

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La mujer en el cine coreano contemporáneo en la era de la globalización

Autor/es:

Soyoung, Kim

Citar como:

Soyoung, K. (2007). La mujer en el cine coreano contemporáneo en la era de la globalización. Nosferatu. Revista de cine. (55):25-36.

Documento descargado de:

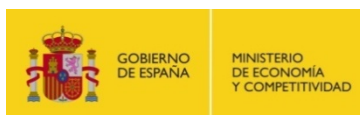
<http://hdl.handle.net/10251/41510>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



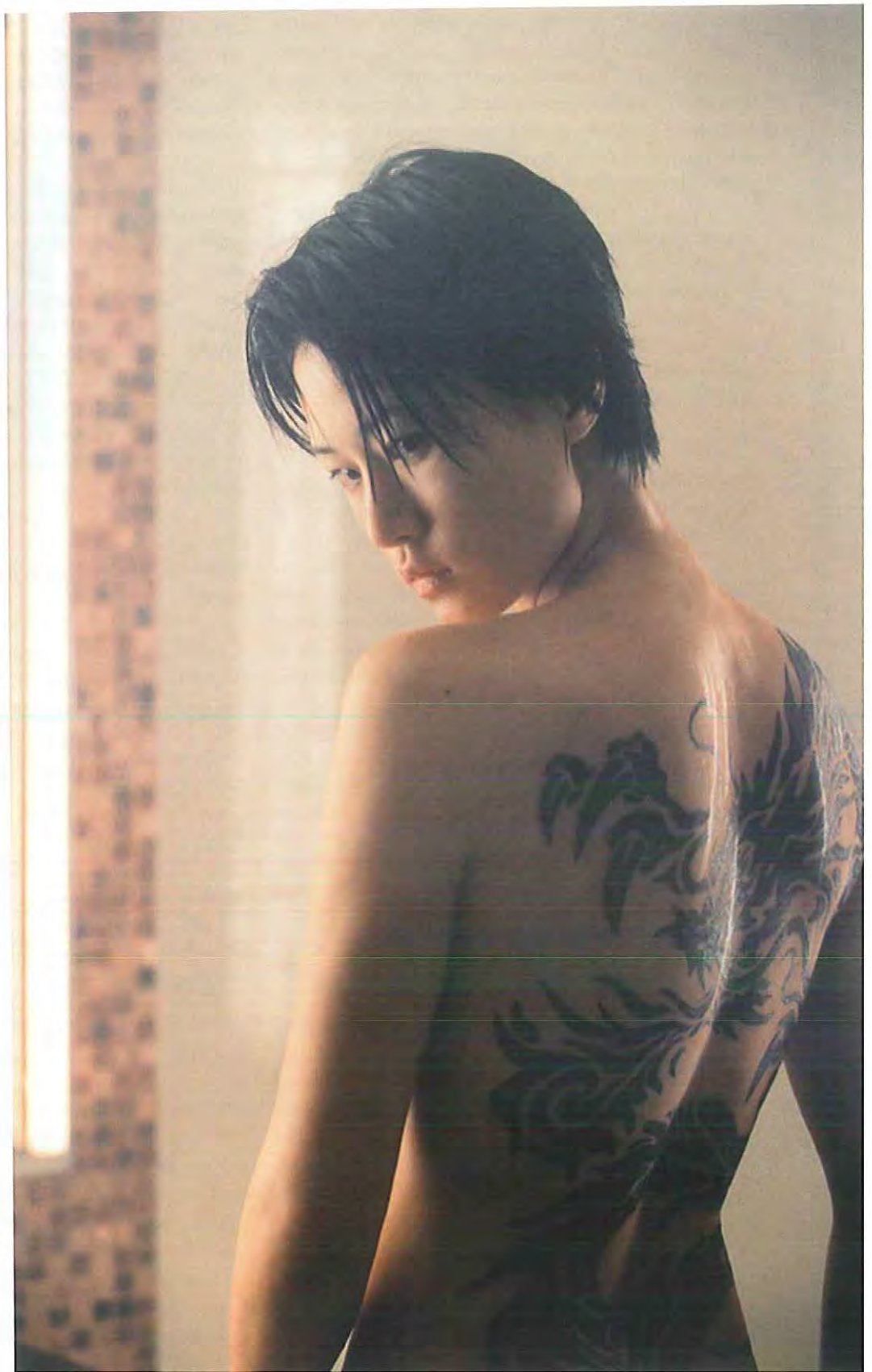
**donostiakultura.com**

# La mujer en el cine coreano contemporáneo en la era de la globalización <sup>(1)</sup>

## *Kim Soyoung*

*Azken urteotan nabaria da Hego Korean nola ugaritu eta aniztu diren produkzio feministak. Aspaldian, 50eko urteen amaieran, goizeko saioei esker joan ahal izaten ziren emakumeak zinea ikustera beren gertuko testuingurutik ordu batzuk libratuz. Bi termino daude praktika kultural/politiko feministetan erabiltzen diren estrategia batzuk identifikatzeko: yeoseongjang eta transzinema. Lehena "emakumezkoen huleta errituari" dagokio eta alderdi asko jasotzen ditu pelikulen produkzio, harrera eta hedapenaren eremuan. Transzinemak, aldiz, pelikula digitalak eta internetekoak sortzea proposatzen du, edota kartel elektronikoak erabiliz, analisirako gune berria izateko, baina oraindik ezagutzeko daude izan ditzakeen aukeretako asko.*

**Mi mujer es una gángster**



**E**n este artículo emplearé dos términos propios de otros contextos para visualizar y entender la historia del cine coreano e intervenir en esa historia. Utilizaré *yeoseongjang* y trans-cinema para identificar determinadas estrategias alternativas utilizadas en las políticas culturales feministas. Además, propongo utilizar esos términos como respuesta a las operaciones de legitimación, deslegitimación y exclusión imperantes en los discursos y prácticas institucionales dominantes, y a los hábitos de dignificación subyacentes en la formación de cánones y archivos, sean cinematográficos o no. Concretamente, *yeoseongjang* y trans-cinema articularán modos de producción cultural alternativos a las superproducciones coreanas, basados generalmente en distintos mecanismos comunicativos digitales estrechamente ligados al capitalismo global, este último factor esencial para la hegemonía de las superproducciones.

En cierta manera, este artículo responde a la notoria proliferación de distintas formas de producción feminista en Corea del Sur. Los sitios web feministas, concretamente, ofrecen un interesante modelo de activismo por sus vínculos con las editoriales, protestas callejeras, representaciones y festivales cinematográficos de corte feminista.

### Conceptos fundamentales: *Yeoseongjang* (“rito fúnebre femenino” / “ámbito de la mujer”) y trans-cine

El 29 de enero de 2002 se declaró un incendio en un burdel de Kunsan. El edificio estaba diseñado para recluir a mujeres en la esclavitud sexual, por lo que no había salidas. Murieron catorce profesionales del sexo sin posibilidad de escapar. El 8 de febrero, diversos colectivos de mujeres celebraron un rito fúnebre en el lugar de la tragedia. Ese mismo día, otros colectivos organizaron otro rito fúnebre de protesta ante la Jefatura de la Policía de Seúl. Se conoce esos ritos con el nombre de *yeoseongjang*, que significa literalmente “rito fúnebre femenino”. Me gustaría aprovechar otro uso de dicho término sino-coreano para señalar que *-jang*, “funeral”, es homónimo de *-jang*, que significa “espacio” o “ámbito”. Así, al adoptar el término *yeoseongjang* lo adapto también para incluir ambos significados de “rito fúnebre femenino” y “ámbito de la mujer”. Esta ambivalencia subraya aspectos importantes de los acontecimientos referidos. Los ritos fúnebres celebrados en Kunsan y Seúl no sólo lamentan la muerte de las mujeres sino que reivindican el valor de sus vidas. La doble significación como lamento y reivindicación es fundamental para las estrategias alternativas que analizaré en este artículo. Mi disconformidad con un concepto del ám-

bito público históricamente estereotipado y eurocéntrico me lleva a utilizar *yeoseongjang*, un concepto que considero más cercano al de “sociedad política” que al de ámbito público.

*Yeoseongjang* puede abarcar múltiples aspectos de una lectura feminista de la producción, recepción y difusión cinematográfica. A finales de los años 50 y principios de los 60, las sesiones matinales posibilitaron que la mujer acudiera al cine y se librara, por unas horas, de su rol de hija, hermana, esposa y madre. Las mujeres produjeron también documentales comprometidos a nivel social: reivindicaban la reparación de injusticias, un papel positivo de la mujer en la vida social, así como estrategias de formación comunitaria. Incluso los festivales de cine femenino son otro ejemplo del *yeoseongjang* en el cine.

Las comunicaciones digitales han revolucionado los conceptos de espacio y permitido nuevos enclaves para el “ámbito de la mujer” o *yeoseongjang*. El término trans-cine se refiere a experimentos que buscan adaptar este medio a entornos alternativos y estrategias activistas plurales. Para ubicar *yeoseongjang* y trans-cinema en entornos locales influenciados por la globalización, me valdré de dos elementos contra los que estos conceptos ofrecen una respuesta versátil, fundamentalmente la cultura de las superproducciones y los medios digitales de difusión propios del capital global.

### Cultura de las superproducciones: Breve historia

La sinopsis de la emergencia de las superproducciones coreanas a finales del siglo XX revela una historia de exclusiones obsesivas. *Shiri* (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999) es una película de suspense, con cinco millones de dólares de presupuesto, sobre un complot diseñado por una banda de espías renegados norcoreanos en Seúl. Su producción y efectos especiales se basaron en las producciones estadounidenses y la película se convirtió en el mayor éxito de taquilla en la historia coreana, superando incluso a *Titanic* (*Titanic*; James Cameron, 1997). El éxito de *Shiri* atrajo el interés de inversores hacia la industria cinematográfica y contribuyó a promover la venta de películas coreanas en el mercado internacional.

En 2000, otra gran producción sobre la división entre el Norte y el Sur de Corea, *Joint Security Area* (*Gondong gyeongbi guyeok JSA*; Park Chan-wook, 2000), rompería el récord de *Shiri* y lograría una mayor presencia en el mercado internacional. Una nueva película, *Friend* (*Chingoo*; Kwak Kyung-taek, 2001), superaría en 2001 la recaudación de *Joint Security Area*. La película trata sobre cuatro jóve-



nes amigos de Pusan, tres de los cuales caerán en el crimen organizado.

En 2003-2004 los presupuestos crecieron, el espectáculo se hizo más histriónico y el universo, contemplado desde la miopía masculina. **Silmido** (Kang Woo-suk, 2003), con presupuesto de ocho millones de dólares, es una versión épica de un hecho real acaecido durante la administración de Park Chung-hee. Se recluyó a un grupo de hombres en la isla de Silmido y se les sometió a un entrenamiento militar brutal durante tres años, preparándoles para asesinar al presidente de Corea del Norte. Un cambio en el clima político hizo que el Gobierno surcoreano abandonara el proyecto y se deshiciera de esos hombres. La presencia de la mujer en la película es mínima. Sólo aparece una mujer, silente, que es violada por dos hombres retratados con comprensión en la película. Los ingresos por taquilla y demás ascendieron a 300 millones de dólares (2).

**Lazos de guerra** (*Taegukgi hwinalrimyeo*; Kang Jeyu, 2004), otra película sobre el conflicto con Corea del Norte que reduce la política y la tragedia al melodramático amor de un hombre por su hermano menor, eclipsó el éxito de **Silmido**. **Shiri** ayudó a Kang a reunir el presupuesto de 12'8 millones de dólares y los vínculos de su productora con las distribuidoras posibilitaron que la película se proyectase en 450 salas coreanas. **Lazos de guerra** tuvo también éxito en Japón y, quizá gracias al clima político actual, en Estados Unidos ha tenido una acogida prácticamente única para una película en habla no inglesa.

### Características y significado de las superproducciones

Fruto del éxito de la versión coreana de las superproducciones, a nivel nacional y en otros países asiáticos, el alma de la industria cinematográfica coreana, bombardeada con capital inversor, desea reclamar su posición como ente intermedio entre las industrias cinematográficas asiáticas y Hollywood. Las superproducciones coreanas buscan desesperadamente formas en las que una insuficiencia cultural interna se reconcilia con el inconsciente óptico y auditivo de su supuesta audiencia. En cierta forma, no sorprende que la existencia de esa audiencia dependa de la movilización tecnológica de efectos digitales, de sistemas publicitarios y de *marketing* y de lanzamientos a gran escala. Pero este aspecto no basta para mantener las ambiciones "culturales" de la industria de las superproducciones, que aspira a conciliar sus aspiraciones en los mercados globales y asiáticos con un nacionalismo comedido.

Obviamente, las superproducciones coreanas suponen un compromiso entre formas foráneas y materiales locales, un compromiso representado a menudo a gran escala. Estas grandes producciones ofrecen tanto una imitación voluntaria como una supuesta resistencia a las grandes producciones de Hollywood, poniendo en oposición lógicas de identidad y diferencia en la industria cultural global. Con el apoyo del Estado-nación coreano, las superproducciones coreanas se presentan a sí mismas como la diferencia cultural frente a las tendencias homegeneizantes de Holly-

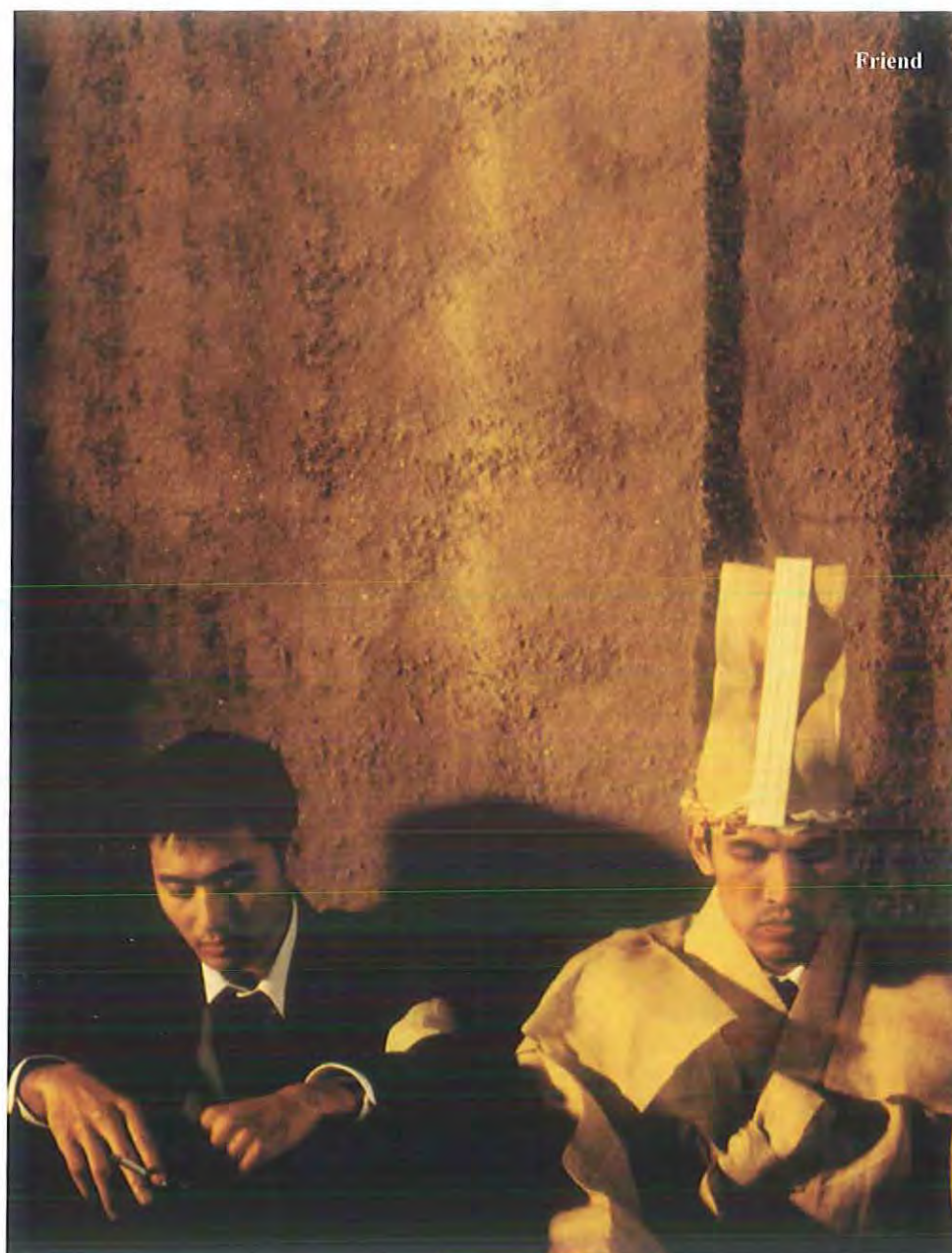
wood. Pero es una oposición entre lo que en su día Jameson llamó "la Identidad de identidad y a-identidad" (3) y, como tal, las superproducciones surcoreanas encarnan una contradicción.

En un libro reciente, *Hankukhyong blockbuster: Atlantis hokun America (Blockbuster in Korean Mode: America or Atlantis)*, críticos de cine y académicos tratan el gran impacto de este cine popular en la sociedad (4). Dicho impacto va desde la redefinición del papel del nacionalismo cultural y la globalización a nuevos conceptos de moralidad, deseo y cotidianidad. El semanario cinematográfico nacional, *Cine-21*, resume el enorme éxito de las superproducciones nacionales de esta manera:

*"El lema 'Mejor imposible' describe sucintamente el fenomenal éxito de las últimas películas surcoreanas. Friend ocupó el 38'3 por ciento del mercado*

*nacional con ocho millones de espectadores. Durante el verano, películas nacionales como Kick the Moon / The Moonlight on Shilla (Shinlauri dalbam; Kim Sang-jin, 2001) y My Sassy Girl (Yopkijokkunnyo geunyeo; Kwak Jae-young, 2001) compitieron ferozmente en la taquilla. Se prevé que las películas nacionales puedan llegar a ocupar el 40% del mercado nacional. Ya no es un lema sino una realidad"* (5).

La característica fundamental del fenómeno de las superproducciones nacionales no es tanto el beneficio que generan sino la inversión que suponen en valor cultural nacional. Dicha inversión va ligada a un énfasis en las virtudes de la industria cinematográfica como industria transparente, ejemplar, auspiciada por el Gobierno desde la década de los 90 y cuyo nuevo fin conecta con la imaginación popular. A pesar de los escandalosos costes publicitarios y demás, en 2001 el conjunto de la industria cinemato-



Friend

gráfica logró beneficios equivalentes a los de una empresa de tamaño medio. Sin embargo, las superproducciones muestran la eficacia de la inversión popular y de la inversión masiva en cultura. El fondo "Netizen Fund", creado por empresas cinematográficas en Internet con el objeto de solicitar financiación para proyectos cinematográficos en marcha, logra inversores entusiastas, en ocasiones tan numerosos que la gente se queja de problemas para acceder. Tanto las superproducciones como la difusión de la cultura de masas subsiguiente parecen anunciar una era cultural inversora que jugará un papel crucial en el reforzamiento del poder hegemónico del capital financiero. Este intervencionismo cultural liga los intereses de millones de trabajadores a sus propios intereses, introduciendo "prácticas inversoras" en sus vidas y ofreciéndoles la oportunidad (hipotética) de participar en un nuevo orden neoliberal (6).

Paralelamente al fenómeno de las superproducciones en los multicines, han proliferado los festivales de cine. Además de los tres festivales internacionales de Pusan, Puchon y Jeonju, encontramos una serie de festivales alternativos –femenino, homosexual, social y derechos humanos– que buscan atraer a audiencias distintas. La cultura cinéfila de los 90 persiste, incluso tras la crisis del Fondo Monetario Internacional de 1997 que asoló a parte de Asia. Los elementos que definen ahora lo global y lo local, género y clase, en diálogo constante con el crecimiento y la diversidad del cine, se manifiestan en el nuevo ámbito público de los festivales de cine. De hecho, se trata de una sociedad cinematográfica y de un cine social. El cine ofrece una atalaya privilegiada desde donde uno puede leer la sociedad coreana y viceversa.

Algunos cineastas se han pasado al vídeo digital, fácilmente asimilable en el flujo tecnológico de la red, un cambio de formato derivado de la importancia que activistas e intelectuales otorgan a internet como ámbito público alternativo. El acceso a servicios ADSL es barato y sencillo (aproximadamente 15 dólares al mes por familia) tanto en el hogar como fuera (menos de un dólar la hora en cibercafé). Este tipo de acceso público ha introducido en el hogar dos fenómenos independientes pero relacionados. Por una parte, observamos la popularización del ciber-comercio y la inversión en valores y, por otra, la formación de un nuevo ámbito reivindicado en ocasiones, quizá precipitadamente, como ciber-democracia (<http://soback.kornet.nm.kr/~wipaik/>). Ambas actividades, la inversión masiva en cultura y la ciber-democracia, constituyen una réplica de la era de la globalización y de lo que Manuel Castells denomina la "sociedad red" (7).

Conscientes de la posibilidad de construir un nuevo espacio crítico, la mayoría de colectivos cinemato-

gráficos independientes, muchos de ellos ligados a los movimientos sociales y sindicales de los 80, han creado sus propios sitios web, de acceso libre. Recientemente, la red de mujeres trabajadoras ([www.kwwnet.org](http://www.kwwnet.org)) ha ofrecido **I Dream of Tomorrow** (*Namun Nalmada Naeilul Ggumggunda*, 2001), un documental sobre el empleo tras la crisis del Fondo Monetario Internacional. **I Dream of Tomorrow** afirma que siete de cada diez mujeres trabajadoras trabajan como mano de obra irregular y flexible, sin ninguna prestación social. Dentro del cine para internet, la película **Patriotic Games** ([www.redsnowman.com](http://www.redsnowman.com)) es un fuerte ataque al nacionalismo. Ese es un tema tabú incluso para los intelectuales progresistas de 1980, no sólo por la Ley de Seguridad Nacional sino porque supone un ataque contra la influencia post-colonial y neo-imperial de Japón y EE.UU. Los creadores de **Patriotic Games** reconocen internet como el espacio idóneo para su cine alternativo. Se niegan a vender sus obras en vídeo, y no se proyectan prácticamente fuera de la red.

### Trans-cine

Partiendo de la proliferación del cine digital como una nueva forma de activismo, quisiera proponer el concepto de trans-cinema, o un cine que, sugiero, debería buscar la transformación de sus medios de producción, distribución y recepción, tal y como muestra la creación cinematográfica digital y su accesibilidad a través de la red. El trans-cinema propone concebir el cine digital y de internet, las pantallas LCD (del metro, taxis y autobuses) y los carteles eléctricos gigantes (denominados *chonkwangpan* en coreano) como espacios donde la teoría y la crítica cinematográfica deberían intervenir. Las pantallas gigantes del centro de Seúl son un espacio fantasmagórico que se impregna y, al mismo tiempo, vertebra el devenir cotidiano de la ciudad.

En consecuencia, trans-cinema es: una crítica al cine transnacional y una práctica transformativa y reflexiva donde se fusiona la producción de películas y los discursos críticos. Produce múltiples prácticas cinematográficas y un marco crítico que es imposible reducir a la falsa universalidad de Hollywood: un nuevo estándar universal o una imagen calcada del mismo, cuyas señas identitarias serían el multiculturalismo y el capitalismo transnacional (8).

La construcción de una constelación crítica de trans-cinema puede contribuir a la promoción de trabajos comparados en estudios sobre cine. Irónicamente, hay expertos que afirman que "el universalismo que permite realizar la 'comparación' es el encuentro universal con el capitalismo, un proceso acelerado masivamente desde la década de los 50" (9).

Podemos considerar las grandes producciones coreanas como una respuesta a Hollywood y una transposición de la universalidad a la que Judith Butler denomina dimensión “espectral” (10). Según ese argumento, las superproducciones coreanas ofrecen un reflejo en el que podemos examinar los problemas de lo universal y lo particular, el dominio global y la resistencia local, y las políticas de género, desde la perspectiva del capitalismo económico global. Al igual que Miriam Hansen (11) propuso la construcción de un ámbito público alternativo para el cine incipiente, en el contexto del capitalismo “industrial”, actualmente es necesario imaginar un ámbito público alternativo (cinematográfico) en el contexto del capitalismo “transnacional”. En mi opinión ese debería ser un esfuerzo permanente, ya que como observa Hansen, “*aunque no hubiera restos empíricos de formaciones públicas autónomas, podríamos inferirlas de la fuerza de la negación, de los esfuerzos hegemónicos por eliminar o asimilar toda condición que permitiese una organización alternativa (auto-regulada, específica a nivel local y social) de la experiencia*” (12).

Pero el trans-cinema es un ente curioso, una mezcla inestable. Va más allá de la tecnología cinematográfica y digital y desafía el proceso normativo del público surgido con la institucionalización del cine. Como crítico de la unión entre el cine mundial y los cines nacionales y, a su vez, sucesor de dicha unión, propone la necesidad de reformular las constelaciones de los cines nacionales en la era del capitalismo transnacional. Así, trans-cinema, a diferencia del cine “transnacional”, es reconocimiento y al mismo tiempo respuesta al creciente tráfico cultural panasiático que incluye tanto superproducciones (Hong Kong, China, India y Corea del Sur) como cine de autor (Taiwán e Irán). Las superproducciones panasiáticas, concretamente, ofrecen la posibilidad de analizar las estrategias industriales propias de la cultura global *made in Hollywood* y la posibilidad de reconsiderar el modo en que se desarticulan y rearticulan, simultáneamente, los circuitos nacionales o sub-globales (regionales).

### Transparencia y deslocalización de la mujer en la cultura de las grandes producciones

En la era neoliberal, el problema de la transparencia acecha a la Corea del Sur post-FMI. El FMI y el Banco Mundial utilizaron repetidamente el tropo de la transparencia (*tumyongsong* en coreano) cuando intentaron reestructurar la economía política del Estado. Actualmente ese vigilante discreto ha sido sustituido por la mirada disciplinar omnisciente del hombre neoliberal. De hecho, este exige a Corea del Sur que se muestre como una entidad transparente o vacía ante los ojos neoliberales. En consecuencia, es

interesante contrastar los temas de la transparencia con la advertencia que hace Immanuel Wallerstein en torno a la “opacidad” del sistema mundial bajo capital económico (13).

Mientras el “vigilante”, que miraba con ojos imperiales, iba acompañado de la narrativa compensatoria de la “anti-conquista” (14), actualmente el administrador del capital global emplea el tropo de la transparencia. Conforme se expande el predominio del discurso sobre la transparencia y se inserta en el inconsciente político y óptico de la población, el funcionamiento del capital global se hace cada vez más opaco e impenetrable. Junto con ello, la reestructuración ha traído inseguridad laboral, salarios bajos, horas extras y una creciente desigualdad. Las críticas a los intelectuales públicos nacionales de la era de la globalización inundan los medios de comunicación, sobre todo la crítica que acusa a los intelectuales nacionales de no ser capaces de profetizar la inminente crisis del FMI. Hasta ahora las críticas a los discursos intelectuales se circunscribían al ámbito territorial del Estado-nación. Con la nueva definición de fronteras, se les acusa de estar ciegos ante la opacidad del capital global. De hecho, la intervención de los intelectuales públicos se ha reducido a tal punto que el Gobierno actual ha elevado a la categoría de nuevos intelectuales (*shin jishikin*) a un puñado de inversores y productores cinematográficos. El proyecto Brain Korea, destinado a formar, en masa, a funcionarios preparados expresamente para el modelo de producción “post-industrial”, ha cambiado rápidamente la producción de conocimiento en las universidades.

La transparencia acarrea por lo tanto un régimen de vigilancia. Dicho régimen está diseñado para ser transparente para el poderoso, pero impenetrable para quien no ostenta el poder. Por supuesto, la retórica generalmente presenta la situación como si fuera al revés. Con el predominio de la ansiedad social sobre la reestructuración económica, las memorias de identidad colectiva, de orientación masculina evidente y promovidas por el Estado y las empresas multinacionales, se desintegran. Las industrias de la nostalgia implantadas por los negocios punto.com, como por ejemplo I Love School ([www.iloveschool.co.kr/alumniassociations](http://www.iloveschool.co.kr/alumniassociations)), tienen gran popularidad debido a sus alusiones a los vínculos pasados.

Mientras Corea del Sur está sometida a una firme vigilancia global y, simultáneamente, imita esa vigilancia en su deseo por ser actor relevante en Asia, la ansiedad y el deseo estallan inesperadamente en las superproducciones coreanas. Las superproducciones han adoptado la estrategia de internacionalizar sus personajes femeninos. Asistimos al ascenso de



una cultura popular local conocida como la Ola Coreana (*Korean Wave / Hanryu*), consistente en producciones televisivas, música y moda, que arrasa en otras partes de Asia. Así, *Shiri* presenta a una espía norcoreana (nombre en clave Hydra). *Joint Security Area* muestra a una mujer suizo-coreana como inspectora que intenta resolver un crimen en el Área de Seguridad Compartida (JSA). *Failan* (Song Hae-sung, 2001) incluye en su reparto a una actriz de Hong Kong que actúa como trabajadora inmigrante china en Corea. La actriz Zhang Ziyi –heroína de *Tigre y dragón* (*Wo hu cang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000)–, hace de princesa Ming en *Musa* (Kim Sung-su, 2001). La heroína de *Flying Heaven Martial Arts* (*Pichonmu*; Kim Young-jun, 2001) es natural de Mongolia.

Esa caracterización de la mujer es bastante novedosa. Desde mediados de los 50 las películas surcoreanas representaban a la mujer como tropo del trauma en torno a la modernidad y la era post-colonial. Algunos de esos títulos son *Madame Freedom* (*Chayubuin*; Han Hyung-mo, 1955), *Bitter But Once Again* (*Miwodo tashihanbon*; Cho So-yong, 1968), *A Petal* (*Ggotip*; Jang Sun-woo, 1996) y *Sopyonjae* (Im Kwon-taek, 1993). Actualmente, sin embargo, cuando aparece una mujer entre los personajes principales de una superproducción surcoreana, generalmente está vinculada a gánsteres y monstruos. Algunos de los títulos más recientes son: *Mi mujer es una gánster* (*Jopog mamura*; Cho Jin-gyu, 2001), *Kick the Moon / The Moonlight in Shilla* and *The Soul Guardians* (*Toimarok*; Park Kwang-chun, 1998).

La desaparición de la mujer surcoreana de las superproducciones en beneficio de estos personajes nue-

vos es muy preocupante, especialmente en circunstancias en las que se reconstruye la identidad de un colectivo fraternal sobre la base de conceptos de ciudadanía global. A nivel representativo, parece que la ciudadanía global excluye ahora a la mujer surcoreana. Las películas mencionadas anteriormente revelan la emergencia de un nuevo nacionalismo en conjunción con la globalización. Todas esas películas parecen sugerir que para ofrecer una fachada global uno debe hacer invisible a la mujer local. Por ende, no puede sorprendernos que la desaparición de la mujer surcoreana se vea compensada por una nueva consolidación de vínculos homosociales entre hombres. Incluso la trabajadora inmigrante china de la película *Failan* es un mero arquetipo de la mujer inocente y sacrificada, típico de las películas y la literatura de los años 70, un periodo de feroz industrialización. La virtud, que la mujer surcoreana actual supuestamente ha perdido, se proyecta en una mujer perteneciente a un sector menos globalizado. Mientras la mujer surcoreana desaparece, se presenta a otras mujeres extranjeras con el objeto de evocar representaciones nostálgicas de género y cultura.

Al relegar a la mujer surcoreana a la esfera invisible, las superproducciones destacan en un primer plano de las relaciones homosociales a los grupos masculinos dominantes como el Ejército, la Agencia Central de Inteligencia Coreana y el crimen organizado. La relación entre los hombres del grupo es simplemente opaca para los personajes femeninos. Por ejemplo, Sophie Chang (Yi Yeong-ae), la heroína suizo-coreana de *Joint Security Area*, es enviada por la Comisión Supervisora de Naciones Neutrales a investigar los asesinatos de dos soldados norcoreanos en la parte norcoreana de la Zona Desmilitarizada. La situación se hace impenetrable para Sophie. No logra



colaboración alguna en sus investigaciones, seguramente porque los crímenes son responsabilidad de una hermandad, de raíces etno-nacionalistas, que trasciende las ideologías de la Guerra Fría. Sophie, desesperada, intenta romper esas barreras invocando

la memoria de su difunto padre, que luchó en la Guerra de Corea pero desertó a Suiza tras ser recluido en un campo de prisioneros. La fotografía de su padre hace alusión a las complejidades de la historia moderna derivadas de dicha guerra, división e inmi-

A Petal





gración. Pero en realidad no le sirve para romper el telón impuesto sobre los crímenes por soldados de ambos lados de la frontera. Sus conocimientos de derecho internacional (es licenciada en Derecho por la Universidad de Zurich) no sirven, ni tampoco su ascendencia coreana.

Lo que sugiere la impenetrabilidad y opacidad de los vínculos masculinos en las superproducciones es bastante evidente. Sin embargo, la hermandad nacionalista no está destinada a lograr su propio espacio bajo esa mirada global que exige transparencia. La imposibilidad de reconstruir un espacio nacionalista masculino es a la vez causa y consecuencia de la proliferación de superproducciones. La desaparición de imágenes de la mujer surcoreana constituye un nuevo discurso nacional globalizado. La orquestación de transparencia e impenetrabilidad resuena amargamente en el ruedo global y nacional y ofrece, cada vez más, una orquesta sin componentes femeninos, de hecho, un repliegue en las políticas de género. Sin embargo, dicho repliegue no se detiene en el ámbito de la representación. Además de la declaración oficial del Gobierno surcoreano sobre el colapso de los intelectuales públicos y su sustitución por veinte o treinta capitalistas como “nuevos intelectuales”, se niega por partida doble la participación femenina en el ámbito público ligado al concepto de nacional globalizado.

### Ola Coreana y “My Sassy Girl”

Reivindicando su posición como algo intermedio entre Hollywood y la industria cinematográfica asiática, la industria cinematográfica surcoreana de la era post-FMI ha recibido un regalo totalmente inesperado pero muy bienvenido. Se trata del éxito logrado en toda Asia por la cultura popular coreana conocida como la Ola Coreana (*Hamryu*). En el seno de dicho movimiento surgió la película titulada *My Sassy Girl* (*Yopkijokkunnyo geunyeo*, 2001), con un éxito espectacular en toda Asia. Tras la popularidad de *My Sassy Girl* en distintos países asiáticos, en cierto grado sorprendente, su heroína, Jeon Ji-hyeon, se ha convertido en una estrella panasiática muy popular en Hong Kong, China, Japón, Vietnam y Tailandia.

### ¿Caradura? ¿Grotesca? ¿Salvaje?

*My Sassy Girl* es una película sobre dos estudiantes universitarios que actúan como adolescentes y sobre sus dificultades para crecer y vivir los roles de género en una relación heterosexual. Los efectos cómicos derivan de la inversión de los roles de género. El término *yopki* del título en coreano, *Yopkijokkunnyo*, hace referencia a lo grotesco, lo extraño.



**My Sassy Girl** fue un gran éxito de taquilla en Corea pero no obtuvo mucha atención por parte de la crítica. Se consideró a su estrella, Jeon Ji-hyeon, una bella actriz ideal para anuncios publicitarios. Pero según aumenta su popularidad en otros países asiáticos, la película exige, de forma retroactiva, una revisión crítica centrada en su recepción nacional, panasiática y global. **My Sassy Girl** es un texto popular ligado a los cómics japoneses y lleno de complejas relaciones intertextuales con la subcultura juvenil electrónica basada en los sitios *yopki*. Cuando fue producida el término *yopki* era muy popular. Dicho término hace referencia a lo extraño, lo horrible, grotesco y estrafalario. Además de los significados del diccionario, se asocia el término *yopki* con la subcultura juvenil surgida en internet. La cultura *yopki* de la década de los 90 surgió en parte con los sitios *snuff* y con la traducción al coreano de las animaciones de terror de Ito Junji. La introducción de películas de Tarantino como **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1992) y **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994), consideradas de culto, contribuyó a fomentar la mezcla de humor y violencia.

*Yopkijokkuno*, originalmente una serie producida para Internet, se inserta en esa tendencia. El título en sí era ya muy *fashion*, por lo que se convirtió enseguida en un fenómeno de masas. A pesar de que la película evoca y se sirve de la cultura *yopki*, los

matices excesivos disminuyen conforme se acerca al final. En la última parte el ritmo se ralentiza tediosamente. Tras volver del Reino Unido, la heroína está preparada para casarse y él también. Además del toque *yopki*, la película asimila aspectos del denominado drama moderno japonés, como por ejemplo **Tokyo Love Story** (Kozo Nagayama, 1991). Un informe de la Comisión Cinematográfica Coreana analiza, exhaustivamente, la trayectoria asiática de **My Sassy Girl** (15). Lo más intrigante de todo ello es el ardid lingüístico utilizado para su título en chino.

Cuando hizo su aparición en el mercado *underground*, **My Sassy Girl** se tituló **My Barbarian Girlfriend** en chino, mientras el título japonés era muy similar al coreano. Siguiendo esa misma línea, se dio a muchas películas coreanas un título similar para su estreno en China, como por ejemplo **My Barbarian Female Tutor** y **My Barbarian Female Congresswoman**. **Windstruck** (*Nae yeojachingureul sogae habnida*; Kwak Jae-young, 2004), la película que lanzó al estrellato internacional a Jeon Ji-hyeon, fue estrenada simultáneamente en Corea, China, Hong Kong y Taiwán, y en China se tituló **The Barbarian Policewoman**.

La supuesta incompatibilidad entre el coreano *yopki* (grotesco) y el chino *yaman* (salvaje) recuerda antiguas relaciones entre los dos entes geográficos co-

rrespondientes a las actuales “China” y “Corea”. Durante siglos se consideró que “Corea” era una región dependiente de “China”. De hecho, *Tongyi*, uno de los primeros nombres de Corea en chino, significa “salvajes orientales”. Del mismo modo, la afinidad entre el título japonés y el original coreano podría ser indicio de la hegemonía colonial de Japón sobre Corea entre 1904 y 1945.

Pero el enfoque histórico no es suficiente. La Ola Coreana en China comprende series televisivas, películas, música, producciones textuales dependientes de la tecnología moderna así como de instituciones como el Estado-nación y las redes capitalistas de consumo de carácter internacional y transnacional. Un enfoque crítico panasiático exige un nuevo marco centrado tanto en lo histórico como en lo emergente.

No hay duda de que la producción cultural surcoreana apela a la memoria colonial e incluye indicios post-coloniales. Sin embargo, a mi entender la cuestión de la influencia no es suficiente para explicar las diferencias entre copia, integración parcial, plagio, mezcla y reproducción, aspectos inherentes a la cultura panasiática. En realidad, de lo que se trata es de conocer de qué forma incide el pasado colonial en la era post-colonial. Tal y como afirma Mikhail Iampolski, “*la problemática de la influencia no puede escapar a lo que Laplanche y Pontalis han denominado el fantasma de los orígenes*”.

La trayectoria de **My Sassy Girl** constituye un anagrama de intertextualidad panasiática. Como anagrama, nos permite “*ver el modo en que un texto externo, una referencia escondida, pueden organizar, y modificar, el orden de los elementos en un determinado texto*” (16). Si uno sustituye la poética del anagrama por su geopolítica histórica, la cultura contemporánea popular coreana (en este caso **My Sassy Girl**), una vez expuesta en el ámbito panasiático de significación, se ve, en un mismo tiempo, atrapada, negada y movida por las fluctuaciones en la hegemonía cultural. El título chino primitiviza el texto coreano, transformando a la chica en una salvaje. Y el hecho de que el japonés mantenga el original coreano evoca (a la inversa) el dominio japonés sobre la cultura coreana durante la primera mitad del siglo XX. Y las élites culturales coreanas negarían que **My Sassy Girl** es parte de la cultura coreana simplemente por no ser “suficientemente coreana”, como serían, por ejemplo, películas de Im Kwon-taek como **Sopyonjae** y **Ebrio de mujeres y pintura** (*Chilhwaseon*, 2002). Pero el ámbito de la lucha entre fuerzas opositoras, sin embargo, constituye terreno fértil para los estudiosos cinematográficos panasiáticos, que deberían confrontar el pasado colonial japonés y el dominio estadounidense que, de



hecho, existe como un continuo inestable. Además, los estudios cinematográficos panasiáticos deben abordar los problemas derivados de la formación de un sub-imperio que imita los legados del colonialismo. La fotografía, sin embargo, no es totalmente morbosa si uno desvía su mirada a grupos identitarios emergentes como las tribus urbanas *Harizu* (japonesa) y *Haphanjok* (coreana) de Taiwán, que aman la cultura pop japonesa y la Ola Coreana respectivamente. Se están formando identidades panasiáticas. Irónicamente, la crisis del FMI fomentó el tráfico cultural entre Taiwán y Corea. Con la recesión económica, las productoras se fijaron en los dramas coreanos, de presupuesto más bajo.

## Conclusión

Como describía al comienzo de este artículo, ha habido ritos fúnebres femeninos (*yeoseongjang*) organizados por diferentes colectivos feministas. Ambos significados de *yeoseongjang* (ámbito de la mujer, rito fúnebre femenino) evocan la muerte, amistad y resistencia y niegan el carácter accidental de la amalgama de elementos del ámbito público femenino. El ritual público de las trabajadoras sexuales marca el inicio de un nuevo capítulo en los movimientos feministas surcoreanos, como informa el *Women's Weekly News* (*Yosongshinmun*). En primer lugar, es un desafío implícito al ritual confuciano dominante, que excluye a la mujer como actuante fundamental en el proceso. En segundo lugar, es el reconocimiento de un sector de trabajadoras sexuales que viven invisibles en la esfera pública.

Trans-cine es cine en “transición y traducción”. Obras como **Food, Flower and Scapegoat** (*Pab, Ggot, Yang*; Im In-ae, 2000) y demás gozan de una nueva vida, incluso después de que se les niegue

acceso al ámbito público progresista. Esa nueva vida tiene mucho que ver con su difusión por internet y la audiencia que logran en ese medio. Sin embargo, creo que la constelación fundamental del trans-cinema está por llegar.

## NOTAS

1. Este artículo constituye una revisión exhaustiva del artículo publicado en la revista *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 3, nº 1, 2002).
2. Las estadísticas económicas provienen de informes sobre el cine coreano de la KOFIC (Comisión Cinematográfica Coreana).
3. Fredric Jameson, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue", en Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, Durham, 1998, pág. 76.
4. Kim Soyoung y otros, *Hankukhyong blockbuster: Atlantis hokun America (Blockbuster in Korean Mode: America or Atlantis)*, Hyonshilmunhwayongu, Seúl, 2001.
5. *Cine-21*, nº 315, 17/08/2001.
6. Adam Harnes, "Mass Investment Culture", en *New Left Review*, nº 9, mayo-junio 2001.
7. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Londres, 2000).
8. Mitsuhiro Yoshimoto, *Trans-Asian Cinema*, ponencia no publicada, presentada en el Festival Internacional de Cine de Jeonju, 2000, pág. 7.
9. Paul Willemsen, "Detouring Korean Cinema", en *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 3, nº 2, agosto 2002, pág. 167.
10. Lectura que Judith Butler hace de Hegel. La universalidad está obsesionada por lo particular a lo que se opone, y este adopta la forma de un doble espectral de la universalidad. En Judith Butler y otros, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, Londres, 2000, pág. 24.
11. Miriam Hansen, *Babel and Babylon*, Harvard University Press, Cambridge, 1991, pág. 5-20.
12. *Ibidem*, pág. 91.
13. Immanuel Wallerstein, *Utopistics*, New Press, Nueva York, 1998, págs. 32-33.
14. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, Routledge, Londres, 1992, pág. 7.
15. En Japón *My Sassy Girl* recaudó 500 millones de yenes (300.000 espectadores). Amuse, la distribuidora japonesa, se encargó de promocionar a la actriz Jeon Ji-hyeon. Entre 2002 y 2003 el mercado chino de DVD vendió entre 3 y 10 millones de copias de *My Sassy Girl*. Y se estima que para la audiencia china habría sido un acontecimiento visualizar películas coreanas no incluidas aún en la *Hamryu* (Ola Coreana), consistentes fundamentalmente en dramas televisivos y canciones pop. Debido a su distribución ilegal, no acarreo benefi-

cio alguno para la productora coreana, pero abrió el camino para la proyección de la película, y de otras películas coreanas, en las salas chinas. En Hong Kong recaudó 14 millones de dólares de Hong Kong y ocupó la 15ª posición en el *ranking* de 2002. *Joint Security Area* y *Tell Me Something (Telmissseomding)*; Chang Yoon-hyun; 1999) no triunfaron en Taiwán. El *boom* llegó con *My Sassy Girl*. La película se hizo famosa a través de internet y los chats. *My Sassy Girl* también fue la película coreana más popular en Tailandia. Recaudó 500.000 dólares y vendió 9.000 copias de VCD y 5.000 copias de DVD. Desde la perspectiva de las distribuidoras el público objetivo eran estudiantes de áreas urbanas. En Singapur, Mediaworks compró *My Sassy Girl* y la convirtió en un tremendo éxito. *My Sassy Girl* también fue la película coreana más vendida en Vietnam. En resumen, *My Sassy Girl* se ha convertido en la primera película coreana que logra triunfar en Taiwán, China, Hong Kong, Tailandia y Singapur. ¿Por qué? ¿Es quizá porque se trata de un género cinematográfico que satisface una serie de expectativas que las industrias cinematográficas locales han desarrollado conjuntamente como respuesta a Hollywood? *My Sassy Girl* se vende como una comedia (romántica), pero esa definición no garantiza el éxito per se. La industria japonesa del entretenimiento considera que la comedia romántica no puede ser un género popular, por lo que estrenaron la película en una única sala. Pero enseguida se expandió a 30 salas. Mientras la industria tailandesa del entretenimiento considera la comedia romántica bastante atractiva, en Hong Kong la distinción entre sexos no interesa. Audrey Lee (directora general de Compras y Ventas de Edko Cinema Film) consideró que *My Sassy Girl* es un tipo de película que atraerá a la juventud y al público masculino por la belleza de la actriz. Destacó además que la mayoría de los hombres piensan, en secreto, que sus novias son salvajes, lo que les hace identificarse con la película (recuérdese el título en chino, traducible como "Mi novia salvaje"). En Taiwán, sin embargo, la distribuidora Juinty consideró que la comedia romántica sería atractiva para el público porque en ese país no se cultiva dicho género. Salvo en Hong Kong, eran las jóvenes espectadoras las que querían convertirse en una chica rebelde como Jeon Ji-hyeon. En China se recalca que la película mostrará a una pareja de enamorados, algo no muy generalizado en ese cine, y que los personajes eran refrescantes y la música y el paisaje muy bellos. Así, el género per se no explica el atractivo panasiático de *My Sassy Girl*. Cuando el género viaja de un país a otro, entra de hecho en una zona de contacto. Así, podemos concluir que *My Sassy Girl* traiciona trayectorias panasiáticas muy dinámicas que exigen un estudio detallado.

18. *Ibidem*.