

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



CONSTRUCCIÓN DE VISIONES TEMÁTICAS EN *MOTHER* (2009), DE BONG JOON-HO

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Rodrigo Hitoshi Isa Kohatsu
Código 20180943

Asesor

José Carlos Cabrejo Cobián

Lima – Perú
Octubre de 2024



**CONSTRUCTION OF THEMATIC VISIONS IN
BONG JOON-HO'S FILM *MOTHER* (2009)**



TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: ESTADO DEL ARTE.....	3
1.1 El discurso fílmico	3
1.2 Género audiovisual en el cine coreano	5
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL	8
2.1 En pantalla: discurso fílmico y personaje	8
2.2 Postraumático: género audiovisual en el cine coreano	9
2.3 Marco contextual	14
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA.....	16
CAPÍTULO IV: RESULTADOS	19
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	35
REFERENCIAS.....	45
ANEXOS.....	50

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 4.1	17
Tabla 4.2	20
Tabla 4.3	25
Tabla 4.4	30



ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Matriz de consistencia.....	49
Anexo 2: Guía de observación.....	50



RESUMEN

En el contexto del *hallyu* (“ola coreana”), la tendencia internacional por las exportaciones culturales surcoreanas, que se ha atestiguado en el siglo XXI, se busca investigar cómo es que se construyen temáticas en su cine. Este medio en particular debido al movimiento de “Nuevo cine coreano”, cuyas características específicas y mayor alcance internacional amerita a que desarrollemos un entendimiento aproximado de sus narrativas más allá de un nivel superficial. Especialmente, porque, a través del lenguaje audiovisual y herramientas narrativas, un filme forma un texto que crea una visión social particular.

Para los motivos de esta investigación se ha decidido analizar la película *Mother* (*Madeo*, 2009) de Bong Joon-Ho, uno de los directos más representativos del movimiento, y el más conocido tras haber recibido un premio Oscar a mejor película. Con estas precisiones establecidas nos planteamos la siguiente pregunta que guía el presente estudio: ¿Cuáles son las visiones temáticas que se construyen en la película *Mother*?

Palabras clave: Visión temática, discurso narrativo, personaje, género audiovisual, Nuevo cine coreano

ABSTRACT

In the context of *hallyu* (“Korean wave”), the international trend towards south Korean cultural exportations, that has been witnesses in the 21st century, we aim to research how themes are constructed in its cinema. This medium in particular due to the “New Korean cinema” movement, which possesses specific characteristics and a greater international reach that deserves the development of an understanding of its narratives which goes beyond the superficial. Especially because, through audiovisual language and narrative tools, a film forms a text that creates a particular social vision.

For the purposes of this research, it’s been decided to analyze the movie *Mother* (*Madeo*, 2009) from Bong Joon-Ho, one of the most representative directors of the movement, and the most well-known one after receiving an Oscar prize for best picture. With these precisions established we make the following question that guides the present paper:
¿Which thematic visions are constructed in the movie *Mother*?

Key words: Thematic vision, narrative discourse, character, audiovisual genre, new Korean cinema

INTRODUCCIÓN

Hallyu, conocida como la “ola coreana”, ha sido una tendencia internacional por las exportaciones culturales surcoreanas que se ha atestiguado a partir de diferentes fenómenos. Desde música, telenovelas y, lo que es de mayor interés para este artículo, películas, los productos artísticos de esta nación se han visibilizado a un nivel significativo. En el cine esto ha sido, en parte, el resultado de una estrategia política que empezó en los años 90s en la que el gobierno, con el fin de contribuir a su “poder blando”, ofrecía incentivos de impuesto para atraer capital a su industria cinematográfica. (Shim, 2008, pág. 17). Esto eventualmente llevó a la formación de nuevos profesionales que desarrollaron una estética innovadora: orientada a la juventud, consciente de género, visualmente sofisticada y desvergonzada de sus orígenes comerciales, completamente diferente de las obras que la procedían (Paquet, 2009, pág. 63). Esto es lo que se conoce como el “Nuevo cine coreano”.

Sus características específicas y mayor alcance internacional -gracias a participación en festivales y crecientes recursos de distribución- ameritan que desarrollemos un entendimiento aproximado de sus narrativas más allá de un nivel superficial. Asimismo, se ha de mencionar una carencia de literatura en castellano que trate esta tendencia debido al hecho de que mientras la relevancia de las producciones surcoreanas aumenta, no son cubiertas a un nivel tan extenso en este idioma como lo es en investigaciones escritas en, por ejemplo, inglés o francés.

A través del lenguaje audiovisual y las herramientas narrativas, un largometraje construye un texto que ofrece una perspectiva particular. Esto es lo que denominaremos "visiones temáticas": una interpretación de lo que la película comunica a través de sus características formales y de su inserción en un contexto sociocultural determinado y determinante. Las "temáticas" se refieren a los asuntos que se representan, mientras que las "visiones" aluden a la forma en que esos asuntos son representados y la posible óptica desde la cual se abordan. Formular una base para comprender estos conceptos puede ser el primer paso hacia un entendimiento más profundo. Para ello, se ha decidido analizar un ejemplo que sea representativo de este movimiento.

En esta tendencia del cine coreano se desarrollan una serie de directores críticamente aclamados como *auteurs* y capaces de ser comercialmente exitosos (Paquet, 2009, pág. 94). Entre sus representantes se encuentra Bong Joon-Ho, quien dirigió

Parásitos (*Gisaengchung*, 2019), ganadora a mejor película en los premios Oscar del 2020. Mientras esa es claramente su obra más popular, el director posee una ilustre y alabada filmografía que encarna los mejores aspectos del Nuevo cine coreano. Para los propósitos de este trabajo se ha decidido tomar una de estas obras, *Mother* (*Madeo*, 2009), filme estrenado en el festival de cine de Cannes 2009, bajo la categoría *Un Certain Regard* (Festival de Cannes, 2009, párr. 1), la cual es reservada para películas que no siguen convenciones tradicionales del cine y son merecedoras de cierto reconocimiento. Este largometraje no solo nos presenta las cualidades que hemos mencionado de esta inclinación en el cine surcoreano, también mantiene una importancia crítica, lo cual se ve en los premios que ha recibido en una serie de festivales internacionales: ganó la competencia internacional en el Festival de Mar del Plata de 2009 (Sartora, 2009, párr. 1), celebrado en Argentina; mejor película en los Asian Film Awards de 2010 (Landreth, 2010, párr. 13), el cual era parte del Festival Internacional de Cine de Hong Kong; recibió el premio *Best East Meets West Cinema Award* en el Festival de Cine Internacional en Santa Barbara, el cual tomó lugar en Estados Unidos, en el estado de California (10Asia, 2010, párr. 1); entre otros.

Con estas precisiones establecidas nos planteamos la siguiente pregunta que guía el presente estudio: ¿Cuáles son las visiones temáticas que se construyen en la película *Mother* de Bong Joon-ho?

CAPÍTULO I: ESTADO DEL ARTE

Para poder entender nuestro objeto de estudio minuciosamente, se ha decidido separar el estado de arte en dos secciones. La primera concierne cómo se ha tratado el discurso fílmico en relación a la formulación de visiones temáticas en otras películas. La segunda lidia con la forma específica en la que el género audiovisual es tratado en el Nuevo cine coreano.

1.1 El discurso fílmico

¿Cómo es que una película de ficción construye una visión? ¿Cómo puede ser esto discernido o analizado? Observamos cómo las visiones de diferentes trabajos audiovisuales son estudiadas, empezando por artículos que parten desde una metodología descriptiva y las estructuras de los relatos para construir un discurso.

Xu Bai (2022) identifica una temática *Han* -noción compartida de opresión en las artes coreanas- en varios filmes del Nuevo cine coreano, analiza las estructuras, las secuencias en la narrativa, de estas para concluir dicha visión. En *Burning* (Beoning, 2018) de Lee Chang-dong, la “trilogía de la venganza” de Park Chan-wook y *Mother* de Bong Joon-ho. Similarmente, Gillespie (2016) argumenta la tendencia por una temática de ideología neoliberal en las películas de *gangsters* que produce el cine surcoreano a través de un análisis de estructuras, lo que identifica en ciertas escenas y personajes presentes (p.70-71). Se basa en observaciones sobre los filmes *Beat* (Biteu, 1997), *Bloody tie* (*Sasaeng gyeoldan*, 2006) y *New world* (*Sinsegye*, 2013). Yoon (2009) también utiliza un análisis descriptivo de la película *Never Forever* (2007) para ejemplificar lo que ella ve como una tendencia en el cine surcoreano popular por una visión cada vez más neoliberal, colonialista y patriarcal, la cual va acompañada del incremento de intervención estadounidense en este cine (p.205-208). A través de una explicación inicial de su visión y una exposición detallada de las escenas y elementos del guion, los autores concluyen que sus películas encarnan ciertas visiones que parten del contexto social de su creación.

Otros artículos, como aquellos de Mazierska (2013) y Murphy (2010) analizan filmes seleccionados de ciertos directores basándose en la coyuntura sociopolítica del director, definiendo la visión como el resultado de un director individual, no tanto como la expresión de una sociedad y cultura. Disciernen filosofías y movimientos, los cuales utilizan como marco teórico para la formulación de visiones, incluso bajo estas

especificidades parten de la descripción literal de escenas. En el caso del primero con el trabajo temprano de Wojciech Has, el segundo con la filmografía de Ousmane Sembène y Djibril Diop Mambéty. Lo notable es que estos artículos comparten un uso de la narratología: describen acciones, objetos y personajes para identificar el significado de sus relatos.

También tomamos estudios que distinguen una visión temática desde métodos semióticos, pero nuevamente al servicio de analizar diálogos, acciones, espacio y personajes; cualidades narratológicas. Dalvesco (2019) utiliza una descripción de escenas y personajes, así como conceptos básicos de semiótica, para argumentar por una visión basada en la interacción del consciente y subconsciente de acuerdo con las teorías de Freud en *La bella y la bestia (La Belle et la Bête, 1946)*. Flores (2013) analiza *Perdidos en Tokio (Lost in translation, 2003)* al estudiar la relación entre el cuerpo sensible y los objetos, interacciones entre sujetos y el viaje pasional. La autora también se concentra en elementos narratológicos de escenas seleccionadas para identificar un patrón que pueda dar significado al discurso del largometraje. Marsen (2012) emplea un marco de intertextualidad y el modelo actancial para concluir cómo un texto fílmico formula una visión temática, a ese propósito utiliza tres películas que define como hibridaciones con el noir -*Le Samourai (1967)*, *The killer (1989)*, *Ghost Dog: el camino del samurai (Ghost Dog: the way of the samurai, 1999)*-. Su análisis repite la descripción de escenas, desde diálogo, objetos y acciones. En sí, los artículos revisados concluyen que los elementos narratológicos pueden ser utilizados para explorar la visión del texto fílmico, se basan en una observación de la película en un nivel de contenido, no de forma.

Habiendo revisado artículos que se conciernen con los aspectos narrativos, hemos de pasar a estudios que argumentan por una construcción de visión a través de características formales, específicamente aquellas de plano y composición. Empezamos con el primero, Arocena (2021) informa que la elección de tipos de planos sirve como metáfora, otro nivel de plasmación de la tesis que ofrezca el discurso. Propone la manera en la que ciertos planos son empleados en la serie *El cuento de la criada (The handmaid's tale, 2017-presente)* para presentar una temática feminista. Por ejemplo, un plano general picado puede encarnar la mirada opresiva de la autoridad patriarcal en el discurso narrativo (p.300). Dezheng & O'Halloran (2013), en su estudio sobre la representación de la emoción, definen que la elección de plano es vital para transmitir información sobre el estado mental de los personajes. La elección de un primer plano con ciertos gestos

puede, por ejemplo, plasmar la totalidad del estado de ánimo visualmente sin una explicación literaria (p.88-91). También se menciona a Fernández-Ramírez (2019), quien, al escribir sobre la transformación formal del género bélico, argumenta que los planos elegidos en una secuencia encarnan los objetivos de la narrativa. En coherencia con las otras características audiovisuales pueden ofrecer significados de la construcción de un discurso. La autora concluye que estas elecciones visuales sirven no solo para la comunicación de una emoción, pero también un mensaje ideológico (p.116). En si vemos que la elección de planos enuncia una visión, la interpretación de este recurso es acompañado con un análisis del discurso.

Continuamos a la composición, cuya efectividad es contemplada por Suárez-Gómez (2018), quien analiza cómo esta -y la decisión de romper sus reglas establecidas- sirven a lo largo de un largometraje para significar, pues poseen una cualidad figurativa y reflexiva con relación a lo que la propuesta ideológica ofrece. Asimismo, esta característica puede ser un vehículo descriptivo de los personajes, pues su posición en el cuadro sirve de metáfora para su posición en la historia y el movimiento de la narrativa. En general, la composición ofrece significado adicional a la película que puede ser esencial para su interpretación (p.219-221). De similar manera, Tsang (2018) también concluye que las decisiones de composición construyen temáticas, pero añade que incluso lo que está fuera del cuadro comunica, la omisión de elementos en pantalla es significativo. En su artículo analiza escenas selectas de *Sheng si jie* (2005) en las que la composición dirige la mirada, crea metáforas sobre los temas del filme e informa relaciones y personajes (p.249-251). Esta importancia es apoyada por An (2019), al encontrar que la composición de una figura puede resumir la complejidad del texto. Utiliza como ejemplo un plano de la protagonista de *Mother* en la que su aislamiento y situación dentro una sociedad patriarcal es demostrada sucintamente con su posición en una composición (p.11). Generalmente, como herramientas audiovisuales, el plano y composición son analizados como factores de una significación más sutil. Contribuyen a las visiones, lo que desean comunicar, al ordenar los componentes de una escena para crear metáforas visuales.

1.2 Género audiovisual en el cine coreano

Terminamos con el tópico del género audiovisual, ya que este se vuelve especialmente relevante en el Nuevo cine coreano al poseer un rasgo posmoderno, particularmente en el uso e hibridación de géneros, permitiendo que se vuelvan un vehículo para construir

una visión. Se enfatiza la utilización de géneros populares, cuyas mayores representaciones se encuentran en producciones norteamericanas.

De acuerdo con Klein (2008), un director como Bong Joon-ho apropia convenciones de un género y las recontextualiza para crear comentario político y social sobre su contexto nacional (p.873). En, por ejemplo, *Crónica de un asesino en serie* (*Salinui chueok*, 2003) el policial es reconfigurado, y fusionado con otros para criticar la dictadura de Corea del Sur durante los años ochenta, así como su relación con Estados Unidos. Las convenciones son seguidas o subvertidas de acuerdo con lo que se desea enunciar, el estudio revela esta interpretación a través de la descripción de secuencias narrativas que deliberadamente desvían de las expectativas de género (p.878-885). Schulze (2019) apoya estas conclusiones al analizar cómo el director apropia los tropos de un género dentro de un marco transnacional para comentar sobre la relación entre Estados Unidos y Corea del Sur (p.25-26). Es relevante que estos géneros sean asociados a Hollywood y a estructuras narrativas que exaltan un tipo de excepcionalismo estadounidense, puesto que su subversión forma las bases de una crítica implícita. An (2019), por su parte, ofrece un ejemplo concreto con la reconfiguración de las convenciones del *thriller* para crear una visión: la tendencia de *mother thrillers* utiliza el género para explorar cuestiones alrededor de la figura maternal, entendida dentro de una sociedad conservadora (p.14).

Utin (2016), cercano a Klein y Schulze, argumenta similar diálogo con géneros prestados de Hollywood, excepto que concluye que estos no son híbridos, sino modificados en una “estructura resbaladiza” en la que no se mezclan en una unidad cohesiva, más bien se resaltan sus inconsistencias tonales. Utiliza las convenciones de un género solo para pasar rápidamente a otro, los movimientos abruptos en género reflejan la modernización surcoreana: rápida, comprimida y errática (p.55-56). En contraste, Gillespie (2016) argumenta que el género también es reconfigurado no como una decisión consciente para convertirlo en una herramienta de crítica, pero como un efecto secundario de un contexto socioeconómico cambiante, ofreciendo lo que observa como una tendencia en el género criminal en películas surcoreanas para adaptarse a una visión que encarna una ideología neoliberal de individualismo (p.69-70). Lo que concluimos de esto es que hay una tendencia en el cine surcoreano por utilizar géneros, especialmente populares, intencionalmente o no como herramienta de crítica social y reflejo de tendencias nacionales, adaptándola a un contexto cultural específico. Apropia las

características útiles para estos propósitos y descarta el resto, combinándolas con elementos de otros géneros en un acercamiento diferencial que informa una visión en la manera en la que se desvía de los cánones narrativos impuestos por Hollywood.

Acabamos de definir varios elementos que pueden ser -y han sido- utilizados para la construcción de temática, pero a lo largo de la investigación se encontraron muy pocas menciones del filme que seleccionamos para este trabajo, ya sea en artículos sobre cine coreano o la filmografía del director. La ausencia se hace especialmente notable en estudios que recapitulan las obras de Bong Joon-ho, pues omiten una notable etapa en su profesión y la excluyen de la trayectoria ideológica que ha formulado a lo largo de su carrera. Esto nos ofrece una mayor motivación para desarrollar la pregunta principal que nos proponemos, pero tras haber realizado una revisión de literatura a estos ejes temáticos hemos de establecer preguntas específicas que puedan profundizar en lo que buscamos averiguar de la película escogida. Específicamente proponemos las siguientes: ¿Cómo contribuyen el discurso fílmico y la figura del personaje en las visiones temáticas del largometraje? ¿Cuál es el rol del género cinematográfico en la construcción de visiones temáticas en el filme?

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

Similarmente al estado del arte, los temas tratados en el marco teórico ameritan una separación en dos subtítulos: en primer lugar, el discurso fílmico, con un énfasis en la función del personaje en el cine; y, en segundo lugar, el género audiovisual, el cual siempre ha tenido una definición por convención, y que por ende se manifiesta de manera interesante en el Nuevo cine coreano.

2.1 En pantalla: discurso fílmico y personaje

¿A qué nos referimos cuando utilizamos términos como discurso fílmico? Bordwell & Thompson (2003) ofrecen una definición sucinta al igualarlo con el concepto de argumento, el cual concierne los sucesos narrativos en pantalla, así como elementos no diegéticos (música, edición, créditos, etc), todo lo que el espectador observa del producto audiovisual en sí (p.62). En otras palabras, el discurso concierne los aspectos formales del medio, lo que se desarrolla dentro de este como los cortes y la selección de planos. Una idea similar viene de Gaudreault & Jost (1995), al definir lo que es un relato cinematográfico argumentan que la narrativa en el cine está íntimamente ligada con sus características formales. Los sucesos se relatan a través del plano, los cuales contienen multitud de enunciados que son entendidos y descifrados a través del contexto del argumento. Estas características formales son la visual y sonora, las cuales ofrecen más variados significados cuando son tomadas en cuenta integralmente (p.30-35). En esta lógica, el discurso concierne la manifestación de una narrativa como es definida por la forma del medio audiovisual.

Encontramos que esta definición puede ser complementada con la narración entendida dentro del filme. Algunos autores explican la narración como la distribución de información en el discurso, la manera con la que se organizan las significaciones. Ello implica cuánta información se ofrece y con cuánta profundidad se desarrollan los personajes (Bordwell & Thompson, 2003, p.70-76). Para suplementar esto también se observa que la narración ordena los enunciados que se generan en el filme y los comunica a través de los elementos formales. Esto implica un narrador que emita significados y un receptor que los interprete desde su conocimiento del lenguaje audiovisual (Gaudreault & Jost, 1995, p.49-57). Adicionalmente Casetti, & Di Chio (1991) dan una idea similar, la del autor y espectador implícitos. Son figuras abstractas que ordenan los elementos del largometraje y organizan las significaciones que puede producir desde el punto del emisor

y destinatario (p.226-230). Lo que entendemos de estos autores es que una película en sí nos ofrece una estructura y un orden a partir del cual podemos interpretar su discurso.

Adicionalmente hemos de ahondar en el concepto de personaje, no solo por la naturaleza de nuestro objeto de estudio, pero también porque se define como esencial en el discurso, su figura pone en acción los sucesos del relato y cómo lo interpretamos. Se entiende al personaje como un agente o rol cuyas características y competencias mueven el principio de causalidad narrativa y permiten que la historia de un filme se lleve a cabo (Bordwell & Thompson, 2003, p.63). Pérez (2016), quien similarmente argumenta la relevancia del personaje en el acceso a interpretaciones, da una definición del personaje partiendo de concepciones históricas. Declara que este es una unidad de acción y psicológica, en otras palabras, un rol que dirige el argumento y la construcción por un escritor a algo semejante a un ser humano con la riqueza psicológica que ello implica (p.535-538). Contribuyendo con esta noción, Grossocordón (2019) lo define, partiendo de distintos autores, en los mismos términos de “unidad”, añadiendo que presenta rasgos que lo diferencian como un sujeto único en la narrativa (p.11). Asimismo, se ha de profundizar a través de una observación de su transformación en el relato. Galán (2007), describe al personaje como vital en la narrativa, enlazado con la acción y el conflicto. Puede ser visto desde una visión dinámica que ve sus actividades y transformaciones como medios de significación (p.1). La autora toma guías para escribir guiones como base, una relevante, de Seger (1999), añade que el personaje principal es quien “hace” la acción y mueve los principios de conflicto, todos los elementos girando alrededor de su figura, ya sea positiva o negativa (p.224-225). En este sentido el personaje puede ser analizado de una miríada de maneras, como su rol narrativo, modificaciones dentro del relato y cómo se relaciona con otros, ofreciendo oportunidades de significación.

2.2 Postraumático: género audiovisual en el cine coreano

Desde un nivel conceptual, el género cinematográfico atrae un sinnúmero de discusiones teóricas sobre su definición. Altman (2000) nos hace el favor de recopilar algunas de las concepciones más prominentes, aceptando su cualidad multifacética y la futilidad de una definición concreta. El autor resume varios significados, pero rescatamos al género como un contrato con el espectador que informa las expectativas de una película (p.35). Puesto que es el punto en el que el género es recibido y reconocido, una vez que se haya formado como objeto de estudio. Sobre esto se describe cómo el público entiende el género a partir del reconocimiento de varias películas que comparten una estructura y elementos

narrativos, estos se repiten en varias obras para crear un patrón culturalmente aceptado. Este patrón forma las expectativas de un público frente a una obra y es compuesto de dos partes: tema y estructura. Las películas requieren coincidencias en ambos denominadores, en las ideas que presentan y el tratamiento que reciben, para ser clasificadas dentro de un género (p.37-46). A esa aproximación semántica -de elementos- y sintáctica -de estructura-, se le añade una dimensión pragmática, la cual considera a otros actores que reciben el género, ya sean productores, críticos, distribuidoras, y más. Esto considera que la manera en la que un género es usado en marketing y cómo es entendido en la población también cuenta con un peso en el momento de identificar y clasificar. Implica que por más que se establezcan las características de un género en papel, su uso práctico y real es hasta cierto punto definitivo (p.283-288). Bordwell &Thompson (2003) similarmente describen al género como un acuerdo entre director, crítico y espectador sobre una fórmula con convenciones usuales, iconografía familiar y temáticas comunes (p.95-97). Se concluye que es definido como la repetición en temas, elementos y estructura en suficientes películas como para que tanto espectador como crítico pueda reconocer un cuerpo consensuado de obras. Además de cómo es empleado en materia práctica como publicidad y clasificación en festivales.

Stringer (2005) se enfoca en el Nuevo cine coreano, el cual suele prestar géneros populares y reconfigurarlos para sus motivos de enunciación en un acercamiento posmoderno. Este contribuye al declarar que la clasificación de género es un proceso observado, determinado tras la apreciación de tendencias narrativas comunes en varios ejemplos cinematográficos (p.95). Da a entender que esta es una concepción ampliamente entendida, aun así, la cuestión de género se vuelve más compleja en este cine. Al ser experimentado fuera de su país de origen, puede causar aturdimiento sobre sus espectadores al tratar estos patrones familiares a partir de su propio contexto cultural. El uso de dichos patrones también es puesto en cuestión dentro de Corea del Sur, con críticas de que el cine coreano mimetiza a Hollywood (p.96-101). Así que se observa una relación tensa con el género y su utilización.

¿Cómo es que esta ambivalente construcción del género se presenta en el cine de nuestro director escogido? Klein (2008) analiza el cine de Bong Joon-ho y define que el uso consciente de género se ha vuelto parte del estilo del director. Aquellos patrones familiares son combinados con otros, subvertidos y mofados de acuerdo con las construcciones ideológicas y temáticas que el director esté buscando (p.872-874). En vez

de replicarlas de Hollywood las apropia, sus películas emplean el género como una herramienta más de enunciación. Especialmente en sus trabajos enfocados en críticas sociales, diálogos con un pasado nacional traumático o las relaciones entre Estados Unidos y Corea del Sur. Parece aprovechar estos patrones simples y digeribles para presentar temáticas más complejas en un paquete genérico.

En el caso de *Mother*, ha prestado del melodrama, con temas de familia y crítica social, así como el *mother thriller*, una tendencia en su cine nacional que parte del *thriller*. El primer género mencionado es potencialmente problemático, debido a sus múltiples variaciones, por ende se va a definir con base en el melodrama familiar estadounidense, a partir de los trabajos de Douglas Sirk, y el japonés, tomando en cuenta la obra de Kenji Mizoguchi. El primero, según Elsaesser (1991), se enfoca en una familia de clase media-alta en un conflicto con la modernidad, ya sea porque sus deseos y angustias nacen de condiciones y demandas socioeconómicas que no pueden entender, o porque tienen que sucumbir a la presión social de su entorno. En cualquier caso, termina en catástrofe interior -el énfasis está en los predicamentos emocionales y psicológicos-, los personajes sufren debido a su realidad social, pero difícilmente se dan cuenta o pueden hacer más que gestos impotentes o simbólicos (p.76-79). El choque entre la unidad familiar y la modernidad se vuelve útil en nuestro estudio del filme seleccionado.

Para representar la tensión psicológica en este género se utilizan objetos como metáforas visuales, vacíos materiales que expresan la plasticidad del capitalismo estadounidense (p.84-85). Además de un enfoque en lo material, el melodrama logra reproducir patrones de dominación y explotación en una sociedad -la relación entre psicología, moralidad y conciencia de clase- al enfatizar una dinámica social vinculada a una red de fuerzas que oprimen a los personajes y que estos reproducen sin saberlo (p.86). Asimismo, se menciona que se emplea el *pathos*, ya que se observa cómo la situación y el sufrimiento de los personajes evocan empatía en la audiencia. Esta se produce específicamente debido al entendimiento, o carencia de este, por parte de los personajes sobre las causas sociales de su situación, las cuales el espectador sí comprende (p.88). Se observa que el género apela a las emociones, tratando de crear un acercamiento con la psicología de sus personajes, los cuales son definidos por preocupaciones económicas y sociales.

Para precisar el *pathos* como herramienta se utiliza una definición de Mary Ann Doane (2005): la evocación de pena o tristeza por un texto, es decir la apelación a

emociones poderosas. La autora también especifica que en el melodrama el *pathos* se aprecia en el protagonista, quien es una víctima cuyo sufrimiento puede ser resultado de brechas económicas, o de la diferencia entre deseo y realidad (p.10-14). Lo importante es que está basada en su dolor, al cual la audiencia responde con empatía.

El melodrama de Mizoguchi, por el otro lado, tiende una visión de la sociedad a partir de una base budista, en la que la vida es un sufrimiento cíclico debido a los placeres materiales (Santo, 1993, p.64). A través de sus protagonistas mujeres, y su constante victimización, se explora la injusticia e inestabilidad de la sociedad moderna. En esta se ve un encuentro entre fuerzas opuestas, personajes en tensión que encarnan oposiciones sociales y sexuales en un maniqueísmo moral (p.62-63). Particularmente hay un énfasis en figuras patriarcales como represoras y mujeres enfrentándose a un futuro adverso (p.64-66). Este uso de los aparatos del melodrama en la visión social es especialmente relevante para entender cómo el género contribuye a la construcción de temáticas. La visión de la mujer también obtiene relevancia al tomar en cuenta a la propia protagonista de *Mother*.

Hay que considerar, también, el uso del *mother thriller*. Se debate si el *thriller* es, en efecto, un género y no solo una herramienta, mas prestando de la aproximación semántica-sintáctica-pragmática que se está empleado, se puede hablar del *thriller*, en el contexto del cine coreano de la posdictadura, como un género. Park (2019) argumenta que el *thriller* coreano se popularizó tras la llegada de la democracia y la rápida modernización. Describe las películas que caen bajo esta denominación como definidas por una investigación a un misterio o un complot criminal, descifrado o inferido a través de un protagonista lógico e intelectual. Se desarrolla en un espacio y tiempo definido por urbanización y sistemas capitalistas (p.116-123). Debido a su énfasis en el razonamiento para llegar a verdades, escepticismo y distanciamiento emocional del objeto de atención para la resolución del conflicto, se le califica como un género de valores modernos en el cine coreano, en contraste con un género como el melodrama, el cual apela a la intuición. A su vez, ocurre un cuestionamiento de la autoridad, de la rápida modernización del país y de la profundización de brechas sociales y económicas, pues estas permiten las circunstancias de la trama.

Para los propósitos de este trabajo se hará un enfoque específico en *mother thriller* como una tendencia genérica con sus características y tropos recurrentes. Se toma como una frontera genérica que nace de las particularidades culturales del cine de esta nación.

En estos la figura maternal (usualmente de clase media-alta, con apariencia convencionalmente glamorosa) es introducida a una trama de intriga típica de un *thriller* para salvar o vengar a su hijo. Para ello toma el rol de detective o investigador racional. Tiene la implicación de que la maternidad puede superar fuerzas institucionales de ley y orden. Se enfatiza a la madre por su sacrificio y absoluto compromiso con la unidad familiar (An, 2019, p.2). Por supuesto, el hecho de que la madre es forzada a acción, peligro y violencia puede ser representado como una patología, ya sea de la sociedad o de la misma protagonista. Esta estructura se puede observar en filmes como *Eomi* (1985) y *Azooma* (2012).

En esta, como en el género del melodrama y el *thriller* coreano, hay un implícita crítica a la modernidad, a las estructuras e instituciones que resultan de varios procesos de modernización en Corea del Sur. Cuando nos referimos a “modernidad” prestamos una definición de Paola Peña Ospina (2012) en un artículo donde la describe de la siguiente manera:

“En su aspecto esencial, la modernidad se caracteriza por ciertos fenómenos de configuración histórica que nos permiten definir algunos elementos de su estructuración: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización, secularización, etcétera, características que se encuentran en cualquier proceso de modernización.” (p.122)

Recordamos que los procesos de modernización son fenómenos desiguales alrededor del globo, no se experimentan o desarrollan al mismo ritmo. Varios de los procesos de industrialización y democratización en Corea del Sur se dieron a cabo durante el siglo XX. La península coreana pasó la primera parte del siglo pasado bajo colonialismo japonés, guerra y división política, y entre los años sesenta y ochenta por tres regímenes dictatoriales, en los cuales se vio el mayor ritmo de modernización.

Como un punto adicional, se ha de mencionar también un par de herramientas narrativas menos particulares que están presentes en varios géneros. En primer lugar, la anagnórisis, la revelación de información a los personajes que ocasiona un cambio de fortunas. En el melodrama, puede ser usado para afectar las relaciones interpersonales de los personajes. En el *mother thriller*, al ser un género construido alrededor de la solución de un misterio, descifrar el pasado se vuelve esencial. Se utiliza para revelar secretos que informan relaciones y, en una trama de crimen, para salvar a algún personaje de su predicamento. Asimismo, se menciona brevemente la catarsis, entendida como una

“purificación” que se experimenta tras presenciar las acciones injustas en una trama. Estas acciones, originadas por fuerzas externas o internas —ya sea la ley, la familia o la psicología—, son castigadas para brindar a la audiencia una sensación de seguridad. La catarsis implica la representación de actos inmorales, permitiendo al público liberarse al observar las terribles consecuencias que estos conllevan.

2.3 Marco contextual

Antes de continuar, puede que una explicación mayor de nuestro objeto de estudio sea relevante. Ciertamente, hemos mencionado su importancia crítica en su recepción en los circuitos de festivales de cine a nivel internacional y de su región, así como su pertenencia a la tendencia posmoderna del Nuevo cine coreano y la filmografía de uno de sus directores más aclamados y con mayor alcance global, Bong Joon-ho. Pero se ha de aceptar que es necesario una profundización a los detalles de la película en cuestión para que la siguiente discusión pueda ser entendida óptimamente incluso por lectores que la desconozcan.

Mother es un filme surcoreano de 2009 que nos presenta la historia de una madre sin nombre (interpretada por Kim Hye-ja) buscando salvar a su hijo con discapacidad mental (Won Bin) de ser castigado por un crimen del que se le acusa: el asesinato de una joven adolescente llamada Moon Ah-jung (Moon Hee-ra). La madre, tras encontrar decepción en los canales oficiales de la ley, decide limpiar el nombre de su hijo con sus propias manos. A lo largo del filme rompe la ley para desenlazar los sucesos del asesinato y descubre duras realidades de su pueblo, así como el hecho de que su hijo sí es culpable. Asimismo, se descubre la propia inestabilidad mental de la protagonista -tanto en su pasado, como en el presente- y la verdadera naturaleza de su relación filial. El largometraje, como la mayoría de las obras del director, se puede clasificar en un género popular, en este caso el melodrama. Aunque, como con muchas películas surcoreanas se juega con la implementación de este y es combinado con otro, el *mother thriller*, el cual puede presentar elementos de crimen y misterio (Bong, 2009).

Tuvo un presupuesto de 5 millones de dólares (IMDb, s.f.), así que se podría categorizar como una película de perfil mediano. Esto no significa que no haya sido relevante, puesto que fue capaz de recaudar alrededor de 17 millones de dólares alrededor del mundo (Box Office Mojo, s.f.), significativo para una película surcoreana en los años 2009-2010. Asimismo, guarda un lugar peculiar dentro de la trayectoria artística del

realizador, es probablemente una de sus únicas películas que no deconstruye de una manera u otra la presencia estadounidense (o extranjera) en la sociedad surcoreana, aunque mantiene temáticas de corrupción social, modernidad y desigualdad económica.

El filme también toma importancia por su mismo director: Bong Joon-ho, quien viene de una generación de directores que, de acuerdo con Paquet (2009), para el año 1998 se encontraban desarrollando una estética distintivamente nueva. Orientada a la juventud, consciente de género, visualmente sofisticada y desvergonzada de sus orígenes comerciales, completamente diferente de las obras que la procedían (pág. 63). Es probablemente el más exitoso de estos a un nivel global, evidenciado no solo en su victoria a mejor película en los premios Oscar de 2020, pero también por su llegada a Hollywood con el filme de 2013 *Snowpiercer*, señal de un mayor alcance fuera de su industria nacional en términos comerciales. Adicionalmente, el director resalta en su generación por dialogar con grandes géneros populares y cierto alejamiento de lo que los críticos describen como “autenticidad coreana”, representando un punto medio entre arte nacional y global (Klein, 2008, p.872-873). Esto significa que es un director cuyas obras y sensibilidades se han podido expandir en mercados internacionales con mayor facilidad, haciéndolo clave en el *hallyu*, la ola de exportaciones culturales coreanas.

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

Se reitera que este trabajo se basa en un análisis de la película *Mother*, especialmente en la identificación de cómo construye visiones temáticas, tal es nuestro objetivo principal. La película fue seleccionada entre el catálogo del director no solo como un ejemplo de la tendencia del “Nuevo cine coreano” dentro de la industria audiovisual de Corea del Sur, pero también porque hemos observado cierta negligencia en lo que concierne la discusión sobre este largometraje. Con esto nos referimos a una carencia de estudios que la consideren al investigar ya sea el fenómeno del Nuevo cine coreano o la filmografía del director. Teniendo nuestro propósito en cuenta, este fue un trabajo de tipo descriptivo y enfoque cualitativo, pues se está tratando de entender un fenómeno, un artefacto cultural, así como un posible significado e interpretación (Hernandez-Sampieri & Mendoza Torres, 2018, p.390). Asimismo, se ha aplicado una técnica de análisis de contenido para recopilar los hallazgos observados. Para llevar a cabo esto se ha formulado una guía de observación (véase anexo 2) que pueda sistematizar, en cuadros de observación descriptiva, la manifestación de ciertos elementos en escenas selectas del largometraje. Los elementos identificados partieron de los ejes conceptuales que se vieron previamente en el artículo: el discurso fílmico -con un especial énfasis al papel que el personaje efectúa dentro de este- y el género audiovisual -en las hibridaciones y subversiones de este que el cine coreano emplea-.

Para ser más específicos, la guía se dividió en tres puntos: discurso fílmico, personaje y género. Estos fueron diseñados alrededor de las definiciones que se han dado en el marco teórico, así como las variables -y sus indicadores- que se han ajustado de acuerdo con las preguntas de investigación. En el primero de estos puntos observamos los elementos formales de una película, empezando por la variable que denominamos la narrativa, el indicador siendo las secuencias del relato enumerados y descritos como suceden en pantalla, de manera diegética. En el mismo punto pasamos al lenguaje audiovisual, el cual describimos en correspondencia con la enumeración de la narrativa. Este trata los indicadores de plano cinematográfico -la toma continúa definida por la distancia en relación con los elementos en pantalla- y el encuadre -la posición de los elementos en pantalla dentro de los límites físicos de la toma, la organización de estos dentro del plano-. De referencia tenemos la investigación de Hevia Gutiérrez (2020), un análisis de temas específicos a través de la descripción de planos sucesos en pantalla, similar a lo que empleamos. Asimismo, tomamos la tesis de Gutiérrez Riega (2018),

quien utiliza un cuadro de observación descriptiva para organizar sus hallazgos y analiza el tratamiento audiovisual como una de sus columnas.

Nuestro segundo punto es el personaje, a pesar de que sea un factor dentro del discurso fílmico, pues se considera relevante otorgarle un enfoque particular debido a la naturaleza del largometraje. Este fue analizado a través de tres indicadores: personaje como rol, actante y su evolución. Estos se basan en un estudio sobre el papel de los agentes en la ficción audiovisual por Pérez (2016), quien formula una metodología para el análisis del personaje a través de varios criterios. Tomamos el rol, el cual el autor describe como una clasificación del personaje como elemento formal, definido por las acciones que lleva y su moral en relación con otros agentes (p.549). Ya que Pérez se basa en las teorías de Casetti & Di Chio (1991), remitimos a ellos para los “tipos” de roles, que son descritos en términos de oposiciones: pasivo o activo, influenciador o autónomo, modificador o conservador, protagonista o antagonista. (p.178-183). Estos hacen referencia a la naturaleza de los actos, en qué se basan y cómo afectan a otros. También vemos al personaje como actante, es decir, su clasificación en un modelo actancial estructuralista que lo define por la función que cumple en el discurso (Pérez, 2016, p.549). Una vez más, se regresa a las definiciones de Casetti & Di Chio (1991), quienes utilizan la noción de actante establecida por Algirdas Julien Greimas, y especifican tres ejes: Sujeto y objeto -cuya relación forma un eje direccional del que se desprenden ejes auxiliares con los siguientes actantes-, destinador y destinatario, así como ayudante y oponente. (p.183-188). Una vez más, estos han de ser entendidos dentro del esquema clásico del estructuralismo. Para la evolución nos trasladamos a Galán (2007), quien recoge las ideas de varios autores para describir el proceso evolutivo del personaje a través de las modificaciones entre equilibrio y desequilibrio, así como su conflicto, que puede ser interno, de relación, social, de situación o cósmico (p.7-8). Su definición de estos conflictos parte de Seger (1999), cuyas ideas prestamos para nuestro análisis (p.182-193). Observamos la representación de estos conflictos exclusivamente a través de las transformaciones y cambios por los que la protagonista pasa.

Terminamos con el tercer punto, correspondiente al rol que juega el género audiovisual dentro del discurso. Para ello se realiza una identificación de dos fenómenos: las manifestaciones (e hibridaciones) de género, así como las instancias de subversión de estas. Aquí se ha de realizar una aclaración importante, debido a la naturaleza del género este nunca se presenta de forma pura en ningún largometraje, siempre hay momentos en

el que uno toma presencia en otro. Por ende, hemos considerado que las manifestaciones y las hibridaciones (dos indicadores separados) han de ser observados en una misma casilla, refiriéndose a ocasiones en las que se emplean tropos de género en su forma convencional. Las subversiones se refieren a cómo estos tropos y herramientas de género son presentadas de forma en la que su función tradicional es cuestionada, justificamos la necesidad de esta categoría debido a la inclinación posmoderna de la película. Con ello, recordamos que el filme presenta una estructura semejante a un melodrama, con momentos híbridos con los *mother thrillers* que se habían mencionado con anterioridad.

La selección de escenas se realizó tras una visualización de la película con un enfoque específico en la trayectoria del personaje principal para discernir los momentos más importantes en la narrativa. Viendo los puntos de giro y las escenas con mayor relevancia a la trama, así como la extensión de un trabajo como este, se concluyó que lo óptimo sería realizar un análisis con la guía de observación utilizando cuatro escenas claves: el encuentro de la madre con su abogado en un bar, la interrogación de dos sospechosos, el encuentro de la protagonista con un potencial testigo, y su encuentro con un joven inocente encarcelado por el crimen de su hijo.

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

Escena 1 (Tiempo: 58:00-1:00:49): La madre (Kim Hye-ja) es llevada a un karaoke-bar donde su abogado (Yeo Moo-Young), acompañado de un séquito, se emborracha y festeja. Este último le informa que pueden lograr que Yoon Do-joon (Won Bin) pase cuatro años encarcelado. La madre bebe un vaso de una bebida alcohólica y se retira, incapaz de aceptar esta situación.

Tabla 4.1

Discurso narrativo	Personaje	Género audiovisual
<p><u>Narrativa:</u></p> <p>1.La madre es llevada a una habitación privada en un karaoke-bar, su abogado la saluda, este es acompañada de mujeres que parecen ser camareras o acompañantes y dos trabajadores de cuello blanco, todos están claramente embriagados. La madre se sienta alejada de ellos mientras beben y ríen. El abogado le dice a una de sus acompañantes que le entregue un trago a la protagonista y le informa que su hijo estará cuatro años</p>	<p><u>Rol:</u></p> <p>En esta primera escena vemos a la madre como un personaje pasivo, al no resistirse a la apatía y desinterés del abogado. Aunque sus acciones llevan a que la madre se frustre con las vías oficiales de justicia y tome acción, que se vuelva activa en otras palabras. Por esta misma lógica el abogado aparece como una especie de personaje activo e influenciador, modificador en su capacidad de degradar la situación con su indiferencia a defender a su supuesto cliente hasta llevar a la madre a decisiones extremas. Asimismo, la madre es una</p>	<p><u>Manifestación:</u></p> <p>-La madre es inducida a actuar en defensa de su familia, en un rol de protección de la unidad tradicional, frente a fracasos institucionales y percibidas injusticias sociales. Este rol para la figura femenina es tradicional en el melodrama, así como los <i>mother thrillers</i> coreanos.</p> <p>-Tal como en el cine de Mizoguchi, se crean oposiciones: la madre y el abogado están en tensión por sus actitudes y sus sexos. En esta</p>

<p>encarcelado. Cuando la madre trata de protestar, su abogado toma un micrófono y balbucea sobre los beneficios de este acuerdo, su séquito le aplaude y continúan divirtiéndose e ignorando a la madre, quien bebe todo su trago rápidamente.</p>	<p>protagonista pues desea el avance del relato con su búsqueda por la libertad de su hijo mientras que el abogado es antagonista al argumentar que solo se puede dejar al hijo encarcelado.</p>	<p>escena esto involucra un nivel de maniqueísmo moral sobre el antagonista. Adicionalmente, hay una figura patriarcal (el abogado) en conflicto con una figura femenina victimizada.</p> <p>-La corrupción en las instituciones, así como la soledad y aislamiento social de la madre - como es demostrado en el abandono de su abogado- impulsando a que la madre encuentre su resolución para investigar el asesinato la asemeja a la protagonista de un <i>thriller</i>. Este trata de corregir un fracaso social a través de sus recursos intelectuales, hallar la verdad tras un misterio.</p>
<p><u>Lenguaje:</u></p> <p>1.La escena empieza con un plano americano estableciendo el espacio. La discusión entre la madre y el abogado se</p>	<p><u>Actante:</u></p> <p>La madre, nuestra protagonista, es nuestro sujeto, con la libertad de su hijo siendo su objeto de deseo. El abogado en esta escena es su oponente al no realizar eficientemente su trabajo desde la institucionalidad, como la madre deseaba, su apatía y desinterés son frustrantes a los objetivos de la madre. Adicionalmente se puede argumentar que el hijo cumple los papeles de destinador y destinatario, su seguridad es un bien en sí mismo y para la protagonista.</p> <p><u>Proceso evolutivo:</u></p> <p>Esta escena sirve como un cambio esencial en la trayectoria del personaje, pues su desequilibrio -el cual inició con el arresto de su hijo- se degrada aún</p>	<p><u>Subversión:</u></p> <p>-Esta escena nos recuerda la posición económica baja de la madre, mientras que en melodramas tradicionales los protagonistas</p>

<p>muestra en un plano contra plano que intercala entre planos medios, bustos y primeros planos. La única excepción es el plano de detalle al trago que se le entrega a la madre. Los encuadres constantemente alejan o aíslan a la madre de los otros personajes, se empieza mostrando que ella se sienta alejada del grupo. Asimismo, mientras el abogado es consistentemente encuadrado junto a su séquito, la madre está completamente sola, posicionada a la izquierda de la toma, dejando cierto espacio vacío cuando la vemos. Con excepción del plano inicial, la madre y el abogado nunca están en el mismo encuadre.</p>	<p>más. Pasa de un desasosiego a una decepción por la indiferencia de su abogado, el cual pasa activamente a frustración con él, como se demuestra cuando bebe su trago de un sorbo.</p> <p>Aquí la madre se enfrenta a un conflicto interno -pues siente una incertidumbre sobre qué hacer para salvar a su hijo-, de relación -pues sus deseos chocan con los resultados que su abogado le ha conseguido- y social -debido a que la institucionalidad y legalidad, representadas por su abogado, han fallado en la búsqueda de su objetivo-.</p>	<p>son de una clase media o alta estereotipada. Aquí la pobreza de la protagonista ni siquiera es romantizada. Asimismo, su defensa por la familia es patológica, la maternidad se torna asesina y el lazo filial se vuelve codependiente y tóxico.</p> <p>-El rol de la madre como protagonista también la diferencia de héroes de <i>thriller</i>, pues es una mujer mayor, lejos de competente o estrictamente racional, y su aislamiento se debe a una incompetencia institucional que no parte de malicia, pero de indiferencia. Asimismo, los <i>mother thrillers</i> incluyen a protagonistas más “glamoras”, en contraste con la madre.</p>
--	--	---

Escena 2 (Tiempo: 1:23:11-1:29:30): La madre le paga a Jin-tae (Jin Goo), un amigo y mala influencia de su hijo, para que interrogue a dos jóvenes en un parque de diversiones abandonado, lo cual realiza brutalmente. Revelan que Moon Ah-jung (Moon Hee-ra) guardaba fotos de los hombres a los que se prostituía -por dinero o hasta arroz-, creando un motivo para su asesinato. La madre escucha todo esto y cuando los jóvenes empiezan a burlarse de Yoon Do-joon, entra al carro donde la interrogación está sucediendo.

Tabla 4.2

Discurso narrativo	Personaje	Género audiovisual
<p><u>Narrativa:</u></p> <p>1.Jin-tae recibe dinero de la madre, este empieza a correr para patear a los adolescentes. Procede a torturar físicamente a los dos jóvenes -pateándolos y golpeándolos-. Estos declaran que Moon Ah-jung se prostituía por comida, burlándose de ella.</p> <p>2.Jin-tae los separa y encierra en carros desusados de una rueda de la fortuna y le pone un auricular a la madre para que escuche. Estos le cuentan que Moon Ah-Jung (quien aparece brevemente en forma del <i>flashback</i> de uno de los jóvenes, viendo</p>	<p><u>Rol:</u></p> <p>La madre aquí se presenta como un personaje activo, pero influenciador, al pagarle a Jin-tae a que consiga la información que quiere a través de torturas. En esta misma línea es modificador degradador puesto que sus acciones son directamente negativas y es ambiguo si realmente la acercan a su meta. La madre continúa como protagonista y se posiciona a los dos adolescentes como</p>	<p><u>Manifestación:</u></p> <p>-Como acercándose a la resolución de un <i>thriller</i>, somos testigos de revelaciones sobre la víctima que informan sobre un mayor contexto al misterio y las circunstancias involucradas. Este mayor contexto revela un problema social, aquí el de una sociedad patriarcal y misógina. Adicionalmente, Jin-tae toma el rol de detective, tomando la ley en sus manos e investigando a sospechosos.</p> <p>-Se vuelve a ver una victimización femenina -Moon Ah-jung- frente a una sociedad patriarcal.</p>

<p>su celular mientras reposa en su regazo) guardaba fotos de los hombres con quienes se acostaba a cambio de dinero o comida, el cual era potencial material de chantaje.</p>	<p>antagonistas, puesto que su retención de información impide su camino.</p>	<p>-También vemos una preocupación material, propia del melodrama, pues se enfoca en el uso de dinero por la madre para asegurar la ayuda de Jin-tae.</p>
<p>3.El joven que reveló esta información se burla de Yoon Do-joon y su madre, ocasionando que Jin-tae lo patee en la cara, lo cual provoquero que derrame sangre. La madre entra al carro mientras Jin-tae se retira, ella enciende un cigarrillo y demanda saber más. El joven solo revela que Moon Ah-jung mencionó que quería pedir alcohol por favores sexuales, no solo comida.</p>	<p><u>Actante:</u> El sujeto en esta situación interactúa con un ayudante (Jin-tae) y oponentes (los dos adolescentes). En esta situación el ayudante contribuye directamente a la confrontación con los oponentes, superarlos lleva a revelaciones que la madre cree serían beneficiosas para su reunión con su objeto de valor.</p>	<p>-Otra manifestación del melodrama es que la responsabilidad recae en un nivel social y existencial. Se reproducen patrones de dominación y explotación. La madre aplica una lógica material capitalista para conseguir las confesiones que desea, abusando de la fuerza para sus objetivos. Las mismas estrategias que la oprimen y ella reproduce sin saberlo</p> <p>-Finalmente, el parque de diversiones abandonado y descuidado funciona como una metáfora visual: al igual que los personajes, es una “víctima” olvidada de la modernización. Su estado de deterioro refleja la violencia y la degradación moral que se manifiestan a lo largo de la historia.</p>

<p><u>Lenguaje:</u></p> <p>1.Desde el minuto 1:23:11 hasta el minuto 1:25:16. Empieza con un primer plano de la madre hasta que la cámara se mueve a un plano detalle del dinero que le entrega a Jin-tae. En un travelling que empieza desde un detalle de sus pies hasta un general de su cuerpo vemos como pateo a los jóvenes. Seguimos a un plano medio en el que continúa a agredir a estos. Pasamos a un plano contra plano entre Jin-tae y estos adolescentes, alternando en primeros planos y planos medios. Los encuadres contrastan a Jin-tae en soledad y a los dos jóvenes que se encuentran juntos, una vez que empiezan a discutir, se empieza a encuadrar a cada uno de los chicos solo.</p> <p>2. Desde el minuto 1:25:16 hasta el 1:28:16. Tras encerrar a los adolescentes en los carros se sigue con el plano contra plano para retratar la conversación, una alternación entre primeros</p>	<p><u>Proceso evolutivo:</u></p> <p>Siguiendo en su trayectoria al desequilibrio, la madre empieza desde un antagonismo, pagándole a Jin-tae para torturar a dos adolescentes, desde un lugar de espectador para eventualmente ir directamente frente a uno de sus sospechosos para un confrontación directa. También vemos como pasa de perturbación a las declaraciones a indignación cuando la insultan y su hijo, lo cual termina en una frialdad cuando tiene al joven que sospecha frente suyo. El análisis de su trayecto se dificulta por su mínimo diálogo, solo dejando sus expresiones para identificar su evolución.</p>	<p><u>Subversión:</u></p> <p>-Como descubrimos más adelante, estas revelaciones no se relacionaban de ninguna manera con la muerte de Moon Ah-jung, fue un simple hecho aleatorio. Aunque se aprende información sobre la víctima, esta no juega ningún rol al revelar su asesinato, no encaja nítidamente en una gran narrativa profundamente interconectada y satisfactoria.</p> <p>-Continuando, se ve que Jin-tae, a diferencia de un detective, no es racional o especialmente competente, es violento y rápido a métodos de tortura aun cuando se felicita a si mismo por la aparente efectividad de sus acciones. Tal violencia ni siquiera es romantizada, como en el policial, es representada de manera directa, sangrienta e implicando un nivel de sadismo por parte del detective, de satisfacción en su abuso. Su</p>
--	--	---

<p>planos y planos bustos, claustrofóbicos y cercanos. Los personajes son encuadrados de manera frontal en el centro de la imagen. Adicionalmente, se corta con varios primeros planos de la madre reaccionando a lo que escucha, ella es encuadrada con parte de su cara en las sombras. Pasamos a uno de los adolescentes que habla, este baja la cabeza y en un movimiento descendiente vemos a Moon Ah-jung en su regazo, está en primer plano con su cabeza lateral al encuadre y la mitad de su cara oculta por su celular. Tras un comentario del adolescente, Jin-tae pateo su cara y vemos planos de detalle de él escupiendo sangre, está en el piso.</p> <p>3.Desde el minuto 1:28:16 hasta el 1:29:30. La madre entra al carro donde está el chico en una edición idéntica a cuando Jin-tae entró. Ahora a ella la vemos en primer plano y encuadrada frontalmente, también hay un plano de detalle que encuadra su encendedor prendido cerca de los labios ensangrentados del chico. Terminamos con</p>	<p>En esta escena la madre parece tener un conflicto interno sobre sus acciones extremas y parece estar, de una manera, perturbada por las revelaciones que escucha de los jóvenes. La última porción de la secuencia parece indicar que ha descifrado algo, pero solo parece causar mayor estrés que seguridad. También se aprecia un conflicto de relación, ya que necesita la información de los dos adolescentes que manda a torturar, sin mencionar que uno de estos se burla de ella al implicar una relación incestuosa. De ahí el conflicto social por la revelación de que Moon Ah-jung era víctima y producto de una situación económica empobrecida y un entorno social que buscaba explotarla.</p>	<p>comparación con un policía también sirve de crítica social a la institucionalidad.</p> <p>-Termina con una negación de un <i>pathos</i>, el cual se ve en los melodramas de Sirk, pues los personajes son conscientes de que su situación es el resultado de condiciones económicas y expectativas culturales, pero la imposición de un misterio nos deja con tanto conocimiento como ellos sobre las circunstancias más profundas de los hechos que llevaron a la trama. No entendemos la ironía de esta situación -que lo que aprende aquí no tiene relación con el caso de su hijo- hasta que la madre misma descubre la verdad.</p>
--	--	--

<p>un primer plano de Moon Ah-jung en la misma posición que antes, hasta que retira su celular y se revela su rostro completo.</p>		
--	--	--



Escena 3 (Tiempo: 1:35:00-1:46:28): La madre se encuentra con un anciano recolector de basura (Lee Young-suk) que fue testigo del asesinato que inició la trama de la película, este le cuenta que Yoon Do-joon efectivamente cometió el asesinato al romperle el cuello a Moon Ah-jung. El testigo, creyendo que el culpable será liberado, se dirige al teléfono. La protagonista lo ataca, asesina, huye de la escena e inicia un incendio en la casa del anciano. Todo para proteger a su hijo.

Tabla 4.3

Discurso narrativo	Personaje	Género audiovisual
<p><u>Narrativa:</u></p> <p>1. La madre entra a la casa del testigo, lo busca y lo encuentra trabajando bajo una terma. Ella finge ser miembro de una caridad mientras este se levanta del piso. Se sientan a conversar, ella le ofrece acupuntura, y él empieza a contar lo sucedido.</p> <p>2. <i>Flashback</i> a la noche del asesinato, el testigo entra a una casa abandonada para dormir. Afuera escucha a Yoon Do-Joon acosando a Moon Ah-jung. Tras una discusión ella le arroja una roca y le grita, él en respuesta agarra la roca y se la tira. Cae en su cabeza y le rompe el cuello, matándola instantáneamente. Yoon Do-joon tiene una serie de</p>	<p><u>Rol:</u></p> <p>En la escena la madre es un personaje activo, al buscar respuestas del testigo y después asesinarlo y quemar su hogar. Es influenciador porque manipula al testigo para que actúe - hable de los eventos del asesinato-, aunque pasa a ser autónomo una vez que toma acciones criminales. Es conservador frustrante al momento de prevenir la llamada del testigo que condenaría a su hijo. Es protagonista pues las acciones se observan desde su</p>	<p><u>Manifestación:</u></p> <p>-Anagnórisis, herramienta del melodrama en la que una revelación repentina sobre el pasado cambia las fortunas de los personajes, usualmente para salvarlos de su predicamento. En un misterio, esta herramienta es utilizada para revelar al verdadero culpable, quien es diferente al sospechoso que se tenía inicialmente. Esto es representado a través de una analepsis, una ruptura de la temporalidad en la forma de un</p>

<p>reacciones: revisa su celular constantemente, mueve su ropa, se acerca al cadáver confundido sobre lo que pasó y lo agarra para subirlo por unas escaleras.</p> <p>3.Regreso al presente, la madre niega esto, grita y dice que liberaran a Yoon Do-joon. El testigo, seguro de lo que ha visto decide llamar a la policía para confirmar su involucramiento. La madre toma una llave inglesa y lo ataca, golpeando su cráneo repetidas veces en un frenesí. Cuando regresa en sí y ve su reflejo en un charco de sangre que viene de la cabeza del testigo, grita en horror a lo que ha hecho. Trata de limpiar la escena en desesperación.</p> <p>4.Prende el gas de una cocina, enciende un periódico en llamas y empieza a quemar todo en la casa, incluyendo un calentador. Cuando está rodeada por llamas se va, abre la puerta y sale de la casa.</p>	<p>punto de vista y van en concordancia con la trayectoria del filme.</p> <p>El testigo es pasivo, ya que acciona en respuesta a la madre. Su única función es que esta descubra la verdad y realice sus siguientes acciones. Pero se vuelve activo cuando trata de llamar a la policía, en esto es autónomo. Es modificador degradador ya que sus acciones ponen en estrés emocional a la madre. Antagonista ya que este acto está en oposición con la madre, lo cual se manifiesta cuando ella lo mata.</p>	<p><i>flashback</i>, para mostrar los sucesos de una manera más efectiva.</p> <p>-Como en el melodrama, la figura maternal se alza en defensa de su hijo. La maternidad es por ende referida como una fuerza que puede superar cualquier obstáculo, también usual en el <i>mother thriller</i>.</p> <p>-Vemos la casa del testigo como metáfora visual: otro espacio en descuido y degradación, llena de chatarra y reflejando una posición económica más baja que la madre. El hecho de que es destruida en llamas está vinculado con las medidas extremas de la madre por su responsabilidad familiar de proteger a su hijo. Aquella “responsabilidad” es ahora una fuerza destructora.</p>
---	---	---

<p><u>Lenguaje:</u></p> <p>1. La primera secuencia dura entre el minuto 1:35:00 hasta el 1:38:08. Empieza con un primer plano que encuadra el rostro de la madre en el centro, la cámara sigue su cara frontalmente mientras ella avanza en una secuencia. Hay planos de detalle a las máquinas de la casa. Cuando el testigo se para se le ve en un plano americano mientras la madre se ve en un <i>over the shoulder shot</i>. Sigue un plano contra plano de la conversación entre ambos personajes. Se complementa con un plano americano, pero regresa al plano contra plano. El encuadre enfatiza los cuerpos de los personajes dentro del pequeño y repleto espacio de la casa del testigo, pero sobre todo el rostro de la protagonista mientras navega el ambiente.</p> <p>2. El <i>flashback</i> dura entre el minuto 1:38:09 hasta el 1:41:35. Priman los planos medios y bustos que solo permiten ver una porción de la acción, muy pocos acercamientos y varios movimientos de cámara laterales que imitan una visión limitada del espacio. Asimismo, la mayor parte de la escena se ve desde dentro de la casa, a través de las ventanas rotas</p>	<p><u>Actante:</u></p> <p>La madre se mantiene como nuestro sujeto que busca el objeto de deseo, que cree encontrará con el testigo. Aun cuando lo mata es en búsqueda del objeto, que puede ser interpretado ahora como la seguridad de su hijo.</p> <p>El testigo parece en un inicio ser un ayudante, pues vio el crimen y tiene la información que podría llevar al objeto de deseo. Pero termina siendo un opositor al revelar que el hijo sí cometió el asesinato y expresar su deseo de contactar a la policía para asegurar que el hijo no vea la libertad.</p>	<p><u>Subversión:</u></p> <p>-En vez de salvar a su hijo -cambiar su fortuna- la anagnórisis lo condena y la madre ahora es consciente de su crimen. No solo eso, revela que el sospechoso inicial era realmente el culpable. Su función original, la de ofrecer un giro narrativo, es negada completamente, no hay una escapatoria sencilla. En esa misma línea el <i>flashback</i> no resuelve el crimen, lo reafirma; aunque sí revela la psicología de la protagonista. La acción es comparada y contrastada con el estado mental de la madre y sus propias acciones a través de cortes veloces que ponen a ambos en un mismo nivel.</p> <p>-A su vez, hay una subversión del <i>thriller</i> coreano moderno, en el que se enfatiza la lógica y la razón. La madre,</p>
	<p><u>Proceso evolutivo:</u></p> <p>La madre empieza compuesta, mintiendo y manipulando para conseguir lo que desea. Cuando se</p>	

<p>de esta por las cuales vemos al hijo y su víctima teniendo su confrontación. En otras palabras, se ve un encuadre dentro de un encuadre natural que nos posiciona en la perspectiva del testigo y bloquea la totalidad de la acción.</p> <p>3. El regreso al presente va desde el minuto 1:41:36 hasta 1:43:30. Se vuelve a los primeros planos, enfocados totalmente en la madre, primero agarrando las piernas del testigo, luego encuadrando su rostro como en el inicio de la escena mientras ataca con la llave inglesa. Hay un plano de detalle de un charco de sangre que refleja a la madre y un corte al hijo moviéndose extrañamente. Adicionalmente hay un encuadre que posiciona a las madres tras unas rejas mientras limpia la sangre de su víctima y un plano general desde arriba que la encuadra postrándose.</p> <p>4. La secuencia en la que quema la casa se realiza en un impresionante plano secuencia, desde el minuto 1:43:47 hasta el 1:46:28. Empieza en un primer plano frontal y la cámara se mueve a un detalle de ella quemando un periódico, regresa a primer plano y el travelling permite que vaya a un</p>	<p>revela la verdad, pasa de calmada a una negación histérica y finalmente violenta, asesina. Pasa a horrorizada y desesperada, solo para terminar en un tipo de trance o estado de desasosiego, donde aparece quemando la casa con inquietante calma.</p> <p>Se presenta un conflicto interno claro, con la madre negando el crimen de su hijo vehementemente, lo cual termina en acciones asesinas y un estado mental desequilibrado. El conflicto de relación se muestra en la oposición entre el testigo y la protagonista sobre qué hacer con la verdad. Finalmente se manifiesta un conflicto social, hasta el momento la madre pensó que llegaría a la justicia, ahora trabaja en contra de la ley y seguridad comunal al proteger</p>	<p>confrontada con la verdad, tiene una reacción completamente emocional en la que rechaza y oculta la verdad, perpetuando el fallo de las instituciones. En dicha línea, el misterio no se revela a través de la deducción lógica de la protagonista, ella se entera a través de un personaje terciario, al cual llegó debido a una pista espontánea y aleatoria de su hijo.</p> <p>-Continuando con el melodrama, la protección maternal que lo representa se desenvuelve en un asesinato, sus valores son mutados hasta una patología. La madre se vuelve tanto victimaria como víctima, el maniqueísmo moral desaparece.</p> <p>-Y mientras que en el melodrama los personajes están limitados por gestos</p>
---	---	---

<p>plano medio, americano y medio de nuevo, mientras realiza un recorrido quemando todo. Antes de que se vaya de la casa hay un plano americano de ella tocándose la cara mientras está rodeada de llamas.</p>	<p>a un asesino, comportamiento que puede ser descrito como antisocial.</p>	<p>impotentes, introspección y acciones hacia adentro, la madre sale de su mundo cerrado y empieza a actuar sobre este. Sus gestos no son impotentes, son acciones activas con efectos tangibles.</p>
--	---	---



Escena 4 (Tiempo: 1:53:04-1:54:29): La madre visita a la pareja de Moon Ah-jung, Jong-pal (Hong-jib Kim), un joven que parece tener una discapacidad mental, en prisión. El joven fue encarcelado cuando se le inculpo por el asesinato que cometió el hijo. La madre le pregunta si tiene familia y colapsa llorando.

Tabla 4.4

Discurso narrativo	Personaje	Género audiovisual
<p><u>Narrativa:</u></p> <p>1. Jong-pal es llevado a una habitación donde la madre lo visita detrás de un panel de cristal. Ella le pregunta si tiene familia o una madre mientras lucha por contener sus lágrimas. El joven no se inmuta y la madre pierde la compostura, empieza a llorar hasta colapsar. Jong-pal le dice que se detenga y se lo llevan de vuelta a su celda.</p>	<p><u>Rol:</u></p> <p>Tras su rol activo en la escena anterior la madre regresa a un rol pasivo, ella recibe la noticia de la liberación de su hijo, nada de lo que hizo contribuye a este resultado. Ni siquiera encuentra un antagonista en esta porción de la película puesto que ya nada se opone a su trayectoria, más bien las coincidencias conspiran a su favor.</p> <p>El personaje de Jon-pal es similarmente pasivo, ahora estando encarcelado y sin ninguna esperanza. Sus únicas acciones son en reacción a la madre.</p>	<p><u>Manifestación:</u></p> <p>-La aparición de la pareja de Moon Ah-jung actúa como una suerte de <i>deus ex machina</i>, un suceso que ocurre para salvar a la protagonista. Ninguna acción tomada previamente por ninguno de los personajes, mucho menos la madre, llevó a esto, pero “resuelve” la trama.</p> <p>-Adicionalmente, se aprecian metáforas visuales como la repetición de vidrios en la prisión que encuadran a la madre. Estos “encierran” a la madre y a Jong-pal, ambos se ven igualmente encajonados en su posición y mientras la protagonista tiene una libertad física, el peso de</p>

		<p>sus acciones la han dejado tan encarcelada como el prisionero.</p>
<p><u>Lenguaje:</u></p> <p>1.La secuencia que procede empieza con Jong-pal -desenfocado- acercándose a la cámara y siendo enfocado. Se desarrolla un plano contra plano entre la madre en plano busto y Jong-pal en primer plano. Presenta encuadres simples, cerrados, enfatizando los rostros de los personajes en conversación y su expresividad -en el caso de la madre- o la aparente indiferencia - como sucede con Jong-pal-. La excepción aparece cuando la madre colapsa y baja su cabeza por debajo del encuadre, ya no vemos su cara, en cuyo momento el policía que la</p>	<p><u>Actante:</u></p> <p>Nuestro sujeto finalmente es reunido con su objeto de valor, su hijo, quien también es el destinatario, este ha conseguido la libertad. A pesar de ello el estado emocional en el que esto ha dejado a la madre lo ha vuelto una suerte de objeto de valor que desestabiliza al sujeto psicológicamente. Su búsqueda no ha llevado a nada más que su propia desintegración. En ese sentido Jon-pal, en su papel de chivo expiatorio, se vuelve un ayudante sin saberlo.</p>	<p><u>Subversión:</u></p> <p>-En vez de realmente salvar a la protagonista y resolver el conflicto de manera limpia, esta solución solo deja a la madre devastada emocionalmente por la culpa que siente al condenar a un inocente al mismo destino que ella temía para su hijo. Cambia su fortuna por una tortura psicológica peor.</p> <p>-También hay una negación de una catarsis, el cual se logra en el melodrama cuando se consigue la justicia sobre los fracasos de las instituciones. Aquí los sistemas formales fallan al librar de consecuencias a dos asesinos.</p> <p>-Finalmente, se subvierte una base moral budista, ejemplificada por Mizoguchi, pues los sacrificios materiales y emocionales sirvieron, finalmente, a nada. Nada que la madre sacrificó tiene ningún</p>
	<p><u>Proceso evolutivo:</u></p> <p>La madre empieza reprimiendo su culpa, esta represión pasa a ser un estallido de emoción cuando confronta al chivo expiatorio que aseguró la libertad de su hijo, lo cual culmina en un tipo de impotencia</p>	

<p>acompañó se acerca a ella. La escena termina en un encuadre natural en el que los personajes se encuentran encerrados por la mirada de vidrios en la prisión en un patrón repetitivo.</p>	<p>cuando se da cuenta que lo único que puede hacer es llorar, su situación siendo inescapable.</p> <p>Los dos conflictos de mayor potencia en esta escena son el interno y social. El primero se ve en las emociones por las que pasa la protagonista, sufriendo una crisis de conciencia por las circunstancias en las que está, pero incapaz de revelar la verdad. La segunda en cómo el ambiente social ha condenado a un inocente y recompensado la psicosis de dos asesinos, al final la institucionalidad no ha servido para ayudar o castigar, ha sido completamente incompetente.</p>	<p>efecto en la salvación de su hijo, solo llevó a la degradación de su propia persona</p>
--	--	--

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Considerando los elementos descritos de la película y las variables establecidas para este artículo, es posible identificar las siguientes visiones temáticas y cómo se construyen, justamente, tanto a nivel formal como de contenido. Debido a su variedad hemos decidido enfocarnos en las más recurrentes o relevantes, se han organizado a continuación como subtítulos.

Modernidad: Desigualdad económica y social

Empezamos con la exploración -y crítica- de la modernidad, especialmente el estado contemporáneo de la sociedad surcoreana, definida desde el punto de vista económico por su veloz adopción de neoliberalismo y desde el social por una alienación y desigualdad entre clases. Como “modernidad” es un término excesivamente amplio, lo reducimos para referirnos solo a esos dos puntos, la organización de la sociedad surcoreana a través de la lógica capitalista y la división social marcada.

A pesar de ello, el resto de las temáticas que identificamos después se relacionan a la modernidad de una manera u otra. Kwon (2022) llama la atención al hecho de que una crítica social dirigida a las estratificaciones económicas en el país surcoreano se ha hecho cada vez más prevalente en las películas del *hallyu*, aunque también cita al director Lee Chang-dong para contraargumentar que en muchos casos la problemática social no es discutida seriamente, más bien es “devorada” por el cine de género (p.42). Queda analizar si este último es el caso con la obra seleccionada de Bong Joon-ho, o si se puede ver un tratamiento más profundo.

Para empezar, una manifestación relevante de la modernidad se encuentra en la segunda escena analizada, cuando Jin-tae y la madre interrogan a dos adolescentes que sospechan están involucrados con el crimen. Empieza enfatizando una transacción económica, con un movimiento de cámara que encuadra en el centro el dinero que la madre le paga a Jin-tae para su colaboración. Tras ello el joven tortura a los dos sospechosos, la escena es acompañada por planos cerrados, los personajes cercanos y solitarios en el encuadre. Es una dirección casi claustrofóbica que aísla a los personajes. Esta escena es acompañada por el escenario desolador de un parque de diversiones olvidado y abandonado, como los personajes, bajo los tonos fríos de la noche. Es importante notar que la tortura -similar a la empleada por los policías en una escena anterior- y la importancia al dinero para llegar a un intento de justicia eran estrategias

empleadas por las figuras de autoridad en la película que ahora la protagonista - victimizada de una manera por su condición económica- replica.

La construcción de una crítica o meditación sobre la modernidad también se puede identificar a través de cómo se utilizan los elementos propios del melodrama (Elsaesser, 1991), como el hecho de que los eventos se dan a partir de las condiciones sociales y económicas de la protagonista, la cual termina reproduciendo patrones de dominación y explotación basada en una lógica capitalista (p.86). La madre y su hijo son vulnerados a abuso por su lúgubre poder adquisitivo, pero la madre luego utiliza dinero para que Jintae interrogue violentamente a dos adolescentes de los que sospecha. A su vez, se presta la representación de la corrupción en las instituciones impulsando a que la madre encuentre su determinación para investigar el misterio, una premisa típica del *thriller* coreano (Park, 2019, p.123), aunque esto es subvertido por el hecho de que la madre, al ser un personaje puramente emocional, resulta ser una detective irracional. En vez de resaltar los valores modernos del género -pensamiento crítico y deducción lógica-, se ponen en primer plano el fracaso de estos valores frente a la realidad. Esta aceptación de los fracasos de la razón y la modernidad también pueden ser propios del *thriller* en Corea del Sur, especialmente en la nueva ola. Park (2019) similarmente observa que estos nuevos *thrillers* empiezan a dudar de la efectividad de la ley y resaltan sus límites en llegar a la verdad, justo como se ve en *Mother*. El autor identifica esta transición en los valores del *thriller* como un reflejo de una sociedad capitalista en ambivalencia con la modernidad (p.118-119).

Por otro lado, vemos la manifestación de este tema en los sucesos mismos. En la primera escena que analizamos: el abogado es un producto de la rápida adopción por neoliberalismo en la sociedad surcoreana, encarna a un profesional que vela por sus propios intereses y está más preocupado por lograr un trato rápido que por llegar a un trato justo para sus clientes. Se nos implica que fue contratado por la madre al ser es el único al que le puede pagar desde su posición económica, la cual sabemos es empobrecida. A pesar de ello, el abogado sí puede costearse salidas con sus colegas, algo que no le molesta demostrar frente a su cliente. También lo vemos en una importante metáfora visual, se hace un extenso plano de detalle a un trago que el abogado le pasa a la madre al explicar la validez del trato que le está proponiendo -dejar a su hijo por unos años en la prisión- a ésta. En sentido de mofa e ironía está implicando una relación de iguales mientras encuadra el encarcelamiento de su hijo como una simple transacción.

No solo vemos esta dinámica de desigualdad a partir de la madre, la víctima del crimen principal de la historia -Moon Ah-jung- está definida por un contexto social misógino que termina en su explotación sexual. Las revelaciones que vemos sobre su personaje en la segunda escena analizada, que se prostituía a cambio de comida y había conseguido material de chantaje gracias a su celular, constituyen una potente crítica sobre su existencia en una sociedad patriarcal y estratificada. Es relevante que su explotación sexual sea el resultado de su condición económica, y que haya sido llevada por pares y hombres mayores. Para que una menor esté en una situación de tal precariedad se deben asumir pobres soportes sociales, la organización de la sociedad es cuestionada. A esto se añaden varios comentarios sexistas y misóginos que los jóvenes interrogados realizan, dando a entender un paisaje social determinado.

Ya en nuestra tercera escena seleccionada tenemos una secuencia cumbre para la protagonista, en la que se exhibe un comportamiento que tenemos que tomar desde el punto de vista de la adopción rápida por parte de Corea del Sur a la modernidad, la cual fue impulsada por presiones de naciones como Estados Unidos. Teniendo en consideración los asesinatos que presenciamos en pantalla nos hemos de cuestionar si la psicosis de los personajes es un resultado de aquel ambiente. Su condición económica fue lo que inicialmente dejó a la madre sin el soporte social o legal para lidiar con el arresto de su hijo. El abandono por la sociedad a los personajes llevó a que la madre busque investigar el asesinato de Moon Ah-jung por su cuenta, terminando en los eventos de la película. Más allá de eso, sabemos que la condición del hijo es el resultado de la madre tratando de envenenarlo en su infancia, un acto al que fue llevado por su pobreza. Dice que “quería librarlos del dolor”, lo cual puede ser interpretado de varias maneras, pero es más probable que sea una referencia a su lugar en la sociedad.

En adición, vemos que el trato del hijo por figuras de autoridad incluye un elemento de estratificación social definido no solo por su nivel económico, pero también por su discapacidad mental. La cuarta escena continua este tipo distintivo de discriminación, ya que se nos da a entender que Jong-pal presenta una condición similar a la de Yoon Do-joon, enfatizado por su trato igualmente injusto y similitudes en carácter. Se podría decir que se vuelve un reflejo del hijo, pero sin el soporte familiar del que este dependía. La desigualdad es exacerbada por el hecho de que no hay señales de que se descubrirá la verdad.

Institucionalidad y figuras de autoridad

Esta temática se vincula con otra que vemos construida a lo largo del filme: el cuestionamiento de las autoridades, la cual se ve a través de la representación de las instituciones. La temática parte de la debilitación institucional, especialmente frente a una compleja realidad social que da lugar a negligencia y abusos de poder. Es notable en el cine surcoreano debido a que la rápida modernización ha exacerbado desigualdades y, en general, ha sido insuficiente para satisfacer las necesidades de la sociedad. El reconocido director surcoreano Park Chan-wook (2022) escribió que la compresión de varios y rápidos cambios políticos, sociales y económicos a lo largo de unas pocas décadas -desde el periodo colonial hasta la contemporaneidad- ha afectado el arte audiovisual de la nación (p.39). En el caso específico de Bong Joon-ho, Klein (2008) argumenta que este comenta sobre la historia traumática de Corea del Sur -desde la dictadura hasta la adopción de la democracia- a través del préstamo de elementos en el cine popular para poder comentar sobre la misma situación particular de su país. Es por ello que, por ejemplo, en lugar de un policía heroico u otra figura de autoridad encuadrada de manera positiva, sus películas son más críticas sobre estos tipos de personajes y lo que representan (p.882-885). En *Mother*, podemos ver variados ejemplos de cómo se logra esta crítica.

Formalmente, la deficiencia de las autoridades se manifiesta en una serie de metáforas visuales creadas a partir del plano y encuadre. Por ejemplo, el último encuadre de la cuarta escena analizada forma una imagen recursiva que encierra a la madre en los vidrios de la sala de visitas de la prisión mientras llora -ante la consciencia de que sus acciones no solo han sido inconsecuentes, sino también de que otro es condenado por los crímenes de su hijo-, como si no hubiera escapatoria de esta posición en la que la policía la ha situado. Otro ejemplo sería en la primera escena analizada, situada en un bar donde la madre está sola contra la pared en el plano con un amplio espacio vacío que la reduce y distancia de su abogado -quien es encuadrado siempre acompañado de su séquito-. Este último ejemplo contribuye al aislamiento social que sufre.

La visión temática también se presenta en cómo las fuerzas institucionales -en su indiferencia e ineffectividad- mueven a la madre en su rol: el abandono de su abogado la pone en el camino de volverse un personaje autónomo y manipulador -reflejado en la escena en la que paga a Jin-tae para torturar a dos sospechosos adolescentes- solo para quitarle esa autonomía al negarle una resolución a su angustia -al capturar a un chico inocente que se vuelve un chivo expiatorio-. Efectivamente se le fuerza a su rol pasivo

inicial, de víctima impotente, lo cual es enfatizado por el hecho de que este chivo expiatorio también sirve en el nivel de relato como una suerte de *deus ex machina*, removiendo la agencia de la madre en la salvación de su hijo y la resolución de la película. Esto sin mencionar cómo se observa desde el proceso evolutivo, el cual se degrada constantemente a raíz de sus roces y decepciones con la legalidad: pasa del desasosiego a la desesperación, violencia indirecta y directa, la manipulación, el asesinato hasta la completa impotencia frente a su situación.

Realmente, desde la escena en el bar vemos a figuras de la institucionalidad como un obstáculo a los deseos de la protagonista, o contribuyentes a su situación abrumadora. El abogado en esta secuencia se presenta como indiferente hacia las circunstancias de la madre; bebe alcohol y se divierte mientras ella se encuentra desesperada por volver a ver a su hijo. Esta negligencia de su labor lleva a la protagonista a la consciencia de que no tiene ninguna esperanza desde la legalidad. Adicionalmente, la escena es similar a una secuencia en *Crónica de un asesino en serie (Salinui chueok, 2003)* en la que figuras institucionales -en aquel caso policías- se emborrachan en un karaoke en lugar de realizar su oficio.

Más adelante vemos al personaje de Jin-tae agrediendo y violentando a dos adolescentes de los cuales sospecha la madre. Emplea métodos similares a lo que la policía utilizó para conseguir una confesión de Yoon Do-joon. El hecho de que un delincuente juvenil tenga el mismo nivel de sofisticación que la policía refleja pobremente sobre la efectividad y ética de tales fuerzas institucionales. A esto se añade un comentario de Jin-tae: “Debí haberme vuelto policía”. Cerca del final de la película se presenta el último ejemplo de fracaso institucional: la policía deja libres a dos asesinos mientras usan a un joven como chivo expiatorio. La ley no puede castigar a un culpable, pero sí a un inocente. El cierre del caso es un reflejo de la efectividad policial como se nos presenta en el filme.

La visión de la familia

Continuamos con la desintegración familiar -la cual en el contexto de la película involucra una desintegración identitaria y de valores- como una visión temática relevante. Esto se ve manifestado desde el nivel de contenido en un juego con los géneros audiovisuales. Se ha escrito en cantidad sobre el uso de géneros populares en la nueva ola coreana (Stringer, 2005, p.95) y el estilo de Bong Joon-ho en particular (Klein, 2008,

p.872-874). Si lo comparamos y contrastamos con el melodrama en las industrias cinematográficas más cercanas al cine coreano -estadounidense y japonesa- podemos ver una visión determinada, una configuración social particular, otra vez relacionándose con los resultados de la modernización.

A diferencia de los melodramas familiares de Estados Unidos, donde las acciones se limitan a gestos impotentes e introspección, Bong Joon-ho externaliza la frustración de la madre en actos ilícitos y violentos. También consideremos que los melodramas estadounidenses se concentran en una familia de clase media (Elsaesser, 1991, p.82), mientras que la situación económica empobrecida de la madre es constantemente enfatizada, especialmente porque el dinero es el único recurso por el cual consigue ayuda. Por otro lado, se ven elementos similares al melodrama de un director como Kenji Mizoguchi, especialmente en la victimización de la figura femenina matriarcal y un énfasis en sus penurias y sacrificios (Santos, 1993, p.64-66). Aunque incluso esto rápidamente se degrada cuando la madre se vuelve victimaria y sus sacrificios resultan ser inconsecuentes a la resolución de la narrativa.

La visión se hace aún más compleja cuando uno considera el melodrama tradicional coreano, en el que los lazos familiares -especialmente el materno- toma el papel principal (Park, 2019, p-114-115). La madre, como figura en su cine, es protectora, definida por sacrificio propio a favor de la unidad familiar. En *Mother*, el deseo de la madre por proteger se lleva a un nivel extremo en el que se convierte en una psicopatía. Esto también lleva a un contraste con los *mother thrillers* modernos de Corea del Sur, en los que la protección materna se presenta como una fuerza indomable capaz de superar las injusticias sociales (An, 2019, p.2), puesto que la madre en el filme de Bong Joon-ho termina con sus acciones completamente negadas por la incompetencia de la policía y la intervención de su hijo. Es más, esta última intervención la termina salvando a ella.

También vemos el deseo de la madre por la libertad de su hijo como un negativo por las mismas transformaciones por las que la protagonista pasa. Viendo al personaje como actante, identificamos que esta libertad era su objeto de valor durante toda la película, pero en el último momento -en la confrontación con el joven que aseguró la obtención de este objeto - la culpa le pesa demasiado a su consciencia y pierde control de sus lágrimas, se fragmenta emocional y psicológicamente, más allá de su descenso moral a lo largo del filme. La libertad de su hijo sigue siendo el objeto de valor, pero este es ahora dañino para el sujeto, en su esquema de búsqueda se asemeja más a un relato de

vacuidad, en el que el que la búsqueda por el objeto solo lleva a una degradación del sujeto, en este caso tanto de sus valores como de la misma persona (Fontanille, 2001, p.103-106). Aunque no es exactamente vacío, el objeto de valor termina torturando a la madre, profundizando un sentimiento de culpa y crisis interna.

Por otro lado, observar a la madre en su proceso evolutivo nos permite determinar que, una vez inducida a actuar en defensa de su familia, sus acciones la llevan a un camino de degradación para su entorno y para sí misma. Su evolución se dirige hacia el desbalance mientras su viaje continua, el cual culmina con un asesinato impulsivo y su desintegración psicológica y moral. Este viaje por su hijo, a su vez, la pone en conflicto con su sociedad, otros agentes de la película y consigo misma. Enfatizamos este último, puesto que el conflicto interno se desarrolla constantemente, todas las acciones que ejecuta la madre parecen ser problemáticas para ella misma, puede que las encuentre tan moralmente cuestionables como lo hace la audiencia, pero su objetivo de proteger a su familia la lleva a ignorar su propia moralidad. Lo interesante es que esta degradación existe por la situación social de la madre, lo cual nos lleva nuevamente a un cuestionamiento de la modernidad.

Ambivalencia y personajes al límite

Como último punto, prestamos una temática que Imbert (2010) observa en el cine contemporáneo, aquellas de la ambivalencia y los personajes *borderline*. La ambivalencia, siendo el lado opuesto e implicado de la modernidad, es un producto de la posmodernidad, del cuestionamiento de la narrativa modernista de orden y categorías. Mientras que la modernidad busca catalogar y jerarquizar, la ambivalencia representa el fracaso en lograr esto (p.303-304). Hemos mencionado como las estructuras sociales en la película constantemente fracasan, observamos a la figura legal del abogado y la autoridad de la policía siendo calificadas como deficientes. Asimismo, estas estructuras llevan tanto a la situación precaria de la madre -la cual la deja sin protección legal- y la víctima -quien es explotada por un entorno social patriarcal-. Esta inestabilidad se extiende a una ambivalencia identitaria, es decir, la fragmentación de los roles (p.316-317), en nuestro caso la madre no es solo matriarca, es también protectora, detective, irracional y asesina. Se evidencia especialmente en los cambios abruptos en el rol y proceso evolutivo de su personaje.

Terminando con los personajes *borderline*, estos son aquellos que se encuentran en los márgenes de lo aceptable en la sociedad, actúan fuera de lo racional y son definidos por comportamientos y relaciones caóticas (p.266). Esta es una descripción más que adecuada para los personajes, especialmente la madre. No es mejor demostrado que en la tercera escena analizada, en la que ella pasa de calmada y manipuladora a perturbada, violenta, horrorizada y finalmente a un estado de trance, como si no fuera consciente de sus acciones. Adicionalmente hay que considerar el uso del encuadre y la edición, en esta escena se hace una comparación visual entre la madre e hijo tras que cometieran sus respectivos asesinatos, lo cual se hace para implicar que la inestabilidad del hijo viene desde su madre.

Continuando con los personajes *borderline*, estos presentan cambios abruptos en ánimo, comportamientos y acciones, un estado mental entre lo real e irreal (p.267). Regresemos a nuestra tercera escena analizada a mayor detalle como un ejemplo de esta dinámica. En esta se incluye un *flashback* a la noche del asesinato y una vez que este es revelado la madre asesina al testigo. Tras terminar de limpiar la sangre se adopta un primer plano mientras que ella empieza a gritar y agarrarse la casa, con un corte de regreso al *flashback*, esto es contrastado con su hijo golpeando su cabeza y gritando de manera similar -el audio de los dos se mezcla el uno con el otro-. Estos cortes son rápidos y encuadran a ambos personajes en similares términos y posiciones. Los rápidos cortes son inmediatamente yuxtapuestos con un plano secuencia de la madre quemando la casa, el cual pasa de primer plano a plano americano. El cambio de extrema violencia a calma es enfatizado con la edición, así como la confusión entre pasado y presente.

Adicionalmente consideremos que los personajes de este tipo también se encuentran en un malestar por su propia sociedad (p.268). En su proceso evolutivo se manifiesta un constante conflicto social, la madre siempre se encuentra operando fuera de la ley, inicialmente buscando conseguir justicia por su cuenta y eventualmente cometiendo actos antisociales de violencia. Y la última escena que analizamos tiene a la madre en completo quiebre emocional por la situación en la que la policía la ha puesto, exacerbando el conflicto interno -el cual se ha estado desarrollando con cada escena analizada, pues la madre parece atormentada por las acciones que llega a realizar- y con la sociedad.

Entre las clasificaciones que Imbert fórmula para los personajes *borderline* hay que considerar los que están en situaciones al límite -como la madre, quien es llevada a

violencia y asesinato en su obsesión por proteger a su hijo- y personajes con relaciones al límite -la exploración de una relación madre e hijo completamente dependiente- (p.275-279). Finalmente, se ha de añadir una observación: los conflictos en la película, ya sea entre la protagonista y la sociedad, la tensión entre madre e hijo, o el contexto social existente, se basan en un modo de inestabilidad que vacila entre la calma y la repentina aparición de caos y violencia. Es una inestabilidad exacerbada y contextualizada por las condiciones materiales y sociales que son representadas en el largometraje.

Conclusiones

A partir del análisis de las cuatro escenas seleccionadas y sus elementos de discurso narrativo, personaje y manifestaciones de género audiovisual, se han podido llegar a cuatro visiones temáticas que el filme expresa: desigualdad social y económica en relación con los procesos de modernización, cuestionamiento de figuras de autoridad, fracturación de la visión familiar, y personajes *borderline*, en constante inestabilidad con su entorno.

Las visiones temáticas parten del contexto social en el que la película se ubica. Estas se han interpretado al observar que ciertas temáticas son manifestadas a lo largo de la narrativa, así como la manera en la que son presentadas y desde qué posible punto de vista. Las variables e indicadores que se utilizaron probaron ser efectivos para distinguir estas visiones y su expresión en el texto, no solo desde sus características formales, pero también de contenido.

A manera de resumir las visiones temáticas que se han identificado, se pueden describir de la siguiente manera:

- **Modernidad:** Los resultados de la modernización informan a los personajes, su entorno y sus acciones en la narrativa. Estos se entienden como productos de los rápidos cambios económicos del país durante el siglo XX, los cuales han dejado una marcada estratificación social que victimiza a los personajes.
- **Autoridad:** El cuestionamiento de figuras de autoridad, de su eficiencia y su capacidad para establecer orden. Se encuentra en cómo estas figuras en la película degradan u obstaculizan a los personajes, una relación informada por los bajos recursos económicos de estos últimos.

- Visión familiar: La manera en la que la unidad familiar se ve transformada tras la rápida modernización del país. Se explora una inestabilidad en las relaciones, lo cual se hace más explícito en cómo el melodrama familiar se ve modificado y cómo se pone a la figura matriarcal en el género de *thriller*.
- Personajes al límite: Se identifican los personajes *borderline* que llegan a extremos y a desbalances con su entorno y en sus relaciones, cuya causa identificamos como las condiciones materiales y sociales que se presentan a lo largo del filme.

Al limitarnos con el análisis de una sola película también nos abrimos a potenciales investigaciones que pueden partir de este. Se ha realizado un punto de partida de lo que es el Nuevo cine coreano, pero se dejan otras cuestiones que explorar.

En primer lugar, tenemos al *mother thriller*, una interesante tendencia en el cine nacional de Corea del Sur que no se ha explorado lo suficiente. Futuras investigaciones pueden preguntarse cómo se relaciona con el contexto social del país, particularmente la visión de la mujer y en cuestiones de género. Asimismo, se pueden investigar otras tendencias genéricas dentro de este, específicamente en cómo se pueden relacionar a la formulación de visiones temáticas.

El análisis de elementos de discurso narrativo, personaje y género que se ha empleado para identificar visiones temáticas en el filme *Mother* también se puede utilizar en diferentes filmes del Nuevo cine coreano. A su vez, puede ser expandido a diferentes elementos formales, como edición o sonido, así como diferentes consideraciones en la construcción de personajes y diferentes tendencias genéricas.

También es importante considerar que solo se han explorado los inicios del Nuevo cine coreano y sus tendencias hasta cierto punto. Sin embargo, se podría argumentar que las condiciones que definieron esa etapa ya han concluido, y que los nuevos modos de producción en Corea del Sur están dando lugar a nuevas tendencias, especialmente con el aumento de la inversión estadounidense y la homogenización del mercado. Sería necesario estudiar la continua evolución de este cine.

Finalmente, se tiene la oportunidad de explorar el cine de autor dentro de la tendencia del Nuevo cine coreano. En esta oportunidad se ha hablado de una producción de Bong Joon-ho y se han explorado las particularidades del director y su filmografía, pero no se pueden

obviar nombres como Hong Sang-soo, Park chan-wook, o Kim Ki-duk en profundizaciones futuras.



REFERENCIAS

- 10Asia. (2010, 18 de febrero). *Korean film "Mother" wins award at Santa Barbara film fest.* <http://www.asiae.co.kr/news/view.htm?idxno=2010021808473162910>
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Ediciones Paidós.
- An, J. (2019). The Korean mother in contemporary thriller films: a Monster or just modern? *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 11 (2), 154-169. <https://doi.org/10.1080/17564905.2019.1661655>
- Arocena, C. (2021). Gilead está cerca. *Revista Signa*, 30, 287-301. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.29311>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. McGraw-Hill/Interamericana Editores.
- Bong, J. (Director). (2009). *마녀*. [Película]. Magnolia Pictures; Barunson E&A; CJ Entertainment; Michigan Venture Capital
- Box Office Mojo. (s.f.). *Mother*. Recuperado el 14 de julio de 2022, de <https://www.boxofficemojo.com/release/rl2992997889/weekend/>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós.
- Dalvesco, R. (2021). The imagination, the conscious, and the unconscious in Jean Cocteau's *La Belle et la Bête*. *Semiotica*, 238, 199-209. <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0047>
- Dezheng, W., & O'Halloran, K. (2013). The multimodal representation of emotion in film: Integrating cognitive and semiotic approaches. *Semiotica*, 197, 79-100. <https://doi.org/10.1515/sem-2013-0082>
- Doane, M. (2004). Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes. *Camera Obscura*, 19 (3), 1-21.
- Elsaesser, T. (1991). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En M. Landy (Ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television*, (68-91). Wayne State University Press.

- Fernandez-Ramirez, L. (2019). El lenguaje rupturista y expresivo del realismo bélico clásico. *L'Atalante Revista de Estudios Cinematográficos*, 27, 105-118.
- Festival de Cannes. (2009, 16 de mayo). *Bong Joon-Ho returns to Certain Regard with "Mother"*. <https://www.festival-cannes.com/en/74-editions/retrospective/2009/actualites/articles/bong-joon-ho-returns-to-certain-regard-with-mother>
- Flores, P. (2013). Place and subjectivity in contemporary world: An analysis of *Lost in Translation* based on the semiotics of passion. *Semiotica*, 193, 175-193. <https://doi.org/10.1515/sem-2013-0011>
- Fontanille, J. (1991). *Semiótica del discurso*. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Ediciones Paidós.
- Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del CES Felipe II*, (7), 1-11.
- Grossocordón Cortecero, C. (2019). Propuesta metodológica sobre análisis de personajes en el relato cinematográfico. Caso práctico: La filmografía actoral de Clint Eastwood. *Comunicación & Métodos*, 1 (1), 9-28. <https://doi.org/10.35951/v1i1.18>
- Gillespie, G. (2016). Reading the 'new world': neoliberalism in the South Korean gangster film. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 8 (1), 59-72. <https://doi.org/10.1080/17564905.2016.1171567>
- Gutiérrez Riega, M. (2018). *Cine, mujer y posmemoria: Identidad y posmemoria en La Teta Asustada y Paraíso*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Lima]. Repositorio institucional de la Universidad de Lima. https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/6039/Guti%c3%a9rrez_%20Riega_Mar%c3%ada_%20Claudia.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hernandez-Sampieri, R. & Mendoza Torres, C. (2018) *Metodología de investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw-Hill Interamericana Editores, S.A.

- Hevia Gutiérrez, P. (2020). *El gag y el sufrimiento humano: violencia y humor en Tiempos violentos y Los ocho más odiados, de Quentin Tarantino*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Lima]. Repositorio institucional de la Universidad de Lima.
https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/12167/Hevia_Gutierrez_Paula_Alejandra.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Imbert, G (2010). Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Cátedra.
- IMDb. (s.f.). Mother. Recuperado el 14 de julio de 2022, de https://www.imdb.com/title/tt1216496/?ref=nm_sr_srsrg_0
- Klein, C. (2008). Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho. *American Quarterly*, 60 (4), 871-898. <https://doi.org/10.1353/aq.0.0041>
- Kwon, E. (2022). Korean Cinema Now. *Sight & Sound*, 32 (10), 40-42.
- Landreth, J. (2010, marzo). "Mother" tops Asian Film Awards. Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/mother-tops-asian-film-awards-21848/>
- Marsen, S. (2012). The semiotic construction of worldview in film: Multimodal variations in *Le Samourai*, *The Killer*, and *Ghost Dog*. *Semiotica*, 190, 153-175. <https://doi.org/10.1515/sem-2012-0044>
- Mazierska, E. (2013). Existentialism and socialist realism in the early films of Wojciech Has. *Studies in Eastern European Cinema*, 4 (1), 9-27. https://doi.org/10.1386/seec.4.1.9_1
- Murphy, D. (2010). Between Socialism and Sufism: Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambéty. *Third Text*, 24 (1), 53-67. <https://doi.org/10.1080/09528820903488901>
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves* (1era ed.). Wallflower.
- Park, C. (2022). Korean Cinema Now: Introduction by Park Chanwook. *Sight & Sound*, 32 (10), 39.

- Park, Y. (2019). From the Era of Melodrama to the Age of the Comedy and the Thriller: The Simultaneous Transformations of Korean Society and Film Genre From the 1990s to the Present. *Korean Journal*, 59 (4), 103-135. <https://doi.org/10.25024/kj.2019.59.4.103>
- Peña Ospino, P. (2012). Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado. *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 8 (1), 115-142.
- Pérez, J. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón Y Palabra*, 20, 534-552. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf>
- Santos, A. (1993). Kenji Mizoguchi. Ediciones Cátedra.
- Sartora, J. (2009, noviembre). *Bong Joon-ho, maestro de los géneros*. Otros Cines. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=3532>
- Seeger, L. (1999). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. (6ta ed.). Ediciones Rialp.
- Shim, D. (2008). The growth of Korean cultural industries and the Korean Wave. En Chua, B.H., Iwabuchi, K. (Comp.), *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave* (págs. 15-32). Hong Kong University Press.
- Schulze, J. (2019). The Sacred Engine and the Rice Paddy: Globalization, Genre, and Local Space in the Films of Bong Joon-ho. *Journal of Popular Film and Television*, 47 (1), 21-29. <https://doi.org/10.1080/01956051.2019.1563449>
- Suárez-Gómez, R. (2018). Composición y (des)composición: Espacio y significado en *Ida*. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 16, 197-222. <http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4094>
- Stringer, J. (2005). Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classifications and the Contexts of Reception. En C. Shin y J. Stringer (Eds.), *New Korean Cinema*, (95-105). Edinburgh University Press
- Tsang, H. (2018). The poetics of (social) mise-en-scène and transcendence in Li Shaohong's *Stolen Life*. *Asian Cinema*, 29 (2), 243-260. https://doi.org/10.1386/ac.29.2.243_1

- Utin, P. (2016). Sliding through genres: The Slippery Structure in South Korean films. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 8 (1), 45-58. <https://doi.org/10.1080/17564905.2016.1171566>
- Xu Bai, S. (2022). False Redemption—The Narrative Pattern of Korean Art Cinema. *Frontiers in Communication*, 7. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.753933>
- Yoon, S. (2009). The Neoliberal World Order and Patriarchal Power: A Discursive Study of Korean Cinema and International Co-production. *Visual Anthropology*, 22 (2-3), 200-210. <https://doi.org/10.1080/08949460802625247>





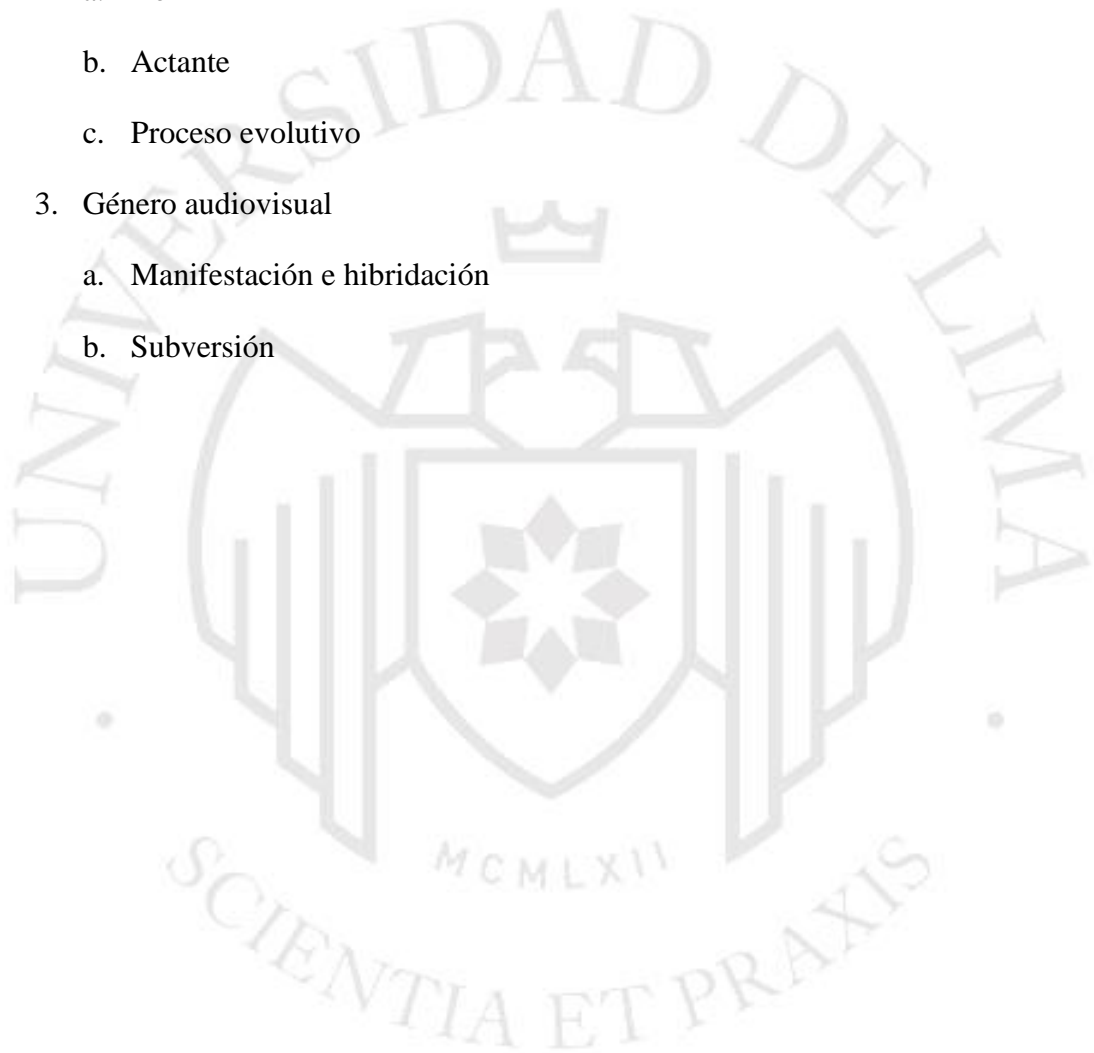
ANEXOS

Anexo 1: Matriz de consistencia

Preguntas de Investigación	Objetivos	VARIABLES	Indicadores
General: ¿Cuáles son las visiones temáticas que se construyen en la película <i>Mother</i> (Madeo, 2009) de Bong Joon-ho?	General: Identificar y analizar la manera en la que la película <i>Mother</i> de Bong Joon-ho construye visiones temáticas.		
E1: ¿Cómo contribuyen el discurso fílmico y la figura del personaje en las visiones temáticas del largometraje?	E1: Discernir la manera en la que el discurso fílmico y la figura del personaje contribuye a las visiones temáticas.	1. Discurso narrativo 2. Personaje	1a. Narrativa 1b. Plano 1c. Encuadre 2a. Rol 2b. Actante 2c. Proceso evolutivo
E2: ¿Cuál es el rol del género cinematográfico en la construcción de visiones temáticas en el filme?	E2: Identificar el rol del género cinematográfico en la construcción de visiones temáticas en la película.	1. Género audiovisual	1a. Manifestación 1c. Subversión




Anexo 2: Guía de Observación

1. El discurso narrativo
 - a. Narrativa
 - b. Lenguaje visual (plano y encuadre)
2. Personaje
 - a. Rol
 - b. Actante
 - c. Proceso evolutivo
3. Género audiovisual
 - a. Manifestación e hibridación
 - b. Subversión



Rodrigo Hitoshi Isa Kohatsu

Informe Turnitin

-  C.F. julio
-  GyT2024
-  Universidad de Lima

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::1:3084485619

Fecha de entrega

18 nov 2024, 7:11 p.m. GMT-5

Fecha de descarga

18 nov 2024, 7:16 p.m. GMT-5

Nombre de archivo

T018_75852793_T.pdf

Tamaño de archivo

494.3 KB

61 Páginas

17,576 Palabras

93,528 Caracteres

1% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...




Filtrado desde el informe

- ▶ Bibliografía
- ▶ Texto citado

Exclusiones

- ▶ N.º de fuente excluida

Fuentes principales

- 1%  Fuentes de Internet
- 0%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Fuentes principales

- 1% Fuentes de Internet
- 0% Publicaciones
- 0% Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	repositorio.ulima.edu.pe	0%
2	Internet	www.dequate.com	0%
3	Internet	matutinos.blogspot.com	0%
4	Internet	repositorio.cientifica.edu.pe	0%
5	Internet	repositorio.ucv.edu.pe	0%
6	Internet	elgabinetedeldoctor abuse.com	0%
7	Internet	www.elperiodico.com	0%
8	Internet	issuu.com	0%
9	Internet	repositorio.utem.cl	0%