KWWAU fue fundada en 1992 agrupando a las distintas asociaciones regionales de mujeres trabajadoras con el fin de centralizar y reforzar su poder. Y que para el año 1995 fue reconocida como agregado corporativo por el Ministerio de Trabajo de la República de Corea. Por su parte la KWAU junto a las Organizaciones de Masas Administradas (AMOs, por su sigla en inglés), mantenían contactos fluidos con el grupo de Mujeres Empresarias y Profesionales (BPW) y con la Asociación Coreana de Mujeres Universitarias (KAUW). Si bien los reclamos expresados por todas estas organizaciones se circunscribían al ámbito de desarrollo de sus acciones, no podemos dejar de mencionarlas debido a que las mismas han contribuido a la lucha por los derechos de la mujer. Para un tratamiento más amplio sobre el tema ver Bavoleo, Bárbara e Iadevito, Paula, Mujeres, sociedad civil y proceso de democratización en Corea del Sur. Edición patrocinada por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, en prensa.

ensambladas y de hogares monoparentales forman parte de este proceso de cambio y se encuentran íntimamente vinculados al nuevo rol de la mujer²⁸.

Los avances de la *mujer coreana* en el mundo público y las repercusiones que este fenómeno genera al interior de la familia son susceptibles de ser interpretados como el fruto de una trayectoria de luchas por alcanzar relaciones más igualitarias entre los sexos. No obstante, determinadas prácticas femeninas continúan reproduciendo las lógicas tradicionales y patriarcales arraigadas en la mentalidad coreana, con las que resulta muy difícil establecer una ruptura definitiva²⁹.

La perdurabilidad de prácticas tradicionales en combinación con los avances en lo que respecta a la incorporación de la mujer al mundo público da lugar a formas disímiles de resistencia al nuevo modelo social hegemónico. Es decir, el modelo de sociedad/familia/mujer evidencia fisuras que complejizan el escenario de la modernidad occidental en la Corea actual. Los cambios son notables en todas las esferas sociales, no obstante, el diálogo entre tradición y modernidad no se produce en armonía. En la sociedad coreana la orientación tradicional y los preceptos confucianos conservan sus prerrogativas a pesar de las transformaciones socio-económicas y políticas sucedidas durante el S. XX.

A continuación observamos de qué manera estas tensiones y conflictos se expresan a través de la cinematografía, indagando en dichas narrativas y modos *filmicos* de representación de la mujer cuestiones que van conformando los rasgos identitarios femeninos. Es decir, se trabajan las narrativas cinematográficas para dar cuenta de la puesta en escena de las mujeres en los diversos mundos de la vida.

4. Análisis e interpretación del *corpus*

a) El cine coreano que asoma en los tres directores escogidos

Hemos expuesto ya que la década del '90 se caracterizó por una profunda renovación del campo cinematográfico, a partir del surgimiento del *nuevo* cine coreano y, planteamos que no

²⁸ Siete de cada diez parejas toman decisiones en conjunto cuando compran una casa, un terreno u otras cuestiones de índole similar. Fuente: Korean Overseas Information Service (KOIS). En las últimas décadas, se produjo, en Corea del Sur, un significativo aumento de los divorcios y de las familias de week-end. Ver Kim Song-chul (2001). Weekends copules amog koreans professionals: an ethnography of living apart on weekdays. *Korea Journal*. 41. Un análisis de las nuevas condiciones de vida de las mujeres también puede encontrarse en: Mera, C. (2004). Reflexiones acerca de los cambios en la mujer coreana: Corea y Argentina. En C. Mera (comp.). *Estudios Coreanos en América Latina* (pp. 65-89). Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

²⁹ A modo de ejemplo, recordemos que en la sociedad coreana actual se registra una alta tasa de abortos de fetos femeninos debido a que la ideología dominante continúa reivindicando el nacimiento de hijos varones.

se trató de un fenómeno homogéneo, sin embargo, una expresa intención de diferenciarse del cine inmediatamente anterior -el de los años ochentas- parece estar presente en la mayoría de las producciones. Los tres *films* seleccionados se inscriben dentro de este imaginario cinematográfico.

Algunos de los rasgos comunes en los *films* *A Good Lawyer's Wife* (Im Sang-soo, 2003), *3 Iron* (Kim Ki-duk, 2004); *Family Ties* (Kim Tae-yong, 2006) y sus directores:

1. se trata de realizaciones de directores pertenecientes al *nuevo* cine coreano;
2. ponen el foco en las relaciones familiares y de pareja, con todas las derivas que esta temática habilita;
3. se encuadran dentro de la categoría de cine de autor y aspiran a tener alcance masivo;
4. se esfuerzan por combinar el cine para el gran público y la marca autoral en la creación cinematográfica.
5. sus directores se formaron en un contexto de cambio de la sociedad coreana hacia la modernidad occidental y, por ende, el cuestionamiento a las formas morales e ideológicas tradicionales puede identificarse en sus textos fílmicos.

Reseña biográfica de los directores:

Im Sang-soo: Sociólogo graduado de la Universidad de Yonsei. Perteneció a la Academia Coreana de Arte Cinematográfico por un año y luego trabajó como asistente de los directores Park Chong-won e Im Kwon-taek. En 1998 se estrenó su primer largometraje, *Girls' Night Out* y el segundo, *Tears*, se lanzó al circuito comercial en el año 2001.

Kim Ki-duk: Se inicia en la creación artística como autodidacta. Viaja a París para estudiar pintura y, una vez que regresa a Corea desarrolla su carrera como cineasta. Empieza en calidad de guionista y, en el año 1996 dirige su primer film: *Crocodile*. Con *The Isle* (2000) alcanza reconocimiento internacional en el Festival de Venecia. Sus realizaciones se han convertido en un habitual de los certámenes europeos, mientras se alejan progresivamente del público coreano.

Kim Tae-yong: Politólogo graduado de la Universidad de Yonsei. Ingresó a la Academia Coreana de Arte Cinematográfico, donde se formaron directores tales como: Bong Joon-ho, Im Sang-soo, Hur Jin-ho, Jang Jun-hwan. Su primer proyecto de dirección fue *Memento Mori* (1999), pero fue el éxito de *Family Ties* el que ubicó a Kim entre los directores más reconocidos. Actualmente también se desempeña como presentador de programas televisivos sobre cine y participa en rodaje de documentales

Otro punto interesante es destacar que los tres directores pertenecen -más allá de sus trayectorias individuales y personales- a una misma cultura y, por ende, comparten costumbres, hábitos y códigos de interacción social; una cosmovisión. De un modo u otro, se

encuentran atravesados por la visión hegemónica masculina y dominante que rige en la sociedad coreana actual y que, a pesar de los cambios culturales que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX, conserva vigencia. Esto no quita que desarrollen y expresen a través de sus *films* un pensamiento crítico y creativo a partir del cuál sea posible repensar realidades y relaciones tomadas como dadas, naturalizadas e internalizadas.

b) El universo femenino en el *nuevo* cine coreano

El cine ocupa un espacio en la construcción de características claves de la cultura coreana (por ejemplo, su sentido nacionalista-popular) y ha intervenido en la transición de Corea a la vida moderna, imponiendo una visión muy particular del orden social y de género. En su sistema tradicional, la figura de la mujer quedó establecida siguiendo los parámetros de “buena mujer” (madre-esposa), “mala mujer” (la que goza de los placeres de la vida, incluso llegando a ser una *femme fatale*) o “prostituta” (víctima del destino y presa del sufrimiento), sin embargo, el reciente cine coreano ha elaborado otras narrativas donde las figuras femeninas adquieren mayores libertades y presentan variantes que complejizan el universo femenino.

Así, las narrativas y las representaciones sobre la mujer y su universo complejo constituyen uno de los ejes en torno al cuál se articulan buena parte de los relatos del *nuevo* cine coreano. Se trata de una temática abordada central o tangencialmente en la mayoría de los *films*. Este hecho no conlleva por sí mismo ninguna novedad ya que la imagen femenina y sus problemáticas han estado históricamente presentes en las producciones cinematográficas *ficcionales* coreanos y del resto del mundo. No obstante, el *nuevo* cine coreano propone modos de abordaje desde un enfoque que adquiere características particulares, activando el interés investigativo por el análisis de las representaciones de la mujer: cómo aparecen, cómo son construidas, a partir de qué procedimientos, a través del uso de qué recursos narrativos, etc.

El ejercicio activo que se propone en el análisis de los *films* seleccionados no tiene que ver con la tarea del crítico de cine y tampoco con la del especialista en teorías del cine dentro de sus múltiples variantes. Se trata de una lectura en clave de “estudios de género” que indaga los textos fílmicos enfocando en la dimensión de género, centrada en cómo se re-crean -en las distintas tramas- la imagen de mujer, el universo femenino y el esquema de relaciones de género. Y en la medida en que nos interesa enfocarnos en la construcción cultural del género, adscribimos a la definición que entiende al *film* como tecnología de género (De Lauretis, 1997).

El cine de los directores escogidos comparte en mayor o menos medida el interés por las lógicas y los sentidos que se construyen en el mundo privado, historias de vida, entramados familiares y de pareja. En estos materiales fílmicos las mujeres encarnan personajes protagónicos de distintas edades y condiciones económicas y culturales. Y si bien en algunos casos las mujeres continúan ocupando el lugar de objeto de deseo (no de sujetos), desempeñan un papel central en torno a temáticas tales como la familia, la pareja, la maternidad, los sentimientos, las crisis existenciales y los sueños, entre otras e indudablemente, lo que estas temáticas ponen en juego es la cuestión de la subjetividad femenil.

Las representaciones de la mujer en los materiales fílmicos propuestos se analizará a partir de la indagación de **a)** la *familia* como ámbito donde se generan las redes sociales y configuran los esquemas de dominación de género y, **b)** la sociedad como ámbito de inserción de la mujer que amplía y complejiza su universo de sentido. Se indagarán los nudos temáticos de las narrativas, enfocando en estas dos dimensiones de análisis, intentando echar luz sobre los *intersticios* configurados a partir de los desplazamientos de lugares y de roles que les son socialmente asignados a las mujeres.

b) Representaciones de la mujer en el *nuevo* cine coreano

***A Good Lawyer's Wife* (2003)**

Título en coreano: 바람난 가족, *Baranman Gajok*

Traducción literal al español: "La esposa del buen abogado"

Año: 2003

Género: Drama

Dirección: Im Sang-soo

Guión: Im Sang-soo Reparto: So-ri Moon, In-mun Kim, Yeo-jeong Yun, Tae-gyu Bong, Hwang Jeong min



Imagen extraída de
<http://www.pagina12.com.ar>



Imágenes extraídas de <http://www.fotograma.com>

La historia que narra *A Good Lawyer's Wife* (2003), tercer largometraje de Im Sang-soo, problematiza diferentes aspectos de la familia coreana actual. El punto de partida de la historia es la crisis de un matrimonio joven -perteneciente a la clase media urbana- para el cual las preocupaciones no se inscriben en un plano material, sino existencial. La narración permite observar el funcionamiento del universo femenino (re)significado en el contexto de una vida urbana y moderna. *Youngiak* protagoniza a un abogado exitoso que transita del lugar del crimen a la Corte y de la Corte al departamento de su amante, buscando liberarse de las cuestiones relativas a la vida familiar y el hogar. Su mujer, *Hojung*, ocupa sus días cuidando a su pequeño hijo, a quien le acaba de confesar que es adoptado, y reencontrándose con su pasado como bailarina. La crisis de pareja, la rutina aplastante, los constantes desencuentros desencadenan la trama, creando escenarios de tensión y conflicto que se tornan irreversibles tras la muerte del hijo del matrimonio.

A Good Lawyer's Wife propone un modo de representación de la mujer que expresa la contraposición de modelos y/o estereotipos sociales, su xustaposición e incluso inaugura intersticios a partir de los cuales se construyen sentido(s) que cuestionan lo hegemónico.

En la primera parte del *film*, nos encontramos con una *Hojung* restringida casi por completo al ámbito privado: administra el hogar y la rutina, cuida a su hijo, a su esposo y a su familia política. Todos sus comportamientos se adecuan a la función de mujer-madre y esposa; una mujer que purifica a su entorno mediante sus acciones. Ella siempre calla ante las infidelidades de su esposo, cobija los temores de su hijo y suaviza las tristezas familiares por la grave enfermedad de su suegro. Mientras tanto, posterga sus necesidades, sus deseos, sus sueños; su felicidad nunca llega. En la segunda parte, aflora “otra cara” de la existencia de *Hojung*. El romance con su vecino adolescente la aparta -en buena medida- de la rutina, los mandatos sociales y la vida convencional. Progresivamente sus actos se alejan de la norma y del camino correcto, quedando asociadas sus actuaciones a la de mujer-amante que goza los placeres de la vida. No obstante, la inesperada muerte de su hijo provoca en ella una especie de rebelión que la lleva a un replanteo profundo y radical de su existencia.

A lo largo de la narrativa el personaje de *Hojung* se define en relación a las dinámicas de la vida privada (familia, hogar, relaciones afectivas), siendo limitada su participación en la vida pública (exceptuando su vinculación con la danza, no aparecen indicios de una vida ligada al trabajo, la educación o alguna otra clase de participación en el ámbito público).

Constatamos que por momentos el relato fílmico refuerza el estereotipo de mujer tradicional (*Hojung* se muestra como el “ángel” del hogar y la familia) y, en otros pasajes este estereotipo se quiebra o al menos se complejiza (cuando vive el apasionado romance con su joven vecino

o al tomar algunas decisiones respecto al futuro de su vida, hecho que demuestra cierto grado de autonomía)³⁰. Sin embargo, aún en los pasajes en los cuales *Hojung* demuestra convicción y autodeterminación el sentido de su vida pareciera quedar encorsetado dentro de los márgenes tradicionales. A modo de ejemplo, en la escena final *Hojung* se encuentra con su esposo quien le propone volver a empezar, ella se niega rotundamente y le confiesa que el hijo que espera no es de él. Esta actitud que -a simple vista- puede interpretarse como acto de firmeza y autodeterminación ya que decide la separación y asumirse como madre soltera, también puede entenderse como reproducción de mandatos sociales tradicionales. Se atreve a dar un vuelco a su vida, pero es la maternidad la que la impulsa a esto, es decir, esta resolución puede leerse como repliegue a la feminidad³¹ en los términos en que la misma es concebida por el modelo hetero-sexista y hetero-normativo.

De esta manera, puede decirse que la desintegración del sistema familiar aparece como el elemento central en torno al cuál se construye la representación de la mujer. El personaje de *Hojung* no proyecta una esencia inamovible, estable, quieta del “ser mujer”, sino un devenir constante (Hall, 2000) En este sentido, el relato fílmico acentúa el movimiento de la vida; las contradicciones; necesidades, deseos y pensamientos de *Hojung* (y de cada uno de los personajes) van variando y, en esa variación cobra sentido la trama, entendida como una red de relaciones entre acontecimientos. El modo en que el *film* representa a la mujer y muestra el universo femenino se basa en una combinación de características y situaciones diversas que dan lugar a una construcción abierta a la temporalidad y a la contingencia. Es por ello, que la mujer que encarna *Hojung* -en diálogo directo con el escenario de descomposición familiar- difícilmente resulte encasillable; por un lado, asume un rol tradicional y, por otro lado, se adapta a las nuevas situaciones de la vida moderna. En ambos casos, afloran elementos que cuestionan ese rol, es decir, los retraimientos, tensiones y conflictos que impiden hablar de roles “puros” y no sólo expresan los vaivenes entre tradición y modernidad sino también resistencias de la subjetividad.

³⁰ Cabe también el ejemplo del personaje de la suegra de *Hojung*, perteneciente a una generación de mujeres que fueron fieles al cumplimiento de las prerrogativas del modelo de familia tradicional, sin embargo, tras la muerte de su esposo se siente profundamente liberada. Le confiesa a su hijo sus sentimientos y deseos y lo pone sobre aviso acerca de su nueva relación de pareja y su futuro casamiento. Este modo de proceder resulta “chocante” a su hijo considerando que su madre es una mujer de unos 60-65 años de edad que ha vivido todo su vida respetando y garantizando la transmisión de los valores confucianos-tradiciones y patriarcales.

³¹ Podría pensarse en de *esencialismo estratégico*; para un tratamiento pormenorizado del concepto véase Laclau, Ernesto (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe.

3 Iron (2004)

Título en coreano: 빈집, *Bin jip*

(Traducción literal al español: “Hiero 3”)

Año: 2004

Género: Drama

Dirección: Kim Ki-duk

Guión: Kim Ki-duk

Reparto: Lee Seung-yeon, Jae Hee, Kwon Hyuk-ho, Joo Jin-mo, Choi Jeong-ho, Lee Dah-hae, Park Dong-jin, Moon Sung-hyuk, Park Jee-ah



Imágenes extraídas de <http://www.koreanfilm.org>

3 Iron es considerado uno de los *films* más representativos de la cinematografía de Kim Ki-duk, su trama está organizada a partir de personajes callados, excluidos del flujo del mundo cotidiano que tan hostil les resulta. Si bien en toda la obra del director puede identificarse una carga de existencialismo y espiritualidad (asociada a la tradición budista), en *3 Iron* pareciera que esta carga se intensifica. La reflexión sobre la soledad, el dolor y la (in)comunicación, lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible, la manera en que amamos y a quienes amamos, son mostradas y problematizadas como aspectos centrales que intervienen en el proceso de constitución identitaria y de la subjetividad.

La historia se basa en la relación entre *Tae-suk* y *Sun-hwa*, quienes trascienden el vínculo amoroso y se interrogan sobre la propia existencia. *Tae-suk* es un hombre joven que carece de una existencia propia y, que por ello se dedica a tomar temporalmente prestada la vida de los demás. Siente que no es nadie, que no tiene nada y ni a nadie; circula por el mundo prácticamente sin alterarlo, como si fuera un fantasma. Las casas vacías que ocupa funcionan como refugio de su existencia; una vez en ellas realiza una serie de rituales que lo ayudan a armonizar con el medio. En esta extraña rutina, un día irrumpe *Sun-hwa*. Ella se encuentra atrapada en su matrimonio, vive atemorizada y es profundamente infeliz junto a un marido que la desprecia y maltrata. Habitada por la soledad, el dolor y la nostalgia “espera” en silencio que alguien la salve. Cuando *Sun-hwa* y *Tae-suk* se encuentran, inmediatamente se reconocen como almas gemelas. No necesitan de las palabras, se dan a conocer simplemente

por sus acciones y así surge entre ellos una historia de amor repleta de ternura, pero de lo más extraña.

El *film* está estructurado en dos partes: la primera en la que se narra lo expuesto hasta aquí y, en la que el deseo de *Tae-suk* por alcanzar una vida cotidiana común, similar a la de las personas que viven en esas casas que él ocupa, se convierte en el núcleo de la narrativa. En una segunda parte, este deseo desaparece por completo y *Tae-suk* se obsesiona en la búsqueda por transformarse en un espectro de carne y así desprenderse completamente de todo lo material.

El personaje de *Sun-hwa* (como el de *Hojung*) nos remite a modelos de mujer contrapuestos: aparece representada la mujer-esposa-ama de casa y la mujer-amante. Durante la primera parte del film, *Sun-hwa* es caracterizada como mujer subsumida al dominio masculino y restringida por completo a su hogar. Día a día soporta los malos tratos y la violencia de su esposo. Su vida transcurre sin grandes sucesos ni novedades. En la segunda parte, luego de encontrarse con *Tae-suk*, su vida cobra un sentido y afloran sus sentimientos y deseos. Como en el caso de *A Good Lawyer's Wife*, el personaje de *Su-hwa* se define en relación a las dinámicas de la vida privada (familia, hogar, relaciones afectivas), siendo nula su participación en la vida pública (no se muestra ningún tipo de interacción con el “afuera”).

Constatamos que en el relato fílmico por momentos refuerza el estereotipo de mujer tradicional y, en otros pasajes este aparece -en cierto sentido- debilitado. No obstante, también en este caso, más allá de la experiencia de vida y el amor por *Tae-suk*, su conducta queda enmarcada dentro de modelo de mujer tradicional que define su existencia y su rumbo a partir de un otro-masculino.

Mientras que en *A Good Lawyer's Wife* la familia aparecía como escenario privilegiado a partir del cuál indagar la representación de la mujer, en *3 Iron* el escenario en torno a la cuál se construye la representación de la mujer pasa a ser la relación amorosa-de pareja (mujer-varón). El personaje de *Su-hwa* es presentado tanto como mujer-esposa y como mujer-amante y como mujer mundana a la vez que como mujer mítica y mística, sin embargo, en todos los casos se proyecta una existencia ligada a los valores tradicionales. Es decir, a pesar de encarnar a la mujer-amante en el contexto de su experiencia amorosa y de vida con *Tae-suk*, *Su-hwa* mantiene una actitud y una conducta que manifiesta respeto y sumisión ante la autoridad masculina. Además, su vida se reencausa junto a su esposo y será solo en un plano mítico y de fantasías que podrá liberar sus genuinos deseos.

Family Ties (2006)

Título en coreano: 가족의 탄생, *Gajok-ui tansaeng*
(Traducción literal al español: “El nacimiento de una familia”)

Año: 2006

Género: Drama

Dirección: Kim Tae-yong

Guión: Kim Tae-yong, Seong Ki-young

Reparto: Moon So-ri, Eom Tae-woong, Goh Doo-shim, Gong Hyo-jin, Bong Tae-kyu, Jeong Yu-mi, Kim Hye-ok, Ryou Seung-beo



Imágenes extraídas de <http://www.koreanfilm.org>

El *film* narra tres historias. La primera tiene como eje el reencuentro de dos hermanos; ella (hermana menor) recibe a su hermano mayor después de cinco años de ausencia. Su llegada la sorprende profundamente porque su hermano arriba al hogar con una nueva esposa bastante mayor que él. Al comienzo la convivencia entre los tres es relativamente buena, pero con el correr de los días surge el conflicto en la casa. Uno de esos días llama a la puerta una niña reclamando por su mamá. Esta pequeña resulta ser hija de la ex esposa del ex esposo de la esposa del hermano, reclamando cuidado y un hogar donde vivir. Ninguna de las dos mujeres -por diferentes razones- quieren que la niña se quede, pero él sí y promete - muy a pesar de su bohemia- ser responsable y generar un ingreso para mantenerla. La segunda historia se centra en la relación madre-hija. Una hija colmada de broncas y resentimientos hacia su madre y el mundo. Una madre que establece su pareja con un hombre casado del cuál tiene un hijo pequeño. Entre ellas todo son reproche y peleas. La hija encuentra injusto que su madre haya elegido esa vida de la cuál se siente excluida y, a su vez, se auto-excluye. Recién cuando su madre se enferma se acercan a su hermano, comparten, se conocen y logran permanecer unidos tras su muerte. La tercera y última historia es la de una joven pareja. Ella es “libre” y va por la vida sin dar explicaciones y confiando en los demás. Él está enamorado de ella, pero la ama de manera posesiva y sus celos son enfermizos. Sus modos tan diferentes de entender la vida y las relaciones hacen que la pareja entre en crisis recurrentes. Deciden separarse a pesar del amor que siente el uno por el otro. Las tres historias se unen, los personajes y sus

vidas se cruzan y se mezclan. La hermana y la esposa de aquel hombre bohemio de la primera historia terminan criando a pequeña. Esa niña resulta ser la joven de la tercera historia que se enamora del hermano menor de la hija rebelde de la segunda historia.

En *Family Ties* la representación de la mujer básicamente se observa a partir del vínculo madre-hija, propuesto como escenario para problematizar los conflictos familiares. Tanto en la historia uno y dos, aparece la relación filial madre-hija. En la primera historia esta relación encarna un modo *atípico* porque, en esa casa en la que conviven tres mujeres de distintas generaciones, existen dos madres y una hija adoptiva. En la segunda historia, se muestra la decadencia del vínculo materno-filial en un marco de debilitamiento de la autoridad materna. En todos los casos la figura masculina-paterna está prácticamente excluida o ausente: el hermano mayor que promete encargarse de la pequeña y el hogar familiar, termina partiendo un buen día y, en la segunda historia, no aparecen referencias al padre de esa hija que pelea con su madre y, a su vez, el esposo de su madre tiene poca presencia por ser un hombre casado. En la tercera historia, la relación de pareja en la que se involucra la joven-niña puede interpretarse como espacio de vida en el cuál se materializan las experiencias y enseñanzas de un pasado familiar.

A diferencia de *A Good Lawyer's Wife* y *3 Iron*, en *Family Ties* las mujeres aparecen representadas tanto en el ámbito privado como público. Sus vidas no quedan circunscriptas a la familia, el hogar y lo afectivo, sino que trascienden estos espacios desde sus trayectorias educativas, laborales, etc. Es decir, si bien las mujeres reproducen las lógicas y funciones tradicionales, se visibiliza un rol femenino más activo e independiente.

Constatamos que si bien el relato fílmico que el estereotipo de mujer tradicional, en todos los casos, este se encuentra problematizado e incluso (re)significado por los recientes cambios en los valores y prácticas culturales de la sociedad coreana. A modo de ejemplo, podemos citar algunas de las escenas en que la mujer aparece representada en un rol más moderno: en la primera historia, una mujer (hermana menor) que lleva adelante un hogar sola y una mujer que tiene por compañero a un hombre mucho menor que ella; en la segunda historia, la madre trabaja y se desempeña como jefa de hogar y mantiene una relación de pareja con un hombre casado que es el padre de su hijo; en la tercera historia, la joven se maneja con libertad e independencia, tiene una concepción poco convencional y rutinaria de la vida y de las relaciones de pareja.

De esta manera, y al igual que en *A Good Lawyer's Wife*, la familia se erige como núcleo de las distintas tramas. Se trata de familias *atípicas* que atraviesan situaciones conflictivas. La representación de la mujer se define en referencia a este ámbito y, en las tres historias, las

mujeres se proyectan de manera contradictoria, tal como es la vida misma. Puede decirse que *Family Ties* adopta un discurso que barre con los convencionalismos y cuestiona los modos de representación e interpretación. Las mujeres representadas en la trama se despliegan en el marco de familias ampliadas y “abiertas” que se distancian del modelo de familia tradicional coreana, pero también del modelo de familia nuclear. La ausencia de figura patriarcal, la dispersión y el trastocamiento en los roles y funciones familiares, entre otras cuestiones, torna difícil la construcción de un tejido familiar; en su lugar, priman los lazos familiares. El final arriesga y “sorprende” ya que lejos de querer complacer al espectador mediante el retorno a un orden establecido, plantea la posibilidad de aceptación de estas nuevas formas familiares que rompen con los modelos y estereotipos sociales estipulados e inexorablemente dan lugar a constituciones subjetivas disímiles y heterogéneas.

5. Consideraciones finales

Luego del análisis realizado hasta aquí es posible plantear algunas conclusiones acerca de los modos de representaciones de la mujer en el *nuevo* cine coreano como así también sobre la propuesta metodológica que -desde diversas estrategias- postula al espacio cinemático como terreno óptimo para reconocer, reconstruir y sistematizar las operaciones específicas asociadas a la construcción del género.

Hemos sintetizado los nudos argumentativos de los tres *films* y caracterizado a las mujeres en las distintas tramas, ahora presentamos algunas reflexiones que dejan abierta la posibilidad de continuar con la tarea de indagación e interpretación luego de esta aproximación introductoria a los materiales *filmicos* seleccionados.

Las transformaciones en el universo femenino -formando parte del proceso de modernización de la sociedad coreana y de la familia -en tanto estructura fundamental del campo social- se encuentran presentes y pueden ser leídas en la cinematografía coreana³². Constatamos que dichas transformaciones toman forma a través de la inclusión de diferentes figuras de mujer, pero que nos remiten -en todos los casos- acceder a los nuevos modos de establecer vinculaciones al interior de la estructura familiar. Es decir, la representación de la mujer se

³² El ámbito familiar y, en particular el rol de la mujer se enmarcan como parte del proceso de disolución de estructuras tradicionales reguladoras de la vida social; proceso que halla su punto de partida a finales del siglo XIX se extiende durante el siglo XX. Ver Doménech, Antonio José (2005). *Mujer, Género y Familia en Corea*. Material publicado por la Cátedra Mera, Carrera de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

sugiere como articulación entre el modelo de familia tradicional y el moderno (tensión que se expresa -de diferentes modos- en los tres *films*) y, también adquiere protagonismo en otras nuevas formas de nucleamiento familiar comúnmente no centradas en la autoridad paterna (esto se observa claramente en *Family Ties*). En el contexto actual, se da una tendencia cada vez más acentuada a la desestructuración y fragmentación de las redes de relación microsociales (esto se observa tanto en *A Good Lawyer's Wife* como en *Family Ties*) que, de algún modo, complejizan las formas sociales que determina la modernidad pero que, a su vez, mantienen una impronta local.

En nuestro abordaje de los *films*, las imágenes de “buenas” y “malas” mujeres -categorías de mujer que inicialmente hemos distinguido- obedecen a construcciones ya investidas de contenido y transmitidas” por determinado discurso social, en este caso, sería el cinematográfico. Sin embargo, consideramos que el campo cinemático no se presenta como terreno homogéneo y pensar esto implica adoptar una visión sesgada y poco realista de lo que en verdad es un campo contradictorio y en transformación constante. En este sentido, habría que preguntarse cuál es la lógica que opera por detrás de la concepción de imágenes “positivas” y “negativas” de los sujetos y las “cosas”. ¿Acaso las imágenes “positivas” de mujer serían aquellas que aluden a las formas y funciones tradicionales y, las “negativas” serían las que expresan las diversas tonalidades y fluctuaciones del sujeto? Si así fuera, cómo se explica que en nuestro tratamiento de los materiales fílmicos hayamos advertido y señalado -en más de una oportunidad- vaivenes y desplazamientos en las trayectorias femeninas, es decir, los cambios, contradicciones, pliegues que aparecen en las distintas historias, en una misma historia e incluso en un mismo personaje. Como sostiene Teresa De Lauretis (1992), quedar atrapado en esta antinomia de imágenes “positivas y negativas” sobre la mujer, tal como aparecen presentadas a simple vista, conlleva un acto de subestimación tanto del enunciador como del receptor quienes son sujetos históricos inmersos en redes de intertextualidades, con competencias no sólo de producción sino también de apropiación de aquello que se les presenta.

No podemos hablar de modelos “puros” de mujer; el modelo de mujer tradicional presenta fisuras así como el modelo moderno recrea aspectos del tradicional. Los *intersticios* de vivencias y sentidos que se generan en ese *espacio intermedio* son identificables gracias a que se privilegia una mirada de género que entiende a la mujer en situaciones concretas, en interacción con los otros y aventurada a las contingencias. De acuerdo con la idea que el lenguaje es indisociable del lenguaje como materia significante, el espacio cinematográfico es planteado como forma de entrada al proceso de producción de significaciones de género; así

el “ser mujer” se vuelve “*un efecto de enunciación de la diferencia que constituye jerarquías y asimetrías de poder*” (Scott, 1992). Este esquema jerárquico y las asimetrías de poder dan lugar a formas de resistencia a los discursos sociales y a la hegemonía; esto pudimos observarlo en personajes femeninos de las distintas tramas.

En esta misma clave entendemos al espacio cinemático como terreno de ambigüedades, juegos de equívocos y paradojas que resisten la idea de atributos fijos y, en cambio, promueven la indagatoria cine-sociedad enfatizando en los usos que posibilita dicho espacio. En nuestro caso no se han tratado de analizar los aspectos sistemáticos del lenguaje cinemático que se relacionan con la categoría gramatical del género sino más bien comprender cómo y por qué el cine -en tanto manifestación cultural correspondiente a tal o cual contexto socio-histórico- opta por determinadas formas para referirse a *lo femenino*. Es decir, la presente propuesta metodológica se orienta a establecer como *lo femenino* aparece constituido en y por las imágenes cinematográficas. Las representaciones de lo femenino son llevadas a cabo tanto desde los contenidos como a través de los procedimientos narrativos; de modo que no resulta posible disociar el contenido de la historia de los modos de narrarla. Como ya hemos señalado, los directores propuestos no quedan por fuera de las influencias que pueda provocar la visión hegemónica masculina y dominante de la sociedad coreana en sus experiencias subjetivas y sus creaciones. Pero si bien ninguno de los tres *films* estarían generando una ruptura con lo social y culturalmente establecido como femenino y masculino, por ejemplo, el contenido de sus tramas ponen el foco en el universo femenino así como los personajes-mujeres asumen un papeles pro-activos y que complejizan el *habitus* de género³³. Estas elecciones en los modos de representar -que se van transformando a lo largo del tiempo- logran una sistematicidad que constituye una manera de definir *lo femenino* en la sociedad. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, definir *lo femenino* como producto socio-histórico no supone aceptarlo como canon y/o clausura. Nos interesa en cambio desarrollar una mirada sobre la mujer y la cuestión de género desde un abanico de la identidad a la diversidad a la que se accede indagando el espacio biográfico propio, único e irrepetible.

Nuestro trabajo de análisis de los *films* nos ha permitido aproximarnos de modo particular a los valores socio-culturales de la sociedad coreana y sus transformaciones históricas y reconstruir las experiencias de las mujeres en los últimos tiempos a través de los modos de

³³ P. Bourdieu desarrolla el concepto de *habitus* como conjunto de disposiciones (a percibir, sentir, actuar y pensar) históricamente internalizadas por el sujeto. Aptitudes entendidas como producto del “*sentido práctico, es decir, dominio práctico de la lógica o de la necesidad inmanente de un juego que se adquiere por la experiencia del juego y que funciona más acá de la conciencia y del discurso*”. Ver Bourdieu, Pierre (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, pág. 69.

narrarlas y representarlas. Sobre la base de la reflexión en torno los vínculos entre *cine*, *género* y *sociedad* como forma de enriquecer la investigación social hemos intentado acercarnos al imaginario cinematográfico y de género en Corea del Sur. Esperamos que esta aproximación redunde en un aporte no sólo para el campo de estudios sobre la cultura coreana sino también para los estudios de género y, para las investigaciones sobre cine que incluyen la perspectiva de género en sus exploraciones.

Bibliografía

- Alberto Elena (2004). *Seul Express 97-04*. Madrid: T&D Editores
- Amícola José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós
- Ana Amado y Domínguez, Nora (comps.). (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós
- Anthony C. Y. Leong (2004). *Korean Cinema: The New Hong Kong*. Trafford Publishing
- Arfuch, Leonor (2002). Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo: Buenos Aires
- Barthes, Roland (1982). *Análisis estructural de relatos*. Barcelona: Ed. Buenos Aires
- Barthes, Ronald (1972). *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo
- Bavoleo, Bárbara (2007). Partidos políticos y sociedad civil en la democracia coreana. En J. Di Masi y M. Crisconio (comp.) *Corea y Argentina: percepciones mutuas desde una perspectiva regional*. La Plata: Asociación Argentina de Estudios Coreanos
- Bavoleo, Bárbara e Iadevito, Paula, Mujeres, sociedad civil y proceso de democratización en Corea del Sur. Edición patrocinada por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, en prensa
- Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Bourdieu, Pierre (1998). *Cosas Dichas*. Buenos Aires : Gedisa
- Burch, Noël (1992). *Praxis do cinema*. San Pablo: Ed. Perspectiva

- Chi, Yun-shin & Julian Stringer (2005). *New Korean Cinema*. Edición: Nueva York: New York University Press
- Chung Byung-ho (2001). Changes in Korea family structure and the conflicts of ideology and practice in earle socialization. *Korea Journal*
- Cumings, Bruce (2004). *El lugar de Corea en el Sol. Una historia moderna*. Córdoba: Comunic-arte Editorial
- De Lauretis, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra
- De Lauretis, Teresa (1997). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The time-imagine*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Doherty, Thomas (1984). Creating a National Cinema: The South Korean Experience. *Asian Survey*. Vol. 24. N° 8
- Doménech, Antonio José (2005). *Mujer, Género y Familia en Corea*. Material publicado por la Cátedra Mera, Carrera de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires
- Eco, Umberto (1989). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Lumen
- Einsestein, Sergei. M. (1976). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp; *El sentido del cine* (1974). Buenos Aires: Siglo XXI Ed.
- Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Madrid: G. Gilli
- Gaudreault, A y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós
- Genette, Gerard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, Madrid
- Hall, Stuart (2000). Cultural Identity and Cinematic Representation. En R. Stam and T. Miller, *Film and Theory*, Oxford: Blackwell Publishers
- Hwang Jongyon (2006). Contemporary Korean Cinema: Industry, Art and Ideology. *Korea Journal*. Vol. 46 N° 1
- Iadevito, Paula (2007). Modernización del modelo de familia y del rol de la mujer en Corea del Sur. Elementos del *chamanismo* y del *confucianismo* presentes en el proceso de cambio. *Transoxiana - Journal Libre de Estudios Orientales*, agosto
- Iadevito, Paula Marina (2005) *Corea tradicional y moderna: espacios de construcción de la identidad femenina*. En E. Oviedo (compilador) *Corea... una mirada desde Argentina*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario

- Iadevito, Paula y Torre, María (2007). Arte e ideología: un análisis del *cronotopos* en las producciones cinematográficas contemporáneas, en evaluación por el Comité Editorial de la Revista Question - UNLP
- Iadevito, Paula y Zambrini, Laura (2008). “La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género: reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad”, trabajo inédito sin publicar.
- Irigaray, Luce (1974). *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Editions du Minuit
- Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Paidós
- Jelin, Elizabeth (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Kim Song-chul (2001). Weekends copules among koreans professionals: an ethnography of living apart on weekdays. *Korea Journal*. 41
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos
- Kyung Hyun Kim (2001). Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics by Hyangjin Lee. *The Journal of Asian Studies*. Vol. 60. Nº 4
- Laclau, Ernesto (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe.
- Lee, Hyangjin (2000). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics*. Manchester-Nueva York: Manchester University Press
- Lee, Hye-kyoung (2001). La cultura es la respuesta enfoque sensual para el futuro del feminismo. *Corea Hoy*
- López Aymes, Juan Felipe (2002) “Transición política en Corea del Sur: el camino hacia la democracia”, en Ramírez Bonilla (coord.) *Crisis y transiciones políticas en Asia del Este*, México, El Colegio de México.
- Marrati, Paola (2003). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- Mera, C. (2004). Reflexiones acerca de los cambios en la mujer coreana: Corea y Argentina. En C. Mera (comp.). *Estudios Coreanos en América Latina* (pp. 65-89). Buenos Aires: Ediciones Al Margen
- Mera, Carolina (1998). *La Inmigración Coreana en Buenos Aires. Multiculturalismo en el Espacio Urbano*. Buenos Aires: Eudeba

- Metz, Cristian (1979). *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: G.Gilli
- Moon Jae-cheol (2006). The Meaning of Newness in Korean Cinema: Korean New Wave and After. *Korea Journal*. Vol. 46 N° 1
- Morin, Edgar (1969) *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. En P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990
- Park Boo Jin (2001). Patriarchy in Korea society: substance and apperance of power. *Korea Journal*. 41
- Ricoeur, Paul (1991) “El sí y la identidad narrativa” en *Sì mismo como otro*. México: Siglo XXI Ed.
- Schutz, Alfred y Luckman, Thomas (2003). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu
- Scott, Joan (1992). *Multiculturalism and the Politics of Identity*. Cambridge: MIT Press, N° 61
- Sorlín, Pierre (1985). *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica
- Vertov, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Buenos Aires: Ed. De la Flor
- Wane, Joe (1972) *Traditional Korea. A cultural history*. Seúl: Chung’ang University Press
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós

Recursos de Internet

- Korean Film Disponible en: <http://www.koreanfilm.org/>
- Korean Film Council (KOFIC). Disponible en: <http://www.koreanfilm.or.kr/index.jsp>
- Interview with Im Sang-soo. Disponible en: <http://koreanfilm.org/imss.html>
- Interview with Kim Ki-duk. Disponible en http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/kim_ki-duk.html
- Interview with Kim Tae-yong. Disponible en: <http://www.koreanfilm.org/kimty.html>

Textos fílmicos

- *A Good Lawyer's Wife* (2003), Im Sang-soo
- *3 Iron* (2004), Kim Ki-duk
- *Family Ties* (2006), Kim Tae-yong