



Iadevito, Paula



Usos sociales del filme. Notas teórico-metodológicas y reseña de una práctica de investigación

Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales

2012, vol. 2 no. 1, pp. 66-107

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](#), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica érita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida:

Iadevito, P. (2012) Usos sociales del filme. Notas teórico-metodológicas y reseña de una práctica de investigación. Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 2 (1), 66-107. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5219/pr.5219.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.



Usos sociales del filme. Notas teórico-metodológicas y reseña de una práctica de investigación

*Paula Iadevito**

Resumen

El artículo presenta algunas de las principales coordenadas teórico-metodológicas de una investigación doctoral que, sustentada en el enfoque cualitativo ligado al uso de expresiones artístico-culturales, propone al filme como fuente primaria de análisis. Describe, además, las distintas etapas del 'trabajo de campo' sintetizando los recorridos, tareas y actividades realizadas para la conformación del corpus y la delimitación de su modo de abordaje.

La puesta en común de estas notas teórico-metodológicas y de la reseña de la práctica investigativa pretende contribuir a la reflexión en torno a la importancia y pertinencia de la incorporación de corpus alternativos y múltiples en la generación de conocimiento científico en el campo de las Ciencias Sociales.

Palabras Clave: CINE Y SOCIEDAD — TEORÍA CRÍTICA — MÉTODOS DE ABORDAJE FÍLMICO — PRÁCTICA DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

* Becaria interna Posdoctoral del CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina.



Social uses of the film. Theoretical and methodological notes, and review of a research practice

Paula Iadevito *

Abstract

The article presents some key theoretical and methodological coordinates of a doctoral research, based on the qualitative approach linked to the use of artistic and cultural expressions, nominating film as a primary source of analysis. It also describes the different stages of 'fieldwork' summarizing the routes, tasks and activities for the formation of the corpus and the delimitation of its mode of approach. The sharing of these theoretical and methodological notes and the review of the research practice aims to contribute to the reflection on the importance and relevance of incorporating multiple alternative corpus in generating scientific knowledge in the Social Sciences field.

Keywords: CINEMA AND SOCIETY — CRITICAL THEORY — FILMIC APPROACH METHODS — PRACTICE OF SOCIAL RESEARCH

* Becaria interna Posdoctoral del CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina.



Usos sociales del filme. Notas teórico-metodológicas y reseña de una práctica de investigación

1. Introducción

El presente artículo expone las premisas básicas de un enfoque teórico-metodológico que fundamenta el uso del filme como fuente de análisis, y una reseña de la práctica investigativa que da cuenta de las decisiones, tareas y actividades realizadas para la conformación y el abordaje del corpus filmico de la tesis doctoral: *Mujeres históricas, mujeres de ficción. Dilemas y tensiones entre tradición y modernidad en el cine surcoreano contemporáneo*¹.

Dicha tesis se encuadra en la línea de trabajos que postulan la importancia de indagar en las representaciones culturales y simbólicas de los sujetos, las identidades y el género en un mundo global, donde los medios de comunicación y las visualidades interpelan e inscriben nuevos sentidos y significados en el imaginario social (Arfuch y Devalle, 2009).

En este marco, la decisión de indagar en los territorios y derivas femeninas del cine surcoreano contemporáneo descansa en la idea de que las representaciones del cine sobre las experiencias de las mujeres y su universo de sentido constituyen un escenario privilegiado para observar ciertas tramas culturales y simbólicas que permiten decir 'algo' acerca de los hechos que sucedieron hacia la segunda mitad del siglo xx (1960-2000) referidos a un proceso de cambio social signado por profundas transformaciones económicas, políticas y culturales que han ido modificando el mapa de las relaciones

¹ Defendida en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, el 17 de junio de 2011. Directora de Tesis: Dra. Carolina Mera.



sociales y familiares, y la identidad generizada (Cumings, 2004; Chung Byung-ho, 2001; Doménech del Río, 2006; Iadevito, 2005; 2007; entre otros.).

La investigación llevada a cabo se orientó a abrir un espacio de reflexión sobre los modos en que las experiencias de las mujeres² aparecen representadas y narradas en las recientes expresiones del cine surcoreano, y acerca de cómo el espacio cinematográfico interviene en la elaboración del imaginario socio-sexual y en la construcción de visiones – internas y externas, locales y globales– sobre la *otredad* cultural y de género, entendiendo a ‘las mujeres’ y ‘lo femenino’ como categorías atravesadas por relaciones históricas de poder (Foucault, (1989 [1976]; 1996) y, en consecuencia, como configuraciones provisionarias, abiertas y contingentes (Hall, 1996).

En una primera parte, de acuerdo con el objetivo de este artículo, se apuntan una serie de ideas y aportes teóricos que trazan las coordenadas teórico-metodológicas en relación al uso del filme en los procesos de investigación social, y se alude a las estrategias para su abordaje haciendo foco en el análisis narrativo fílmico por haber sido la estrategia metodológica aplicada en la tesis de referencia. Además, se expone el enfoque propio que, sobre la base de reconocer los vínculos entre narrativas del cine y dinámica social, enfatiza la mirada de género como dimensión y herramienta analítica productiva en la indagación de las experiencias del sujeto, en este caso, de las mujeres representadas y narradas *en y por* la ficción fílmica surcoreana contemporánea.

En una segunda parte, se describen las distintas etapas del ‘trabajo de campo’ dando cuenta de los recorridos, tareas y actividades llevadas a cabo para la conformación del corpus fílmico (y múltiple) de análisis. En el relato de la práctica investigativa se incluyen las vivencias personales que no solo expresan intuiciones, apreciaciones y reflexiones, sino que ponen de relieve las posibilidades concretas de abordaje de dicho campo de conocimiento desde las Ciencias Sociales en nuestro país, y del uso de una fuente de análisis y una metodología de trabajo asimismo novedosas dentro del campo de la Sociología.

² Adoptamos una perspectiva no esencialista del sujeto, la identidad y el género, y al hablar de las ‘mujeres coreanas’ no aludimos a una categoría homogénea, pues hay muchas identidades y subjetividades englobadas dentro de la categoría ‘mujer’. Cuando nos referimos a la identidad femenina tenemos en cuenta que ésta se halla condicionada por múltiples factores, tales como la clase, el género, la generación, la religión, el nivel educativo y el consumo, entre otros.



Se explican aquí las decisiones metodológicas y se justifica la elección del imaginario cinematográfico circunscripto a la mirada de los directores hombres, es decir, a la visión cultural masculina y hegemónica que se busca indagar en la ficción. Se describe el relevamiento de cine coreano detallando las distintas etapas preliminares de sistematización y análisis de los filmes que han desembocado en la formulación de criterios de selección para la conformación del corpus fílmico definitivo. Se dan referencias de los relevamientos de otras fuentes primarias (literatura –novelas y cuentos– y telenovelas), orientadas a enriquecer las fases de análisis e interpretación. Para finalizar, se explicita la modalidad de trabajo adoptada para el tratamiento analítico y la interpretación del corpus de investigación arribando así a las reflexiones finales que ponen de relieve la importancia de incorporar al filme como fuente en los procesos de investigación, en un contexto en que las visualidades han ido adquiriendo relevancia como forma de conocimiento y dominio del mundo.

A modo de referencia, la tesis citada se organizó en tres secciones: a) la primera expone las coordenadas del marco teórico-metodológico con el fin de delimitar la mirada y el modo de abordaje del objeto de estudio; b) la segunda organiza un recorrido por la historia de las ‘mujeres coreanas’ que, por un lado, resulta de utilidad para entablar un diálogo con escrituras diferentes tales como el cine, la literatura, la telenovela y, por otro lado, en cuanto a lo metodológico, tiene el objetivo de oficiar de carta de navegación, tanto para la comprensión histórica del problema de investigación como en lo que respecta a su aplicación en el análisis de la ficción que aquí se propone; c). la tercera se aboca al análisis narrativo que permita develar en los textos fílmicos, puestos en diálogo con otras ficciones, las experiencias femeninas representadas y narradas a partir de entender el espacio cinematográfico como una red de discursos que potencia la construcción de las identidades.

El presente artículo compila ideas y premisas teórico-metodológicos y conceptuales y registros experienciales de la práctica de investigación, contenidos en los capítulos I [*El uso del filme como fuente de la investigación social cualitativa*] y III [*Conformación del corpus, conceptos y articulaciones teóricas*], que integran la primera sección de la tesis.



PRIMERA PARTE. Notas teórico-metodológicas

2. Conceptualizando el cine: aportes multidisciplinarios

El discurso/narrativa cinematográfica muestra y problematiza la realidad y, en ese ejercicio, habilita un horizonte de posibles producciones de significados, sentidos y representaciones sociales. Como dice Sorlín, “[...] el filme pone en escena al mundo y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología” (1985: 252). Al tiempo que la narrativa cinematográfica representa las características económicas, políticas, socio-culturales de determinada época, es en sí misma una interpretación, y como tal, construye y forma parte de los discursos que le dan sentido a esa realidad. Este segundo aspecto resulta central puesto que es allí, en el espacio simbólico, donde entran en juego los procesos de constitución de las identidades sociales (Ricoeur, 1991).

Ahora bien, en cualquier textualidad fílmica pueden encontrarse huellas que remiten a la presencia de otros discursos que forman parte de las condiciones productivas del texto escogido para el análisis. Estas condiciones de producción suelen organizarse en gramáticas que se constituyen en géneros discursivos de lo más diversos. Debe tomarse en cuenta que una *gramática de producción* define un campo de efectos de sentidos posibles (Verón, 1987). Esto significa que el filme –en tanto discurso/narrativa dentro del campo de lo audiovisual– propone una lectura posible, pero la interpretación como tal se realiza en un proceso comunicativo complejo en el que intervienen distintas posiciones de enunciación.

La perspectiva de Bajtín reviste especial interés, en relación a lo que venimos señalando, ya que nos permite inscribir a la obra de arte, y por ende al discurso/narrativa cinematográfica, dentro del ámbito de la comunicación social. Su tesis del *dialogismo* hace hincapié en la idea de que una palabra es dicha para un *otro* y que, a su vez, *otro* habita ya las palabras dichas; el autor no se refiere al análisis de un *diálogo* entre personajes, sino más bien a la polifonía de voces que se encuentra presente en toda obra artística, que antes fuera pensada como acto de una única conciencia. En este sentido, el texto fílmico



sólo puede ser concebido en relación con las obras que lo anteceden, es decir, como un enunciado particular que dialoga con otros enunciados³. Esta misma idea la sostiene Metz⁴:

“[...] nunca es directamente por la observación de la vida real (obras realistas), ni directamente por la exploración de la imaginación real (obras no realistas) que se decide, en el acto creador, el contenido de las obras, sino siempre y sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte” (1970 [1968]: 25).

Si consideramos el discurso como constructor de la idea de realidad, no tiene demasiada importancia pensar en el realismo de las obras artísticas, sino más bien en la reconstrucción de la genealogía del discurso estudiado.

En este sentido, tomando a las producciones artísticas como parte de la discursividad social y, por tanto, como interpretaciones del mundo;

“[...] los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor: su estética es inseparable de su ‘ética’ y de su ‘política’, en el sentido preciso de un Ethos cultural

³ Hemos retomado a Bajtín (1992) debido a que su perspectiva teórica se funda en una mirada social e histórica acerca del problema del lenguaje que permite vincular la lucha social con los fenómenos lingüísticos (sin perder por ello la especificidad de su campo). Bajtín ubica el problema del lenguaje dentro de la visión marxista del mundo y nos sugiere un abordaje materialista del signo que supone ahondar en su dimensión social, tomándolo como terreno o espacio en el que se plasma la lucha de clases. El signo, para Bajtín, es el resultado de la interacción social, es la materialización del proceso de comunicación social. Significar supone conciliar la polisemia de la palabra con un determinado significado, pero éste no está nunca cerrado, puesto que comprender es siempre una actitud activa que habilita a una nueva significación en función del contexto situacional. Esto es lo que hace que la palabra sea en última instancia la arena de la lucha de clases. Dentro de la ideología dominante, el signo aparece como reaccionario puesto que tiende a estabilizarse, ocultando la heteroglosia de toda comunidad lingüística y negando el inherente proceso generativo social que está presente en la constitución del mismo.

⁴ La semiótica –campo disciplinar desde el cual Metz (1979) desarrolla sus estudios sobre cine en un cruce con elementos del psicoanálisis– aporta un andamiaje teórico y metodológico fundamental para el análisis de textos fílmicos. Desde este enfoque disciplinario, el análisis discursivo se erige como estrategia de abordaje principal mediante la cual se busca encontrar marcas en el texto/objeto de estudio que luego se convierten en huellas de otros discursos sociales. Como señala Steimberg (1998), el análisis discursivo toma en cuenta distintos niveles: el temático, el retórico y el enunciativo, lo que constituye una de las particularidades de este enfoque y estrategia metodológica.



que se inscribe (conscientemente o no) en la obra, y del cual 'forman parte' las interpretaciones de la obra, y de una 'politicidad' por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad" (Grüner, 1995: 11).

Las vinculaciones entre cine y sociedad son evidentes y asumen formas diversas e históricamente variables (Sorlín, 1985; Jameson, 1995). En este sentido, concebimos al cine como constructor cultural de la realidad social que mediante su poder de fascinación tiende a convertir 'lo irreal' en 'real', sin que esto signifique que la representación de la realidad que la pantalla proyecta deba ser interpretada en términos de verdad⁵. Entendiendo que 'lo real' se construye a partir de lo imaginario y que las tramas de ficción son las que conforman la realidad en sus distintos aspectos, los procesos sociales e identidades son considerados construcciones ficcionales desde una idea de ficción teñida de realismo. Es decir, 'lo real' se construye desde lo imaginario y las ficciones se integran para construir determinada cosmovisión, otorgándole apariencia de realidad al 'todo'⁶. Recuperando autores como Torres San Martín (2006), entre otros, decimos que el cine no sustituye la realidad sino que la representa y la construye en la medida en que la amplía. Desde este enfoque, el discurso cinematográfico es reconocido como portador de una cultura propia que se proyecta a través de códigos y prácticas significantes reproduciendo y organizando un sistema de valores. En esta operatoria, el cine –en tanto dispositivo– introduce invariablemente su carga ideológica.

A su vez, la presencia discursiva en escena –en tanto constructor de representaciones compartidas por cierta comunidad cultural– convierte al cine en tematizador del espacio público. Sin embargo, dependiendo del lugar que el discurso cinematográfico ocupa en este espacio, hará que éste genere determinados sentidos y valores culturales y deje de lado otros⁷. Es decir, los flujos de contenidos difundidos por el

⁵ De hecho, difieren en la mayoría de los casos. Según señalan numerosos autores, las diferencias entre la realidad y su representación radican en la intensidad de exposición al medio. Véase Gerbner, George, Gross, Larry, Morgan, Michael y Nancy Signorelli (1994). *Growing Up With Television: Cultivation Processes*. En J. Bryant y D. Zillman (eds.). *Media Effects: Advances in Theory and Research*. (pp. 17-41). Hillsdale: NJ: Erlbaum LEA.

⁶ Véase Iadevito, Paula y María Torre (2008). *Arte e ideología: un análisis del cronotopos en las producciones cinematográficas contemporáneas*. *Revista Question*. 19 / Invierno. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior19/nivel2/editorial.htm.

⁷ Afirmamos esto desde una concepción bajtiniana que entiende que los sentidos y significados surgen como producto de los lugares y posiciones de enunciación más que del propio texto. Véase Bajtin, Mijail (2005)



cine configuran visiones del mundo y de las relaciones sociales dentro de ciertas coordenadas espacio-temporales que juegan un rol central en los procesos de constitución de identidades y otredades.

Los imaginarios sociales –construidos sobre la base de la circulación de estas narrativas e imágenes fílmicas– proporcionan efectos discursivos que modifican las percepciones, las experiencias y las subjetividades. En este sentido, pensar al sujeto como producto del sistema complejo de mediaciones –simbólicas y simbolizantes– que actúan configurándolo conlleva el hecho de entender la identidad como una constante puesta en discurso y en escena (Hall, 1997; 2000).

3. Abordaje fílmico: el análisis narrativo

La indagación del filme –como forma de expresión artístico-cultural– aporta a la comprensión de los procesos sociales, y se constituye como fuente de investigación válida y confiable, debido a que se trata de una construcción que expresa, significa y comunica y, por ende, requiere ser interpretada.

En tanto construcciones de sentido, los filmes responden a las capacidades innatas del individuo-realizador y a las sociales y culturalmente aprendidas; de ahí la importancia de analizarlos por su valor histórico y epistémico. Es decir: su circulación supone no solo un mero reflejo de la sociedad que los produce, sino que manifiesta tanto los modos de leer de esa sociedad como las formas en que la misma pretende ser mostrada.

En cuanto a las estrategias metodológicas utilizadas en investigación cualitativa para el abordaje fílmico, podemos decir, en principio, que son diversas: análisis de contenido, de discurso (aspectos temáticos, retóricos y enunciativos), narrativo, entre otras. Como sea, el abordaje de fuentes primarias artístico-culturales en el proceso investigativo encuentra su motivo en que el principal objetivo es interpretar y comprender el modo en que las visiones acerca del mundo social –propias de una época– han sido construidas y

[1988]). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo Veintiuno Editores.



configuradas en el campo de la representación, en nuestro caso, el que habilita el espacio cinematográfico.

Esta variedad de estrategias se sustenta en la necesidad de leer, analizar e interpretar palabras e imágenes de la ficción en su complejidad. Es decir, no existe un método universal que logre esclarecer el comportamiento del filme en todas sus manifestaciones, siempre es el analista quien adopta y elabora su propio método según su intención, sus propósitos y el contexto en que se encuentra (Guber, 2001). Diría la autora, se participa del proceso de investigación en tanto sujeto académico y, a la vez, como miembro de la sociedad de pertenencia que nos dota de un determinado sentido común, una racionalidad instrumental y emocional. Y los elementos de las distintas dimensiones entran en juego al construir una mirada y al escoger un método de análisis e interpretación.

No obstante, existen ciertos consensos en estas elecciones, y cuando el objetivo principal de la investigación es descifrar las significaciones culturales y los sentidos del discurso cinematográfico, el *análisis narrativo* suele ser una de las estrategias metodológicas más acertadas y utilizadas (White, 1992). [En nuestra investigación, de carácter cualitativo, el interés se centra en el análisis del aspecto narrativo cultural de los filmes; considerando esta premisa, el trabajo es emprendido *con* y *desde* la ficción fílmica, considerada como potencia para captar, comprender e interpretar el mundo social].

Dicha estrategia cuenta con la capacidad de evaluar la estructura fílmica mediante el estudio de los diversos aspectos vitales de una narración: personajes, acciones y acontecimientos; esto es: por más que muchas veces sea imposible desligarse por completo de los elementos configuradores del lenguaje fílmico –planos, escenas, secuencias, montaje, entre otros– el análisis de estos códigos técnicos de representación visual o auditiva no es central. La narración fílmica ficcional es entendida, entonces, como una composición estructural que relata y describe un suceso en orden cronológico o mediante un conflicto, y el análisis narrativo en tanto estrategia busca aproximarse al tema, al argumento, al asunto tratado en el filme.

Señala Barthes sobre la narrativa: “[...] en su diversidad de formas está presente en toda era, en todo lugar, en toda sociedad; comienza con la historia misma de la humanidad y nunca hubo ni hay en la actualidad un pueblo sin narrativa” (1977: 79). Así, la narración –capaz de expresarse en una multiplicidad de formas y formatos– despliega sentidos produciendo efectos socio-subjetivos. No estamos afirmando, con esto, que el acto de narrar lo crea todo, sino que por el contrario, dicho acto ocurre en el seno de una



determinada realidad espacio- temporal, socio-cultural y comunitaria, y es allí donde adquiere sentido. En la narrativa fílmica, personajes y acciones generan un suceso/conflicto en función de una temática central que, junto con el tiempo y el espacio, configuran la historia; por eso, la historia no existe por sí misma sin la interacción de la narración.

Algunas contribuciones provenientes del campo de la teoría narrativa en las ciencias sociales son las de John Austin (1990 [1962]) –quien desde la filosofía lingüística ha argumentado que el texto puede concebirse como una intervención orientada a proponer el lenguaje como una actividad social– y las de Hayden White (1981, 1992), quien desde el campo de la historiografía, y siendo uno de los exponentes del *giro narrativo en las ciencias sociales*, ha reflexionado acerca del valor de la narratividad en la representación de la realidad al distinguir entre “los discursos históricos que usan la narrativa como una manera de hablar y escribir ‘sobre acontecimientos’ y los discursos que ‘imponen’ sobre la realidad la forma narrativa como si los acontecimientos mismos estuvieran marcados por fases: comienzo, desarrollo y fin” (White, 1981: 6).

Desde la perspectiva de White (1992), la representación de los significados de los acontecimientos solo es posible a partir de su simbolización; la narrativa, en este sentido, es concebida como una estructura simbólica y simbolizante. Este autor y Geertz (1987; 1994), entre otros, comparten una concepción semiótica de la cultura, pues la entienden como un entramado de diversos sistemas significantes que se implican mutuamente en inter-textualidad y refracción⁸. También aportes teóricos como los de Althabe (1992), Bajtín (1992), Ricoeur (1991), etc., convergen en una mirada que privilegia tanto los sentidos y significados acerca del mundo social como el contexto relacional en función de las luchas, materiales y simbólicas, por la hegemonía. El filme –en tanto narrativa– constituye un modo particular de realización y organización del relato que produce un tipo de significado y, desde esta perspectiva múltiple, resulta productivo analizar e interpretar el modo en que dicha narrativización simboliza los acontecimientos diversos del mundo social.

⁸ Geertz (1989), desde el campo de la antropología, cuestiona no sólo la metodología sino la propia epistemología de esta disciplina científico-social, es decir, como instrumento de interpretación de lo humano, de lo humano cultural, si hablamos desde la etnografía. Escribir forma parte, efectivamente, del método. Requiere de una técnica y un saber hacer, pero también de un marco teórico en el cual insertarse.



4. Un modo de mirar: cine, género y sociedad

Desde los distintos enfoques teóricos y metodológico-conceptuales, más arriba referidos, que entienden al cine como espacio de subjetivación basado en la construcción narrativa de la realidad, las identidades y el género, y que le confieren *status* diversos a la hora de incluirlo en los procesos generadores de conocimiento, se concibe que los filmes operan reflejando los procesos sociales como así también los produce dando lugar a nuevos efectos de sentido. Por ello, una vez proyectadas las imágenes fílmicas estamos en condiciones de hablar de una relación dinámica entre cine y sociedad.

Sobre la base de una concepción de sujeto múltiple, contradictorio, relativo a un contexto, a *otro* y en constante transformación (Hall, 1996), incorporar la mirada de género en el análisis de esta relación dinámica entre cine y sociedad da la posibilidad de indagar en la experiencia del sujeto desde una perspectiva multidimensional y en proceso desde la cual la identidad generizada es 'como un efecto'; es el resultado de su *narrativización* a través de formaciones discursivas que –mediante ciertas reglas de formación y modalidades de enunciación– construyen posiciones de sujeto (De Lauretis, 1992; White 1992). Sin embargo, sigue abierto un interrogante acerca de las posiciones que ocupan (y no ocupan) los sujetos, una cuestión problemática que conlleva tensiones, conflictos y resistencias, negociaciones y acomodaciones permanente.

Los distintos feminismos han generado una multiplicación de enfoques y miradas que tendieron, cada vez más, a prestar atención no solo a la diferencia sexual, sino a todas las diferencias existentes entre las mujeres –de clase, etnia, religión, entre otras– e incluso dentro de una misma mujer (Braidotti, 2000; 2004). En este marco, destacamos la productividad de aquellas corrientes del pensamiento feminista reciente que plantearon la necesidad de incorporar al *género* como herramienta analítica para la comprensión de las relaciones sociales y como categoría que interviene en la constitución de la subjetividad, el entramado social y las interrelaciones entre ambas esferas (De Lauretis, 1992, Lamas, 1995 Scott, 1990).

Por su parte, la intersección entre post-estructuralismo, semiótica y teoría de género ha resultado especialmente productiva en la construcción de una mirada crítica acerca de los modelos hegemónicos de representación de la realidad y de las relaciones



sociales⁹. Colaizzi (2007), como parte de sus aportes teóricos, advierte acerca de la necesidad de fomentar la conciencia de la naturaleza construida, ni inocente ni neutral, de las imágenes que nos rodean. La autora señala la necesidad de cuestionar lo dado para crear, si fuera posible, una comunicación comunitaria genuina que alimente el ideal de una sociedad más justa e igualitaria, también en lo que atañe a los sexos, el género y la condición femenina.

En sintonía con estas ideas, De Lauretis (1987) sostiene que las experiencias de las mujeres, como las de todo ser social, se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. En tal sentido, el cine no solo es un aparato material, sino una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pues instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado y la fija en una cierta identificación. Se trata de un verdadero escenario de conformación de identidades que produce y reproduce estereotipos sociales, según tendencias hegemónicas y leyes tácitas que, por otra parte, contribuye a consolidar (Arfuch, 1996). Sin embargo, Arfuch nos advierte que esta actividad significativa es esencialmente dinámica: “[...] no se cierra en sentidos cristalizados y aunque –rara vez– asuma carácter vanguardista, en la cadena de reenvíos es posible encontrar *una cosa y su contraria*” (1996: 115 [subrayado en cursiva de la autora]). Esto equivale a decir que no siempre encontramos el mismo modo de representar y narrar a las mujeres, sus experiencias, su universo de sentidos sino que, incluso, es posible encontrar imágenes estereotipadas absolutamente opuestas.

En el proceso de acordar con ideas y miradas-*otras*, inevitablemente, aparece el *sí mismo*, es decir, en el proceso de identificarse con ciertas posturas teóricas, metodológicas, experiencias, palabras e imágenes puestas en escena, y cada una de estas identificaciones aparece en una escritura que, como todo lo que hacemos, se nos parece. Como señala P. Bourdieu:

⁹ Llegar hasta aquí supuso una vasta reconstrucción de los debates al interior del campo que articula ‘feminismo’ y ‘teoría filmica’ actualizando los principales movimientos analíticos de las décadas del sesenta, setenta, ochenta, y de los estudios de género, en su contexto de emergencia y producción, y atendiendo a las críticas que cada uno ha suscitado. [contenidos desarrollados en el capítulo II: *Interpretando ficciones: sujetos, identidades y subjetividad femenina en la era de la globalización y la imagen*, de la tesis de referencia].



“[...] la sociología es un instrumento de autoanálisis extremadamente poderoso que permite a cada uno comprender mejor lo que es, dándole una comprensión de sus propias condiciones sociales de producción y de la posición que ocupa en el mundo social” (1987: 115-116; traducción propia del francés).

En la construcción de una mirada idónea inevitablemente se experimenta una serie de recorridos y vivencias que tienen una fuerte incidencia en la forma de pensar la propia condición social y de género. Y estas dinámicas de proximidades y distanciamientos estimulan a re-pensarse. Porque, como venimos argumentando, el cine –en tanto lenguaje que expresa realidades sociales y experiencias del sujeto– se constituye en un indicador más de la identidad como ‘algo’ en permanente transformación, que se produce en la ‘puesta en sentido’ de la narración y en relación con *otros*. La identidad del *yo*, en definitiva, nunca es la misma (Arfuch, 2002a y b).

Podemos decir, entonces, que el eje cine-género-sociedad fue trabajado desde una mirada que se propuso examinar qué papel juegan las palabras en la construcción de lo social (Bourdieu, 1987) y cómo las luchas por el sentido que las producen y son dirimidas en el espacio simbólico, contribuyen a la constitución de identidades individuales y colectivas y a una subjetividad generizada (De Lauretis; 1987, 2000). Así, la construcción del *sujeto* y de ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ en plural fue leída como producto de lo que el lenguaje dice, hace e instituye, es decir, de lo que el cine muestra, re-crea y proyecta, y es reapropiado subjetivamente para volver a ser mostrado en un dinamismo renovado que nos permite hablar de una relación dinámica entre cine y sociedad (Sorlín, 1985).

De este modo, desde la tríada cine-género-sociedad fue posible acceder a un fragmento del mundo actual tremendamente complejo e inabarcable en todo sentido que, en forma fragmentaria, se torno relativamente aprehensible¹⁰. El cine, en tanto formación discursiva y sistema de significación productor de sentidos acerca de ‘lo social’ y ‘lo subjetivo’, permitió mediante esta investigación un acercamiento a las experiencias de las ‘mujeres coreanas’ permitiéndome establecer lecturas e interpretaciones acerca de

¹⁰ Las Ciencias Sociales se conforman con realidades ya clasificadas y nombradas; es decir, no piensan en los hechos sino en los discursos sobre los hechos. No obstante, en un mundo mediatizado por las imágenes, será cada vez más conveniente pensar en imágenes que, por su velocidad y virulencia, muchas veces resisten las categorizaciones que en torno a ellas se intentan hacer (Virilio, 1998).



la ficción basadas, en último término, en las relaciones que se presumen entre cine y sociedad.

Vemos cómo en este punto lograron entrelazarse la noción de identidad social con el género y la representación. Problematizar los sistemas de representación y narración de las experiencias del sujeto en el cine implicó hacer una lectura acerca del proceso de construcción simbólica de la identidad y el género que operan configurando las tramas culturales de la sociedad (coreana).

SEGUNDA PARTE. Reseña de la práctica investigativa

5. Decisiones metodológicas

La elección del corpus fílmico respondió a los objetivos principales de la investigación orientada al análisis de las representaciones y narrativas fílmicas de las experiencias de las mujeres coreanas sobre la base de considerar que en el espacio cinematográfico se expresan, conviven y confrontan distintas lógicas de sentido que necesitan ser develadas y explicadas para evitar así la naturalización de estereotipos e imaginarios sociales.

Realizamos así un amplio relevamiento de filmes coreanos enfocándonos en las producciones recientes que se inscriben dentro del *Nuevo Cine Coreano*, algunas de las cuales conformaron, finalmente, el corpus fílmico definitivo de la investigación. Establecimos el *Nuevo Cine Coreano* como el universo de nuestras fuentes de análisis (los filmes) por haber surgido como fuerte expresión artístico-cultural del proceso de adaptación a la modernidad que Corea del Sur viene experimentando desde hace varias décadas. Cabe señalar que la cinematografía surcoreana experimentó su crecimiento a escala global recién en la última década, con la proliferación de festivales y ciclos de cine en diferentes ciudades del mundo. La Ciudad de Buenos Aires ha promovido la inclusión de cinematografías diversas, tales como la surcoreana, en los distintos ámbitos de exhibición cinematográfica que integran el circuito cultural porteño. A raíz de la presencia



cada vez mayor de este cine en nuestra ciudad, los filmes coreanos se convirtieron para el espectador porteño en un medio privilegiado para el conocimiento e intercambio con este universo cultural distante y disímil (Iadevito y Bavoleo, 2010).

Así, la incursión por esta cinematografía me permitió conocer modos de representar y narrar los cambios culturales recientes, y los mundos sociales y familiares que se han ido configurando como parte del proceso de modernización peninsular. Desde allí, ahondé en el análisis, la interpretación y reflexión crítica sobre los efectos de dichos cambios en la subjetividad femenina.

Pero si bien la presencia del cine coreano en nuestra ciudad ha funcionado como uno de los disparadores que incitaron esta investigación, construir un corpus fílmico fue una decisión metodológica deliberada. La elección del espacio cinematográfico tiene sus razones: por un lado, en la mayor accesibilidad de estas fuentes respecto de otras (por ejemplo, novelas y cuentos aunque hemos logrado conformar un *mini* corpus literario de referencia), y por otro, en la apuesta investigativa que supone entablar un diálogo entre esta tecnología de representación visual (el cine), el imaginario social y de género y la formación de estereotipos que habilita con respecto a la identidad femenina en Corea. Como ya dijimos, la metodología utilizada se ajustó a un diseño y enfoque cualitativo sustentado en el análisis narrativo fílmico. Este tipo de análisis nos permitió entrelazar las formas ideológicas y simbólicas configuradoras de las distintas tramas fílmicas y el proceso de construcción de la identidad y el género en Corea, desde los sentidos y significados construidos en el campo de la representación.

El abordaje del corpus fílmico dejó de lado el análisis estructural y técnico del filme y la semiótica de las imágenes en movimiento, ya que estos modos de encarar el objeto implican el trabajo con otras epistemologías y métodos. Sin embargo, dado que las narrativas fílmicas están acompañadas de imágenes –que son constitutivas del discurso cinematográfico–, éstas fueron tenidas en cuenta en la medida en que revestían relevancia para nuestro análisis narrativo; es decir, fueron consideradas según el contexto de producción y en como actos de comunicación visual que contienen sentido, ideología y carga simbólica.

De acuerdo a la estrategia de análisis narrativo escogida, el discurso/narrativa fílmica fue concebido como una práctica social significativa que, a su vez, mantiene una relación recíproca con las estructuras socioculturales. Al adoptar una perspectiva no determinista y dinámica entre el texto narrativo/discurso del cine y lo social, privilegamos



el reconocimiento del potencial de resistencia que existe en ambos términos, tal como lo señala el post-estructuralismo cuando postula que el poder atraviesa toda relación social.

Sin embargo, en el diálogo entre ficción y realidad que posibilita este 'pequeño relato', el filme no sólo aprehende lo social sino que también lo construye. Esta doble intervención convierte al cine en un dispositivo generador de 'efectos de realidad', y de este modo participa en la construcción de los sentidos y configura esquemas de percepción a partir de los cuales los sujetos decodifican el mundo (Bourdieu, 1987, 1988; Schutz y Luckman, 1977). Es decir, la exposición de los sujetos a la multiplicidad de discursos (mediáticos, artísticos y culturales) habilita el desarrollo de un mundo simbólico en ellos y, en un ida y vuelta, cultiva sus percepciones acerca de la realidad moldeando sus subjetividades¹¹. Esta ha sido la mirada teórico-metodológica construida sobre la base de los aportes de diversos autores y la favorecida en el abordaje analítico de las tramas filmicas seleccionadas.

La elección del imaginario cinematográfico

Se escogieron filmes de directores hombres pertenecientes a la clase media urbana de la sociedad surcoreana actual. Este no es un dato menor ni poco importante, ya que habla de una distancia entre la condición y la cosmovisión de género del director y lo representado: no se trata de directoras-mujeres que reflexionan acerca de la condición femenina y la situación social de las mujeres, sino de hombres narrando historias que involucran una *otredad de género* (femenina). Pero, además, estos directores hombres narran en algunos casos ciertas experiencias de mujeres que pertenecen a una clase social diferente de la propia; junto con Pierre Bourdieu, decimos que en estos casos la distancia es doble, porque no solo narran a un *otro* de género, sino también de clase. Estos filtros y deformaciones condicionan cualquier aproximación y proceso de interpretación, tal como le sucede al investigador cuando se acerca al objeto de estudio desde sus preconceitos y nociones previas (Lenclud, 2004).

¹¹ Remitirse a la Teoría del Cultivo propuesta por George Gerbner y sus colaboradores, quienes analizan el consumo televisivo y sus efectos. Véase Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., y Nancy Signorelli (1994). *Growing Up With Television: Cultivation Processes*. En J. Bryant y D. Zillman (Eds.). *Media Effects: Advances in Theory and Research* (pp. 17-41). Hillsdale, NJ: Erlbaum LEA.



No obstante, a partir de una relación de proximidad-distanciamiento con los directores-realizadores de las fuentes de indagación escogidas fue posible captar los sentidos y significados que estos *otros* culturales y de género (directores coreanos hombres) les asignan a las representaciones y narraciones (Althabe, 1990). Pues la mirada de los directores aporta una lectura y una interpretación que se inscribe en la superficie de sus filmes, haciendo aparecer una carga ideológica que se elabora y reelabora en función de las intervenciones sociales a las que los mismos se hallan sometidos. Cuando se trata de un análisis de imágenes y discursos y de representaciones y narrativas, como en el caso de nuestro trabajo, los sentidos acerca del mundo parecieran ‘estar allí’, objetivados en las tramas textuales para ser leídos en comunión con el punto de vista del director que los crea, produce y proyecta. Sin embargo, la tarea de desciframiento de los sentidos de la que nos habla Silverman (1994) es prioritaria en la medida en que habilita la diseminación de sentidos y significados originados en la infinidad de contextos y posiciones sociales, subjetivas, y también científicas.

Asimismo, los filmes seleccionados, inscriptos dentro del fenómeno del *Nuevo Cine Coreano* (1996 ~)¹², despliegan una mirada cinematográfica distinta que crea ciertas condiciones de visibilidad para un sujeto social complejo y diverso. Como parte de esta complejidad y diversidad se altera la construcción de la representación de los roles de género, lo que puede observarse en la caracterización de los personajes y en la generación de acciones discursivas e imágenes femeninas y masculinas. Aquello que –casi intuitivamente– se asimilaba a la visión de directores hombres, como la desatención a los detalles y sutilezas que configuran y dan sentido al mundo femenino y la tendencia a reponer imágenes cristalizadas y estereotipadas del *ser-mujer*, entre otros ítems, comienza a relativizarse en las producciones fílmicas recientes. Es decir, esta renovada expresión cinematográfica sugiere un cambio en el terreno de las representaciones y

¹² La heterogeneidad de las propuestas estéticas del cine contemporáneo es indudable, como así también el modo en que se recuperan gestos propios del cine moderno; sin embargo, creemos pertinente asociar la expresión del *Nuevo Cine Coreano* a la categoría de cine posmoderno, como forma de dar cuenta de su inscripción a la lógica actual del capitalismo tardío. El cine contemporáneo, al igual que el conjunto de las manifestaciones culturales, se basa en un nuevo tipo de relación con la historia y la tradición que lo separa del cine moderno; mientras este último buscaba superar o negar la tradición, el cine actual dialoga con ésta de una manera singular: la moda de la nostalgia y el *pastiche* como revisitación auto-irónica constituyen algunas de esas formas. Para un tratamiento más amplio del tema, véase Costa, Antonio (1997). *Saber ver cine*. Barcelona: Paidós.



narrativas, y en ella subyace una nueva forma de mirar, construir y transmitir lo social tanto por parte de directores hombres como por parte de directoras mujeres.¹³

A partir de la década del 2000, el surgimiento del cine coreano creado por directoras mujeres dio un impulso aún mayor a este viraje en la representación y la narración. Algunas cineastas se reconocen como feministas y llevan a cabo sus realizaciones desde esta posición ideológica, pero otras producen sus textos desde una mirada femenina y, sin proponérselo, dan lugar a interpretaciones feministas. Por esto, consideramos que la mayor participación de cineastas, junto con una presencia más representativa de mujeres en los jurados de festivales internacionales, y también de mujeres críticas de cine y en distintos roles de la producción cinematográfica han profundizado y complejizado el horizonte de representación inaugurado por el *Nuevo Cine* de los noventa.

No obstante, hay que aclarar que este proceso no excluye a los directores hombres, que también vienen propiciando una visión crítica sobre las figuras femeninas, sus condiciones y problemáticas. En el desafío de lograr otra visión que vaya más allá de la intención de destruir o trastocar la visión centrada en los hombres, coinciden tanto las cineastas mujeres como los hombres, y ambos proyectan la construcción de otros objetos y sujetos de visión formulando, de este modo, condiciones de representación de otro sujeto social (De Lauretis, 2001). Debemos señalar, sin embargo, que esta coincidencia entre mujeres y hombres en cuanto a la construcción de una mirada subjetiva y discursiva no implica un borramiento de las diferencias de género social y culturalmente establecidas.

En los filmes que hemos seleccionado hay una gran presencia y protagonismo de personajes femeninos, y leemos en esta presencia una apuesta temática y narrativa por

¹³ Dentro del espectro del cine clásico coreano (1945 -1970) puede observarse que en aquellos filmes realizados por directores hombres con protagonistas mujeres, éstas no se corrían del estereotipo tradicional que las asociaba a la sumisión y a los roles de género asignados por la ideología patriarcal confuciana. Sin embargo, también en el cine moderno (1970-1996) la mujer ha sido construida desde un lugar en el que presencia y ausencia se amalgaman: es visible como objeto de deseo masculino, pero invisible como sujeto creador de sentido. Tanto en una como en otra expresión cinematográfica la mujer ha quedado presa de la construcción ficticia de los discursos hegemónicos, que van desde el artístico hasta el político, pasando por el científico o filosófico-religioso, y que han ido configurando una imagen de mujer y de feminidad de manera arbitraria, simbólica y culturalmente establecida.



parte de los directores escogidos que forman parte del *Nuevo Cine Coreano*. Las razones principales que justifican la elección de estos directores son:

- a) La riqueza analítica y crítica que conlleva la indagación de representaciones y narrativas producidas desde una visión masculina hegemónica, la cual ofrece la posibilidad de realizar una hermenéutica de los textos fílmicos tomando en cuenta las características y las premisas ideológicas del contexto social y cultural que influye en el punto de vista de sus realizadores.
- b) La idea de que no hay necesidad de interpretar los textos únicamente desde la perspectiva y las intenciones –explícitas e implícitas– de sus autores/realizadores; de modo que, en directores hombres puede llegar a observarse la producción de un texto feminista (y viceversa) o encontrarse elementos/rasgos femeninos que refieran a representaciones y narrativas en las que ‘lo femenino’ no necesariamente se halle naturalizado o estereotipado.
- c) Los tres directores trabajados comparten los siguientes presupuestos: pertenecen a la generación de los años noventa (la del *Nuevo Cine Coreano*), han realizado más de un largometraje comercial, desarrollan un cine de autor que reivindica contenidos artísticos, sociales y culturales y, por considerar que el cine de vanguardia es una alternativa elitista, se esfuerzan por recuperar un cine popular de calidad.

6. Conformación del corpus: recorridos y tareas

Como en todo ‘proceso de descubrimiento’, he iniciado este recorrido condicionada por saberes previos que se han interpuesto en la construcción del objeto de estudio y que van desde los conocimientos sistematizados hasta las nociones de sentido común. Sin embargo, como hemos señalado, el investigador social tendrá que hacer el intento de ‘ir más allá’ y asumir una postura crítica frente a estos saberes internalizados y absolutizados (Bachelard, 1994); tomando en consideración esta premisa hemos transitado este camino. Cabe apuntar que, la primera etapa del diseño consistió en una revisión de la literatura sobre la temática a investigar; cumpliendo con las siguientes tareas: relevamiento teórico



y metodológico de fuentes secundarias y recursos para una sistemática comprensión del fenómeno dentro del cual se enmarca nuestro objeto de estudio, recopilación de bibliografía histórica general y específica sobre el tema escogido, y auto-socio análisis de la formación temática e interdisciplinaria para su tratamiento. La concreción de dichas tareas me permitió generar las condiciones propicias para el planteo y la problematización del fenómeno que me planteaba investigar. Como señala A. Scribano: “Plantear un problema es sistematizar nuestra re-visión del mundo que implica la selección realizada así como el esfuerzo por disminuir la complejidad que ella implica” y, continúa: “El problema surge así de una actitud crítica respecto de nuestros principios de clasificación académicos, re-fundando y re-insertando en redes adecuadas la realidad del mundo social que deseamos estudiar” (2008: 28).

Definido el tema y campo problemático, el trazado y recorrido por las distintas etapas de la investigación no fue lineal ni respondió a un trazado preestablecido y definitivo, sino que, por el contrario, se trató de un proceso dinámico y contingente. Las aproximaciones al objeto de estudio fueron sucesivas y con distintos grados de profundización. Y, a medida que se fue avanzando en este sentido, tuvieron lugar experiencias motivantes que incentivaron el desarrollo de las tareas y actividades diseñadas para el desarrollo de la investigación.

El relevamiento de cine coreano

Tomando en cuenta el contexto de desarrollo y proyección del cine coreano que ha sido denominado *Ola Coreana (Hallyu)*¹⁴, la incursión sobre terreno se completó con la búsqueda de materiales fílmicos; como ya marcamos, esta es la fuente primaria escogida para leer, analizar e interpretar las representaciones de las experiencias de las mujeres en

¹⁴ Este proceso cultural fue extendiéndose por el este y sur de Asia conformando una ‘ola’ que no sólo ampliaba su cobertura sino que profundizaba su impacto generando la penetración de elementos culturales propiamente coreanos en el más amplio mercado asiático para consolidar, así, su ‘marca país’. En forma progresiva y sostenida, el gobierno surcoreano diseñó e implementó políticas de promoción cultural orientadas, en principio, a los distintos países asiáticos y, posteriormente, hacia otras partes del mundo, incluyendo América Latina. Así llegaron a los diversos contextos locales expresiones cinematográficas, literarias, teatro, danza, música, animaciones, *comics*, juegos electrónicos y telenovelas coreanas, entre otras, “[...] desde la comida hasta el estilo de zapatos se incluyeron en esta especie de ‘manía’ por lo coreano” (Shim, 2006: 25).



la sociedad surcoreana contemporánea. Este relevamiento consistió en una búsqueda sistemática de material durante el período 2001-2010; a lo largo de todos estos años, mi interés por el cine coreano se fue renovando a medida que aumentaba el repertorio de materiales fílmicos encontrados, relevados, indagados y analizados, lo que daba lugar no solo a lecturas e interpretaciones, sino que también me permitía ir reordenando el corpus de la investigación.

He rastreado la presencia del cine coreano en una considerable cantidad de Festivales de Cine Independiente, Ciclos de Cine Asiático y de Cine Coreano realizados en la Ciudad de Buenos Aires durante los últimos diez años, y en la cartelera comercial de cine durante el mismo período (2001-2010)¹⁵. También he relevado videoclubs y videotecas institucionales y personales para ir conformando un mapa general de la cinematografía surcoreana contemporánea. Pero, sin lugar a dudas, fueron los Ciclos de Cine Coreano realizados en la Ciudad de Buenos Aires durante los años 2006-2010¹⁶ los

¹⁵ Uno de los anexos de la tesis detalla la participación del cine coreano en los distintos espacios de exhibición cinematográfica y cultural de la Ciudad de Buenos Aires a lo largo del período de referencia.

¹⁶ Detalle de los filmes de cada uno de los Ciclos de Cine Coreano a los que asistí: **2006**: Ciclo de Cine del Maestro Im Kwon Taek - Sala Leopoldo Lugones del Teatro Nacional San Martín. Los ocho largometrajes proyectados fueron: *Ven, ven, ven, hacia arriba* (1989); *Festival* (1996); *Seopyeonje* (1993); *Pinceladas de Fuego* (2002); *Las montañas de Taebak* (1994); *El hijo del General* (1990); *Perdición* (1997); *Chunhyang* (2000); **2007**: Ciclo de Cine organizado por el Centro Cultural Coreano en América Latina (del 27 de junio al 31 de agosto). Los filmes de esta muestra fueron: *El Rey y el Bufón* (2005), de Lee Jun-ik; *Sopyonje* (1993), de Im Kwon-taek; *Welcome to Dongmakgol* (2005), de Park Kwang-hyun; *A Flower in Hell* (1958), de Shin Sang-ok; *Petal* (1996), de Jang Sun-woo; *The Unforgiven* (2005), de Yoon Jong-bin; *The wild flower in the battlefield* (1974), de Lee Man-hee; *Do you cry for me Argentina?* (2003), de Bae Youn-suk; **2007**: Ciclo de Cine organizado por el Centro Cultural Coreano en América Latina (del 4 de septiembre al 23 de noviembre). Se proyectaron los siguientes filmes: *The Warrior* (2001), de Kim Sung-soo; *Memories of Murder* (2003), de Bong Joon-ho; *The Big Swindle* (2004), de Choi Dang-hun; *Traces of Love* (2006), de Kim Dae-sung; *Virgin stripped bare by her bachelors* (2000), de Hong Sang-soo; *My mother, the mermaid* (2004), de Park Heung-shik; *Camino a casa* (2002), de Lee Jung-hyang; *Family Ties* (2006), de Kim Tae-young; entre otros; **2008**: Selección de filmes coreanos proyectado en el marco del IV Festival de Cine Inusual de Buenos Aires auspiciado por el Ministerio de Cultura (GCBA), el Museo del Cine (GCBA), el Espacio INCAA, el Microcine Enerc y el Centro Cultural Coreano en América Latina. Los filmes proyectados fueron: *Paraíso de asesinos* (2007), de Kim Han-min; *Milagro en la Calle Principal* (2007), de Yun Je-gyun; *Mujer Fatal* (2007), de Kang Kyung-hun; **2008**: "Encuentro con el Cine Coreano", Ciclo en la Sala Lugones del Teatro Nacional San Martín. Los filmes proyectados en este encuentro fueron: *Los soldados que nunca regresaron* (1963), de Lee Man-hee; *Una flor en el infierno* (1958), de Shin Sang-ok; *Secret Sunshine* (2007), de Lee Chang-dong; *Perro que ladra no muerde* (2000), de Bong Joon-ho; *Conduciendo con el amante de mi esposa* (2007), de Kim Tai-sik;



que marcaron decididamente el rumbo hacia la conformación del corpus fílmico de la investigación en una versión preliminar.

Sobre la base de los conocimientos obtenidos a partir de las revisiones bibliográficas y literarias detalladas más arriba, y en articulación con el marco teórico, he elaborado una serie de criterios de selección de los materiales relevados: a) la elección de textos fílmicos donde las mujeres son el núcleo de la narrativa; b) la inclusión de filmes que problematizan la posición y el rol de las mujeres de un modo tangencial, incluyéndolo como un aspecto más, un relato cuyo eje está en otra parte/tema; c) la selección de filmes dirigidos por hombres que nos permitan indagar en la visión masculina hegemónica de la sociedad surcoreana contemporánea.

Flores salvajes en el campo de batalla (1974), de Lee Man-hee; *Si tú fueras yo 2* (2005), de Park Kyung-hee, Ryoo Seung-wan, Jung Yi-woo, Jang Jin y Kim Dong-won; *Nuestra escuela* (2006), de Kim Myung-jung; *Una semilla en la oreja* (2005), de Lu Zhang; *Búsqueda Prohibida* (2006), de Kim Dae-woo; **2009**: Ciclo de Cine “El rol de la mujer coreana”, organizado por el Centro Cultural Coreano en América Latina. En esta oportunidad se proyectaron: *Sopyonje* (1993), de Im Kwon-taek; *A flower in hell* (1958) de Shin Sang-ok; *A Petal* (1996), de Jang Sun-woo; *My Mother, the Mermaid* (2004), de Park Heun-shink; **2009**: Ciclo de Cine “Evolución del Cine Coreano” (del 4 de abril al 16 de mayo). La selección de filmes fue la siguiente: *The Marines Who Never Returned* (1963), de Lee Man-hee; *The Seashore Village* (1965), de Kim Soo-younh; *The Wild Flower in the Battlefield* (1974), de Lee Man-hee; *Iodo* (1977), de Kim Ki-young; *El Hombre con Tres Ataúdes* (1987), de Lee Jang-ho; **2009**: Ciclo de Cine “El Nuevo Cine Coreano”, organizado por el Centro Cultural Coreano en América Latina. Este ciclo presentó a través de sus secciones una selección de filmes de gran repercusión dentro de la industria cinematográfica coreana reciente. Parte I (del 10 al 27 de junio): *Una belleza de 100 kilos* (2006), de Kim Yong-hwa; *Taegukgi: Hermandad de Guerra* (2004), de Kang Je-gyu; *Forever The Moment* (2007), de Lim Soon-rye. Parte II (del 1 al 8 de agosto): *Mi Chica Descarada* (2001), de Kwak Jae-yong; *El Camino* (2008), de Bae Chang-ho. Parte III (del 21 al 31 de octubre): *Mi Querido Enemigo* (2008), de Lee Yoon-ki; *Felicidad* (2007), de Heo Jin-ho. Parte IV (del 4 al 28 de noviembre): *El Arma Divina* (2008), de Kim Yoo-jin; *Sunny* (2008), de Lee Joon-ik; *Rough Cut* (2008), de Jang Hoon; *Tiempo de Primavera* (2004), de Ryoo Jang-ha; **2010**: Ciclo de Cine Coreano - Temporada Verano, organizado por el Centro Cultural Coreano en América Latina (del 3 al 24 de febrero). En este ciclo se proyectaron: *Sunny* (2008), de Lee Joon-ik; *Taegukgi: Hermandad de Guerra* (2004), de Kang Je-gyu; *Traces of Love* (2006), de Kim Dae-sung; *Tiempo de Primavera* (2004), de Ryoo Jang-ha; **2010**: Ciclo de Cine “Grandes Directores del Cine Coreano”, organizado por el Centro Cultural Coreano en América Latina. Parte I (Marzo) Dedicada al director Park Chan-wook, cuyos filmes proyectados fueron: *Joint Security Area* (2000); *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002); *Old Boy* (2003); *Sympathy for Lady Vengeance* (2005). Parte II (Abril) Dedicada al director Hong Sang-soo, cuyos filmes proyectados fueron: *The Day a Pig Fell Into the Well* (1996); *Virgin Stripped Bare by her Bachelors* (2000); *The Power of Kangwon Province* (1998).



La primera versión del corpus quedó conformada por 15 (quince) largometrajes ficcionales y una compilación de 6 (seis) cortometrajes realizados por directoras mujeres¹⁷.

El trabajo con los textos fílmicos

En la actividad de *ver* los filmes han tenido protagonismo los *cuadernos de campo*, en los que fui volcando registros de escenas e imágenes, observaciones y apuntes sobre aspectos temáticos y narrativos considerados relevantes para las posteriores tareas de sistematización y análisis del corpus en articulación con la teoría y el contexto histórico.

En la primera etapa de aproximación a los filmes me centré en un análisis temático-argumentativo orientado a reconstruir las tramas y caracterizar a los personajes y las relaciones que establecen entre sí y a los acontecimientos y acciones que dan sentido a cada historia. Este análisis de carácter general tuvo en cuenta las coordenadas espacio-temporales de estas historias; para ello, realicé una descripción de los escenarios (espacio rural, espacio urbano) y un análisis de la estructura temporal (tiempo presente, tiempo pasado) de cada filme. El rastreo de estas coordenadas fue central para el análisis y la reflexión en torno a la relación entre tradición y modernidad.

Luego, organicé los filmes en dos grandes grupos de acuerdo con los períodos históricos representados y narrados: a) los que recrean una historia en el marco de la sociedad tradicional *Choson* y durante los primeros años de la modernización y la transición democrática, y b) los que se enmarcan en el contexto de la modernización de los últimos veinte años.

Grupo A

1. *Iodo* (1977), de Kim Ki-young.
2. *Seopyeonje* (1993), de Im Kwon-taek.
3. *Petal* (1996), de Jang Sun-woo.
4. *Chunhyang* (2000), de Im Kwon-taek.

¹⁷ Las copias de los filmes las obtuve gracias a la colaboración del Centro Cultural Coreano en América Latina y de la Korea Foundation, que aporta bibliografía, documentos y materiales actualizados al CDI-IIGG-FCS-UBA y al Centro de Estudios Corea Argentina de la UBA.



5. *Pinceladas de Fuego* (2002), de Im Kwon-taek.

Grupo B

1. *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000), de Hong Sang-soo.
 2. *Camino a casa* (2002), de Lee Jung-hyang.
 3. *La esposa del Buen Abogado* (2003), de Im Sang-soo.
 4. *My mother, the mermaid* (2004), de Park Heung-shik.
 5. *Hierro 3* (2004), de Kim Ki-duk.
 6. *Welcome to Dongmakgol* (2005), de Park Kwang-hyun.
 7. *Family Ties* (2006), de Kim Tae-young.
 8. *El tiempo* (2006), de Kim Ki-duk.
 9. *Traces of Love* (2006), de Kim Dae-sung.
 10. *El arco* (2006), de Kim Ki-duk.
 11. Cortometrajes de la Colección *Asian Short Film and Video Competition Award Winners Of International Women's Film Festival in Seoul 1997-2007*¹⁸. *3rd Women's Film Festival*, Seoul 2001.4.15 ~ 22
- a). *To be* (1996), de Park Chan-ok.
 - b). *Oh! Beautiful Life* (2003), de Kim In-suk.
 - c). *Fell Good Story* (2004), de Lee Kyoung-mi.
 - d). *Garivegas* (2005), de Kim Sun-min.
 - e). *Flowering Day* (2005), de Kim Bo-jeong.
 - f). *You Will Know* (2007), de Kim Young-jae.

A partir de esta división pude lograr un mayor discernimiento en cuanto a las modalidades de representación de la familia y de la mujer, y acerca de la relaciones entre ambas instancias (familia-mujer) que se condensan en dos modelos de sociedad bien diferenciados: la tradicional y la moderna. Este análisis de representaciones y narrativas fílmicas lo llevé a cabo en permanente diálogo con el contexto histórico y la teoría, lo cual

¹⁸ La IWFFIS fue fundada en 1997. En primer lugar, contribuyó a la formación de una red de industrias cinematográficas de Asia y, más tarde, se convirtió en uno de los festivales de mujeres con mayor participación de filmes. Colabora con el *film-making* asiático mediante la introducción de filmes hechos por mujeres, y también ha descubierto y apoyado a directoras mujeres visionarias.



me permitió contextualizar y agudizar la mirada evitando las interpretaciones estereotipadas y las reificaciones de sentido que sobrevienen cuando se deja de lado la red de relaciones que, construidas desde una determinada visión cultural, conforman un entramado de significaciones que configura personajes, acontecimientos y acciones.

Seguidamente, me enfoqué en las producciones fílmicas recientes (largometrajes y cortometrajes), que me ofrecieron visiones sobre los cambios en la sociedad surcoreana desde distintas posiciones de enunciación, que abarcan directores modernos y jóvenes de la nueva generación, y directores hombres y directoras mujeres, entre otras. Considerar un espectro amplio de posiciones y miradas me dio la posibilidad de indagar diversos modos de la representación de las mujeres. Así, me detuve a observar de qué manera el sujeto femenino, atravesado por los cambios en los valores y en el estilo de vida, estaba siendo mostrado y creado por la ficción fílmica. Se trataba de representaciones fílmicas de experiencias de las mujeres coreanas modernas que contrastaban con aquellas representaciones femeninas de los cines clásico y moderno, que escenificaron personajes, acontecimientos y acciones propias de la sociedad tradicional.

En la etapa siguiente, realicé una segunda selección de filmes con miras a conformar el corpus definitivo de la investigación. Esta tarea fue realizada respetando los criterios de selección que se formularon originalmente –ya explicitados con anterioridad–, a los que se sumaron los siguientes: a) la selección de filmes realizados por directores de la nueva generación, pertenecientes al *Nuevo Cine Coreano*; b) la inclusión de una adaptación fílmica moderna de una historia coreana clásica, *Chunhyang*, que se erige como parte de los íconos nacionales más destacados de Corea¹⁹. *Chunhyang* se incluye en el corpus de producciones del *Nuevo Cine Coreano* con la finalidad de que funcione como un contrapunto para el análisis. Seleccionamos aquí la versión fílmica de Im Kwon-taek del

¹⁹ Este cuento popular es comparado, a menudo, con la historia de Romeo y Julieta, tanto por su contenido temático (dos amantes adolescentes que pertenecen a distintas clases sociales mantienen en secreto su romance) como por su *status* artístico dentro de la cultura coreana. Fue el primer filme sonoro de Corea, y luego fue filmado más de una docena de veces. A mediados de la década del cincuenta, luego de la guerra civil, se convirtió en el gran éxito de taquilla que revivió a la industria cinematográfica nacional. *Chunhyang* es hoy referente del cine nacional, un filme admirado tanto por su belleza estética como por su narrativa épica y poética.



año 2000, que siguiendo una estética cinematográfica clásica recrea la historia cuantiosas veces narrada²⁰.

El corpus fílmico para el análisis quedó definido del siguiente modo:

1. *Chunhyang* [La historia de Chunhyang] (2000), de Im Kwon-taek.
2. *A Good Lawyer's Wife* [La esposa del buen abogado] (2003), de Im Sang-soo.
3. *My mother, the mermaid* [Mi madre, la sirena] (2004), de Park Heung-shik.
4. *Family Ties* [Lazos Familiares] (2006), de Kim Tae-young.

Los relevamientos múltiples

El interés hacia la **literatura coreana** se debió fundamentalmente a las razones que aquí se sintetizan, que van de lo pragmático (recursos disponibles) al plano de las ideas (el cual nos abre un horizonte de contingencias).

En primer lugar, el relevamiento de literatura coreana se justifica por el incremento de las traducciones al español, especialmente en la última década. En segundo lugar, íntimamente vinculado a lo anterior, nos interesamos en la literatura coreana (poesía, novelas y cuentos) por el impulso que ha cobrado su circulación en la Ciudad de Buenos Aires durante los últimos cinco años. En tercer lugar, escogimos la literatura considerándola más como un horizonte de significación que como fuente de materiales. En tanto es ficción, la literatura no se somete a prueba de verdad, sino que es imitación

²⁰ Im Kwon-taek, con más de cien largometrajes realizados desde los inicios de su carrera en 1962, no sólo representa al padre fundador de la cinematografía coreana, sino a su más activa figura y portavoz. Su versión de *Chunhyang* (2000) retoma el relato clásico sobre el amor contrariado entre Song Chunhyang y Yi Myongryong; sin embargo, Im no adapta un nuevo texto sino un espectáculo de *pansori* (música popular tradicional coreana), y construye el filme en dos niveles que se entrecruzan y superponen: un teatro donde el cantante de *pansori* interpreta *Chunhyang* y la adaptación en imágenes. Por ende, se basa en dos tipos distintos de filmación: el documental, para filmar el espectáculo teatral, y la ficción, para contar la historia narrada y con imágenes. Sucede entonces que, por momentos, la música reemplaza a las imágenes, y otras veces es la ficción la que irrumpe en el escenario teatral por medio de voces. Los espacios de la narración y la representación del documental y la ficción se contaminan mutuamente: la ficción acompaña al cantante de *pansori*, y el público de este concierto interactúa con los personajes de la ficción.



por el lenguaje, y lo que imita no son las cosas reales, sino las ficticias, que no necesitan haber existido (Todorov, 1967). De acuerdo con esta mirada, la literatura nos remite a una infinidad de mundos posibles dentro de los cuales los mundos ficcionales²¹ constituyen una variedad; ilimitados e incompletos, porque lo posible excede 'lo real', son un reflejo de la sociedad mediante el uso del lenguaje, en el sentido de la *verosimilitud* y a través de procesos de *metaforización* y *ficcionalización* (Austin, 1990 [1962]; Barthes, 1994). A través del lenguaje conocemos lo que nos rodea y nos comunicamos, pero a su vez, es el lenguaje el que crea ese mundo al que nos aproximamos; por ende, la literatura alude a una realidad existente o creada por la imaginación.

El abordaje de la literatura²² se realizó mediante el procedimiento de análisis narrativo para una interpretación basada en una perspectiva sociológica, que deja de lado la configuración lingüística del texto literario para prestar atención al tipo de narraciones que se construyen en una época y en un contexto cultural determinados. Tampoco fue de carácter exhaustivo, en la medida en que no se realizó una desagregación de ejes de

²¹ Existen distintas acepciones sobre la literatura que pueden resumirse así: a) la idea que apela a la unión entre literatura y realidad de manera incluyente, incluso complementaria, en la cual la literatura es parte de la realidad denominada mundo; b) las perspectivas que entienden a la literatura como representación de la realidad basadas en argumentos contrapuestos: los "pro-miméticos", para los cuales la literatura es un reflejo de la realidad, y los "teóricos" de la literatura, quienes señalan la ausencia de la idea de 'referencia' en la literatura; c) la mirada que señala la existencia de mundos ficcionales producto de la creación literaria, construcciones dentro de los textos en sentido paralelo al mundo real. El mundo ficcional sería la categoría superior, la más globalizadora, que reúne todas las entidades ficcionales: personajes, acontecimientos y objetos.

²² He relevado distintos espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires, abiertos a la consulta de literatura coreana en español. También tuve oportunidad de acceder a colecciones privadas de profesores y especialistas en Estudios sobre Asia. A través de esta tarea de recopilación de textos literarios logré reunir una importante variedad de novelas y cuentos, diversas en cuanto a sus temáticas, géneros y estilos. Incluí tanto escritores hombres como escritoras mujeres, y obras literarias publicadas durante la década del noventa y principios de los años 2000; este corpus amplio y variado, integrado por dieciocho textos literarios, me ha brindado una visión general de la literatura coreana contemporánea. Seguidamente, se efectuó un recorte del corpus conformando lo que denominamos un *mini* corpus de referencia, que finalmente quedó integrado por dos novelas y un cuento [*La casona de los patios* (1995), de Kim Won-il (novela); *La familia de Abe* (2001), de Chon Sangguk (novela); *El jardín de la niñez* (1997), de Oh Jung-hee (cuento)], en los que la cuestión familiar actúa como eje estructurador de la narrativa y las mujeres juegan el rol desencadenante en las historias.



indagación como en el caso del corpus principal, sino que se buscó enriquecer las interpretaciones y reflexiones suscitadas por el análisis de los filmes.

Otro de los relevamientos de fuentes primarias derivó en la inclusión del ciclo de **telenovela coreana**, *Sonata de Invierno* (2002), de Yoon Suk-ho²³. Este melodrama coreano, que como la mayoría de las telenovelas coreanas pone en un primer plano el tema de las relaciones familiares y los valores y principios confucianos en la organización de la vida cotidiana y doméstica, me permitió tomar contacto con ciertas representaciones, sentidos y significados sobre la sociedad y la cultura de Corea, y, en especial, analizar ciertos discursos e imágenes en torno a las mujeres.

Desde un contexto cultural-*otro*, es decir, occidental, latinoamericano y argentino, la lectura de esta narrativa mediática se vio atravesada por valores culturales propios que, en una dinámica de distancia/proximidad y tomando en cuenta el contexto local (desarrollado en los capítulos históricos de la tesis), posibilitaron una lectura de las características valorativas que asumen las mujeres, sus experiencias y trayectorias de vida en este peculiar modo de mostrar y narrar de la telenovela.

Esta puesta mediática me incitó a plantearme ciertas cuestiones y a interrogarme en torno a los estereotipos femeninos que la televisión coreana proyecta en forma masiva a través de los melodramas, que suelen adjudicar papeles protagónicos a las mujeres; también me pregunté sobre los imaginarios sociales y de género que ellos contribuyen a crear desde una especificidad discursiva. Desde estas reflexiones repensé ciertos aspectos del análisis cinematográfico que venía llevando a cabo, y de ahí el interés en abordar otras fuentes visuales desde sus estructuras narrativas.

7. Análisis y la interpretación: tópicos y modalidades

El ejercicio analítico de los filmes seleccionados indagó –primeramente– aspectos temáticos y argumentativos incluyendo una caracterización del perfil de los personajes de

²³ Debido a su éxito en Corea, el melodrama *Sonata de Invierno* fue exportado al exterior, donde también ha alcanzado gran popularidad. En Japón se convirtió en un fenómeno cultural sin precedentes, y también impactó en China, en países del Sureste de Asia como Vietnam, en Chile, y otros países de América Latina.



las distintas tramas fílmicas lo cual hizo posible la localización y lectura del sujeto femenino en su contexto de pertenencia y en relación a los *otros*. En cuanto a la diversidad de posiciones femeninas representadas y narradas, éstas fueron trabajadas desde un enfoque que recuperó –en gran medida– los contenidos y las reflexiones desarrolladas en el contexto histórico de la investigación.

Además, tomando en cuenta estos contenidos y lecturas históricas se formularon – en articulación con la teoría y los resultados de abordajes preliminares del corpus fílmico– una serie de ejes de indagación que funcionaron como guías para el análisis narrativo. En su versión definitiva dichos ejes quedaron enunciados de la siguiente manera:

- 1- Escenarios familiares y roles de género en transformación.
- 2- Actitudes (femeninas) frente al matrimonio.
- 3- Trayectorias educativas y laborales de las mujeres.
- 4- Sexualidad femenina.
- 5- Violencias de género.
- 6- Maternidad.
- 7- Amor materno y relaciones de parentesco.
- 8- Relaciones amorosas y (re)definiciones del amor.
- 9- Resistencias (femeninas) a la dominación masculina.

Mediante la desagregación de estos ejes fue posible ahondar –sistemáticamente– en las experiencias femeninas escenificadas en los filmes, tanto del mundo público como privado. El espacio cinematográfico ‘fue mostrando’ así nuevas visiones e interpretaciones de las experiencias de las mujeres a partir de un lenguaje y una lógica propia que acentúa y completa aspectos que en narraciones, memorias y representaciones del pasado de carácter más descriptivo, podría decirse, pierden peso argumentativo al ser nombradas de manera categórica y cristalizando sentidos. Es decir, el análisis de la ficción permitió flexibilizar ciertos estereotipos/figuraciones incorporadas que, al problematizarlas desde el cuerpo teórico propuesto, dieron lugar a la emergencia de nuevos sentidos y significados sociales desde el campo de la representación visual-fílmica. En este punto, el diálogo entre los resultados del análisis de la ficción fílmica por ejes de indagación y el contexto histórico, elaborado sobre la base de fuentes secundarias, ha sido de enorme riqueza. La complementariedad entre ambos corpus, histórico y ficcional, me brindó la posibilidad de elaborar una narración de las experiencias de las ‘mujeres coreanas’



haciendo que ciertos aspectos de la 'historia de mujeres' adquirieran –por medio del cine– corporeidad, ya que las imágenes tienen la capacidad de ilustrar aquello que innumerables veces se nos torna inaccesible, intangible y/o abstracto, obstaculizando/desvirtuando la comprensión.

Los avances graduales en el análisis del corpus fílmico (también en relación a los otros textos culturales incluidos: literatura y telenovela), en que la imagen ficcional de la 'mujer coreana' iba cobrando la figura de puente viviente entre 'lo viejo' y 'lo nuevo', desembocaron en algunas reflexiones sobre la actual problemática de la identidad femenina en Corea. En este punto, el entrecruzamiento de los resultados del análisis fílmico con la teoría se tornó sumamente fluido sobre la base de abonar y reforzar la idea de que los textos de ficción constituyen auténticos ejercicios narrativos de construcción identitaria y de configuración de una *subjetividad generizada*, tal como la entiende y define Teresa De Lauretis (2000).

El trabajo con los filmes tomó en cuenta no solo lo verbal sino también lo visual, es decir, imágenes y escenas significativas fueron sometidas a un ejercicio de interpretación *densa*, en términos de Geertz (1994), para lograra así una lectura comprensiva de las representaciones cinematográficas entendidas como construcciones culturales y discursivas.

En la fase de interpretación se buscó profundizar la articulación entre los resultados del análisis del corpus fílmico (y múltiple de investigación) y las proposiciones cardinales del marco teórico y la narrativa histórica sobre las 'mujeres coreanas', siendo vital el aporte que surgió de la inclusión de lecturas teóricas e históricas de autores coreanos, que ayudó a complementar los enfoques y perspectivas generadas en comunidades de sentido diversas y disímiles (europeas y latinoamericanas). Sobre la base del diálogo entre sí se delimitó un marco interpretativo desde el cual abordar las fuentes primarias de análisis. Lejos de pretender formular juicios evaluativos sobre la ficción analizada, en la instancia de interpretación, el objetivo fue generar una reflexión teórica y crítica acerca de las características y modalidades narrativas desplegadas por el cine surcoreano contemporáneo en torno a las experiencias de las mujeres, descriptas y analizadas de acuerdo a los ejes temáticos más arriba explicitados.

En términos generales podemos decir, luego del análisis, que las representaciones fílmicas son el resultado de creaciones históricas basadas en una determinada forma de visión cultural, y que la tendencia a reproducir y normalizar ciertas figuras de mujer –de acuerdo con el estereotipo social y de género tradicional– se encuentra sujeta al *modo de*



ver (Berger 2000) que se configura e instaura culturalmente en determinado contexto socio-histórico. Sin embargo, el marco teórico propuesto ha permitido problematizar esa subjetividad hegemónica de la visión, y así fue que afloraron *modos de narrar y de ver* provisorios, abiertos, contingentes, e incluso contradictorios y opuestos; esa *polifonía de voces* presente en todo texto/lectura, y que es asimismo inherente a los sujetos quienes manifiestan posiciones enunciativas diversas y versátiles (Bajtín, 2005 [1988]; Benveniste, 1991).

El ámbito de la ficción se reveló así como un campo cultural que posibilita múltiples y plurales lecturas, en constante desplazamiento, sobre los sentidos y significados que operan complejizando y cuestionando la homogeneidad y la coherencia de los modelos sociales ‘puros’ y ‘acabados’, a la vez que pone de relieve la diversidad que los constituye y atraviesa, lo que no sólo está ligado a aquello que la ficción refleja, sino también a lo que reinventa y proyecta sobre los *otros*.

Esto es equivalente a afirmar que, así como las ‘mujeres históricas’, las ‘mujeres de ficción’ son diversas, heterogéneas y que sus experiencias de vida se hallan condicionadas y atravesadas por múltiples variables, relaciones de poder, y dilemas y tensiones entre pasado y presente que, en el caso coreano, refieren a conflicto, el diálogo y la negociación entre elementos de la cultura tradicional confuciana y la cultura moderna capitalista y occidental (Mera, 2007).

Constatamos que, de un modo diverso, las experiencias de las mujeres representadas y narradas por el cine surcoreano contemporáneo reciclan y actualizan tradiciones culturales, antiguas creencias, costumbres y ritualidades, y también ciertas formas productivas y organizativas, en el seno de dinámicas y lógicas de sentidos que surgen como producto de las nuevas pautas culturales que se han ido instalando con la modernidad occidental. En este sentido, la investigación se planteó como una vía de reflexión y conocimiento en torno al diálogo actual entre pasado/presente, tradición/modernidad, desde el campo de la representación. La ficción fílmica ‘lleva incorporada’ dicha dialéctica temporal y la activa de un modo –más o menos explícito– en los personajes e historias que escenifica, abriendo y profundizando, de este modo, el horizonte de las interpretaciones sobre los sujetos y las identidades individuales y colectivas, que protagonizan el proceso de cambio social en Corea y los devenires de la subjetividad.

En resumidas cuentas, la ficción fílmica expuso aspectos de las experiencias de las ‘mujeres coreanas’ y de las tensiones entre historia y memoria, en un aporte que tiende a



la complejización de las lecturas e interpretaciones de la situación de las mujeres en la actual sociedad surcoreana. Fundamentalmente, reveló las modalidades en que son construidas ficcionalmente y trasladadas, desde allí, al imaginario socio-sexual. Es por eso que considero que este trabajo de análisis de las ficcionalizaciones desplegó una nueva arista de la 'historia de las mujeres' de la península.

8. Reflexiones finales

Frente a la tradición de pensamiento social que cree que la imagen es portadora de contenidos frívolos y, por ello, desestima su inclusión en los procesos de investigación, ha surgido un discurso –dentro del campo de las Ciencias Sociales de las últimas dos décadas, y de la Sociología– todo un discurso que reivindica la fuerza y la importancia de las imágenes en el desarrollo de los estudios sociales.

Autores tales como Erving Goffman, Howard Beker, Pierre Bordieu, Susan Sontag, entre otros, han dedicado esfuerzos a estudiar temas y aspectos de la imagen, en especial, reflexionando acerca de su intervención e influencia en la configuración de las visiones e ideas sobre los grupos e identificaciones, roles y normativas sociales.

No obstante, en el contexto actual donde la palabra acompañada por la imagen se ha convertido en un tipo de relato que no solo genera placer visual sino que constituye un dispositivo con la capacidad de interpelar(nos) en los planos social y subjetivo, el uso del filme adquiere relevancia en los procesos de producción de conocimiento científico-social y, en consecuencia, el debate y la discusión sobre los métodos [y sus diversidades] para el abordaje fílmico.

En tanto recurso de investigación adoptado por las Ciencias Sociales, el cine ha sido incorporado primeramente como objeto de estudio en sí mismo y, más recientemente, como fuente de análisis. En el primer caso se han producido investigaciones centradas en la complejidad del fenómeno cinematográfico –entendido éste como medio de comunicación–, y que toman en cuenta sus condiciones de producción, masificación, universalización, difusión y recepción, entre otras. En el segundo caso, el tipo de abordaje promocionó estudios que se enfocaron en las potencialidades del cine como un lenguaje y expresión artístico-cultural que permite acceder a la sociedad mediante las ideas que



capta, produce y proyecta a través de su materia. En este sentido, nuestro ejercicio de indagación de los filmes desde un enfoque metodológico cualitativo de análisis cultural y narrativo –en un acto de lectura que priorizó la mirada de género– ha echado luz sobre las experiencias de las ‘mujeres coreanas’, problematizando las imágenes y figuraciones de ‘lo femenino’ representadas y narradas en y por la ficción. De este modo, parafraseando a De Lauretis (1992), podemos decir que el cine constituyó –en tanto *tecnología de género*– una fuente de primer orden para la exploración de las experiencias y relaciones (entre mujeres y hombres) que convergen en la conformación de la identidad femenina en Corea.

Además, actualmente, la objetividad de los postulados científicos y los discursos portadores de certezas -como pueden haberse considerado el histórico y/o el político-cultural- tienden a ser cuestionados [incluso resistidos], y las imágenes (entre ellas, las filmicas) son concebidas como espacios de significación y subjetivación que habilitan lecturas y desciframientos de aquello que sucede en el mundo y en los sujetos sociales. Es decir, las imágenes han dejado de considerarse como mero fin estético para son entendidas como un canal de transmisión de experiencias colectivas e individuales, que aporta al conocimiento y comprensión del complejo entramado intersubjetivo y social.

Y en la medida en que los sujetos teorizan, construyen opiniones/visiones y consolidan imaginarios de lo más diversos sobre la base de lo que las imágenes proyectan, ejercitar el ‘ojo sociológico’ para analizar la(s) mirada(s) que subyace(n) a las imágenes así como la(s) que se configura(n) en el encuentro con ellas, encuadra dentro de los desafíos del investigador interesado y abocado al estudio de las visualidades contemporáneas y sus efectos de sentido.

Con la práctica investigativa, que reúne apuntes acerca de la conformación del corpus y de las modalidades para su abordaje, buscamos trascender la dimensión meramente descriptiva de los recorridos, tareas y actividades realizadas, incorporando allí un registro de intuiciones y percepciones que explican y justifican las decisiones teórico-metodológicas que guían el proceso de investigación. Destacamos aquí que en este tránsito, que denominamos ‘trabajo de campo’, propiciamos una constante y dinámica complicidad entre teoría y decisiones metodológicas. Es decir, la teoría estuvo presente desde el inicio del proceso de investigación; en este sentido, el esfuerzo estuvo orientado en todo momento a “conectar información con imputación de sentido, relacionar datos y teoría y mantener un estado de vigilancia epistemológica y alerta metodológica” (2008: 39). También la narrativa sobre ‘historia de las mujeres coreanas’ jugó un papel central;



sobre la base de conjugar teoría, historia y corpus de análisis fue posible abordar en nuestro objeto de estudio [*las representaciones de las experiencias de las mujeres en el cine surcoreano contemporáneo*], desde una perspectiva de análisis multidimensional.

El estado de vigilancia y alerta nos concedió, por un lado, la posibilidad de controlar los 'prejuicios' –más que erradicarlos– explicitándolos y echando luz sobre ellos con el fin de objetivarlos y, por otro lado, evitar la inmersión en la realidad del *otro* respetando 'la exterioridad' que –siendo la marca diferenciadora del investigador– se vuelve el elemento de inteligibilidad para descifrar aquello que nos proponemos. La *reflexión epistemológica constante* se trata de un proceso que no es normativo, ni acabado ni universalista, sino un ejercicio de reflexión cotidiano que, en el marco de la coexistencia de paradigmas, permite acortar la distancia entre el sujeto que conoce y el sujeto conocido (Vasilachis de Gialdino, 2006) Mediante dicho ejercicio fue posible mantenernos en un estado de alerta acerca de nuestro objeto de estudio y el modo de abordarlo. Por ejemplo, nos ha permitido advertir que éste no eran las 'mujeres coreanas', sino las representaciones y construcciones narrativas que las producen, lo que nos lleva a considerar a la categoría de 'mujeres coreanas' como una construcción social. Asimismo, nos ha posibilitado registrar avances y superar obstáculos en el proceso de investigación, haciéndonos reconquistar la autonomía 'perdida' al incorporar las percepciones del *otro* que marcan la diferencia (en nuestro caso, la mirada de los directores es la que construye esta diferencia a la hora del abordaje analítico de los filmes). Según Da Matta (2004), el meollo de la cuestión consiste en que el investigador logre familiarizarse con lo exótico y a su vez exotizar lo familiar; es decir, se trata de la inclusión del *otro* en la perspectiva propia. Esto ha sido cuestión evidente en el proceso de esta investigación: el mundo asiático se presenta como exótico *per se*, pues desde el sentido común el *otro* asiático es desconocido y raro. Este extrañamiento, en nuestro caso, implicó traspasar una doble frontera: a) la aproximación al *otro* diferente de *sí*, con su particular experiencia vivencial única e irrepetible; b) la aproximación al *otro*-coreano desde una visión cultural local, porteña, argentina y occidental impregnada de la carga ideológica que la moda y el *boom* del consumo asiático y oriental han instalado en el imaginario social (y visual) de nuestra sociedad.

En este sentido, la indagación de la ficción fílmica surcoreana significó mucho más que un encuentro con ciertas representaciones y narrativas de las experiencias de las mujeres pertenecientes a esa cultura-*otra*. Producto de este trabajo analítico, basado en una perspectiva multidisciplinaria de análisis cultural, que reunió enfoques y aportes provenientes de diversas escuelas teóricas y priorizó una mirada crítica sobre las



construcciones simbólicas y culturales, fue posible la confrontación con la extendida y consensuada visión sobre lo asiático-coreano como 'algo' exótico, extraño y desconocido. El estudio de las mujeres coreanas me permitió conocer esa otredad cultural y de género, pero también desnaturalizar lo evidente y reflexionar, desde allí, sobre la propia condición y experiencia.

Las 'mujeres históricas', que son objeto de múltiples intervenciones generales y específicas, fueron/son leídas e interpretadas por la ficción fílmica a la vez que construidas por ésta; es decir, las 'mujeres históricas' existen no solo en términos materiales y reales, sino también en términos de representación. Esto equivale a decir que la dicotomía entre 'mujeres históricas'/'mujeres de ficción' no es tal; en este sentido, consideramos con De Lauretis (1992) que las mujeres –en tanto sujetos históricos reales– no pueden ser pensadas por fuera de las formaciones discursivas múltiples y complejas que las nombran, enuncian y crean. De ahí la pertinencia y relevancia de incorporar el cine como corpus de investigación, y también otras fuentes artístico-culturales, para generar conocimiento sobre el sujeto y la identidad femenina en Corea.

Referencias bibliográficas

ALTHABE, Gérard (1990). Ethnologie du contemporain et enquete de terrain. *Terrain*. 14, 126-131.

— (1992). Vers une ethnologie du présent. *Collection Ethnologie de la France, Cahier 7*. M.S.H. Paris.

ARFUCH, Leonor (1996). Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios. *Mora*. 2, 112-124.

ARFUCH, Leonor (2002a). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

— (2002b). *Identidades, Sujetos y Subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.



- ARFUCH, Leonor y Verónica DEVALLE (2009). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- ARMSTRONG, Nancy (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- AUSTIN, John (1990 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, Gastón (1994). La noción de obstáculo epistemológico. Plan de la obra. En G. Bachelard. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento científico* (pp. 15-26). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BAJTÍN, Mijail (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- (2005 [1988]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- BARTHES, Roland (1977). Introduction to the structural analysis of narratives. En R. Barthes. *Image - Music - Text* (pp. 79-124). Traducción de Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- BENJAMIN, Walter (1994). *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- BENVENISTE, Émile (1991). El aparato formal de la enunciación. En E. Benveniste. *Problemas de lingüística general* (Tomo II). México: Siglo Veintiuno Editores.
- BERGER, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BERGER, Peter y Thomas LUCKMAN (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BOURDIEU, Pierre (1987). *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- (1987). *Choses Dites*. Paris: Minuit.
- (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- CHUNG, Byung-ho (2001). Changes in Korea family structure and the conflicts of ideology and practice in early socialization. *Korea Journal*. Vol. 41, 4, 123-143.
- COLAIZZI, Giulia (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Epísteme.



- (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COSTA, Antonio (1997). *Saber ver cine*. Barcelona: Paidós.
- CUMINGS, Bruce (2004). *El lugar de Corea en el Sol. Una historia moderna*. Córdoba: Comunic-arte Ed.
- DA MATTA, Roberto (2004). El oficio del etnólogo o cómo tener “Anthropological Blues”. En: M. Boivin, A. Rosato, y V. Arribas (comps.). *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 172-178). Buenos Aires: Antropofagia.
- DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- (2000). La tecnología del género. En T. De Lauretis. **Diferencias (pp. 33-69)**. Madrid: Horas y Horas.
- (2001). Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista. En M. Navarro y C. Stimpson (comps.). *Nuevas Direcciones* (pp. 203-232). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DOMENECH DEL RIO, Antonio José (2006). *Mujer y Género en las Sociedades de Asia Oriental*. Compilado de textos. Curso de Postgrado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- FOUCAULT, Michel (1989 [1976]). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (1996). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GEERTZ, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1989). *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós.
- (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.



GERBNER, G., GROSS, L., MORGAN, M., y Nancy SIGNORELLI (1994). Growing Up With Television: Cultivation Processes. En J. Bryant y D. Zillman (Eds.). *Media Effects: Advances in Theory and Research* (pp. 17-41). Hillsdale: NJ: Erlbaum LEA.

GRÜNER, Eduardo (1995). Foucault: una política de la interpretación. En M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx* (Prólogo). Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.

GUBER, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.

HALL, Stuart (1996). Introduction: who needs identity? En S. Hall y P. Du Gay (eds.). *Questions of cultural identity* (pp. 3-17). London: Sage Publications.

— (1997). The spectacle of the 'other'. En S. Hall. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 223-390). London: Sage Publications.

— (2000). Cultural Identity and Cinematic Representation. En R. Stam y T. Miller. *Film and Theory* (pp. 704-14). Oxford: Blackwell Publishers.

HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

IADEVITO, Paula (2005). Corea tradicional y moderna: espacios de construcción de la identidad femenina. En E. Oviedo (comp.). *Corea... una mirada desde Argentina* (pp. 271-289) Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora.

— (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*. [on line] Disponible en: <http://www.transoxiana.org/12/iadevito-familia-mujer-corea.php>.

IADEVITO, Paula y Laura ZAMBRINI (2008). La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género: reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad. *Actas en CD de las V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. Edición patrocinada por la Universidad de La Plata. (Ciudad de La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre).

IADEVITO, Paula y María TORRE (2008). Arte e ideología: un análisis del cronotopos en las producciones cinematográficas contemporáneas. *Revista Question* [on line]. 19 / Invierno.



Disponible en:

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior19/nivel2/editorial.htm.

IADEVITO, Paula y Pablo GAVIRATI (2009). Globalización y cine asiático: el uso de productos audiovisuales en el proceso de investigación social. *Actas en CD del Primer Congreso Nacional Pensando lo audiovisual en la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades Método-Técnica-Teoría*. Edición patrocinada por Incluir Asoc. Civil.

IRIGARAY, Luce (1998). *Ser Dos*. Buenos Aires: Paidós.

JAMESON, Frédéric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Paidós.

JAY, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: Akal.

LAMAS, Marta (1995). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *La Ventana - Revista de estudios de género*. 1, 9-61.

LENCLUD, Gérard (2004). Lo empírico y lo normativo en la antropología. ¿Derivan las diferencias culturales de la descripción? En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (comps.). *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 179-185). Buenos Aires: Antropofagia.

METZ, Christian (1979). *Psicoanálisis y Cine: El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.

MERA, Carolina (2007). *Globalización e identidades migrantes. Corea y su diáspora en la Argentina*. Tesis de Doctorado – Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

RICOEUR, Paul (1991). El sí y la identidad narrativa. En P. Ricoeur. *Sí mismo como otro* (pp. 138-172). México: Siglo Veintiuno Editores.

ROBIN, Regine (1996). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC.

SCHUTZ, Alfred y Thomas LUCKMAN (1977). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.



- SCOTT, Joan (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En J. Amelang y M. Nash (comp.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (pp. 23-56). Valencia: Alfons el Magnanim.
- SCRIBANO, Adrián (2008). *El proceso de investigación social cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo.
- SEL, Susana (2007). *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- SHIM, Doboo (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media Culture and Society*. 28, 1, 25-44.
- SILVERMAN, David (1994). *Interpreting Qualitative Data*. London: Sage Publications.
- SORLÍN, Pierre (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999 [1992]). La Teoría feminista del cine. En "El Psicoanálisis", Capítulo 4, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (pp. 147-200). Barcelona: Paidós.
- STEIMBERG, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- TODOROV, Tzvetan (1967). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales*. Vol. II, 50-79.
- TRAVERSA, Oscar (1984). *Cine: el significativo negado*. Buenos Aires: Edicial.
- VASILACHIS DE GIALDINO, Irene (1992). *Métodos cualitativos. Los problemas teórico-epistemológicos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2006). Los fundamentos epistemológicos de la metodología cualitativa. Ponencia presentada en el I Foro de Metodologías y Prácticas de la Investigación Social. UNLP/UBA. (Ciudad de La Plata-Buenos Aires, 14 y 15 de septiembre).
- VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- VIRILIO, Paul (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.



WHITE, Hayden (1981). The value of narrativity in the representation of reality. En: AA. VV. *On Narrative* (pp. 1-24). Chicago: University of Chicago Press.

— (1992). *El Contenido de la Forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

WILLIAMS, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

— (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

ZAMBRINI, Laura y Paula IADEVITO (2009). Feminismo Filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana CLAM*- Río de Janeiro – Brasil [on line]. Disponible en: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/issue/view/7/showToc>.