

# CINE Y GÉNERO

Más allá del estereotipo  
femenino en la pantalla

Sheila López-Pérez (Dirección)  
Marina Martín Moro y  
Marta Sánchez Viejo (Coordinación)



SHEILA LÓPEZ-PÉREZ  
(UNIVERSIDAD ISABEL I)  
DIRECCIÓN

MARINA MARTÍN MORO  
MARTA SÁNCHEZ VIEJO  
(UNIVERSIDAD ISABEL I)  
COORDINACIÓN

CINE Y GÉNERO: MÁS ALLÁ DEL ESTEREOTIPO  
FEMENINO EN LA PANTALLA

EDITORIAL SINDÉRESIS  
2025

1ª edición, 2025

© Los Autores

© 2025, Editorial Sindéresis

Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2 – 28008 Madrid, España

[info@editorialsinderesis.com](mailto:info@editorialsinderesis.com)

[www.editorialsinderesis.com](http://www.editorialsinderesis.com)

ISBN: 979-13-87929-24-4

Depósito legal: M-26356-2025

Produce: Óscar Alba Ramos

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

## ÍNDICE

### Introducción

- Adolfo López Novas (Universidad Isabel I)..... 9
1. *Creadoras, Continuadoras, Innovadoras: Cómo el Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres dialoga con su historia* ..... 13  
Aarón Rodríguez Serrano (Universidad Jaume I)
2. *Vértigos femeninos, fetichismos masculinos*..... 31  
Germán Cano Cuenca (Universidad Complutense de Madrid)
3. *La mujer como gangster y delincuente en el cine pre-code de Hollywood*..... 59  
Carmen Guiralt (VIU)
4. *El cine como espejo en movimiento de la vida: filosofía y cine desde María Zambrano* ..... 79  
Jorge Valle Álvarez (Universidad de Salamanca)
5. *Ingenuidades voraces. Cuerpo, deseo y territorio en Sedmikrásky (1966) y Ovoce Stromu Rajských Jíme (1969) de Věra Chytilová* ..... 93  
Bárbara Arango Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
6. *Perpetuación de roles de género en el cine coreano (contemporáneo y exitoso). A propósito de Gisaengchung (Parásitos)*..... 111  
Fernando Gilabert Bello (Universidad de Valladolid)
7. *Lo femenino en la dramática de J.P. Sartre* ..... 127  
Miguel Grijalbla Uche (Universidad Isabel I)

8. *La bárbara domesticada: evolución y subversión del arquetipo femenino en la serie Bárbaros (Netflix) .....* 147  
Rosalía Hernández García (Universidad Complutense de Madrid)
  
9. *Construcción y comunicación de marca femenina de autoridad dentro de la crítica cinematográfica española: el caso de María Guerra y la Script .....* 161  
Santiago Mayorga Escalada (Universidad Internacional de la Rioja)
  
10. *Derecho del Trabajo, cine y justicia social: una mirada a las transformaciones laborales y la igualdad de oportunidades .....* 185  
José Manuel López Jiménez (Universidad de Valencia)
  
11. *Representaciones de las violencias contra las mujeres en el Cinema Novo .....* 201  
Reinaldo Batista Cordova (Universidad Isabel I)

# PERPETUACIÓN DE ROLES DE GÉNERO EN EL CINE COREANO (CONTEMPORÁNEO Y EXITOSO). A PROPÓSITO DE *GISAENGCHUNG* [PARASITOS]

FERNANDO GILABERT BELLO

Profesor Ayudante Doctor, Universidad de Valladolid

Sumario: 1. Introducción. 2. El éxito de la cinematografía asiática. 3. Cine, economía y sociedad prefabricados. 4. A propósito de *Gisaengchung* [Parásitos]. 5. Conclusión.

## 1. Introducción

El siglo XXI es el siglo donde la globalización, que eclosiona en el siglo anterior, ya madura y se comienza a emancipar del proyecto colonialista cultural con que el Occidente del capital trata de perpetuar su hegemonía geopolítica, tal vez enmascarando su deseo predador con la cara amable de una multiculturalidad, pero albergando dentro de sí intenciones autócratas con las que conservar, prolongar y expandir su supremacía y dominio por encima del resto de pueblos del globo, tomando de ellos los recursos materiales y culturales para su propia subsistencia y transformación a cambio de la promesa de un estilo de vida, un *way of life*, donde prime el hedonismo estético con que presuntamente dota la democracia a los pueblos prósperos. Con el nuevo milenio, el escenario múltiple global ya no responde exclusivamente al guion preparado por Occidente, sino que los nuevos actores que emergen en esas otras escenas tienen un libreto que parte de sus propias concepciones regionales en tanto que éstas ya se presentan como afectadas por la interconexión económica y cultural que propicia el mercado, arma con la que Occidente intenta imponer su dominio pero con la que, paradójicamente, también dota a aquellos que quiere dominar, con lo cual el arma,

las más de las veces termina usada en contra de la hegemonía occidental, si no es que llega a estallarle, tragicómicamente, en la cara<sup>1</sup>.

Porque ya en el siglo XXI, aquellas culturas que abrazan el sistema capitalista de libre mercado, con sus particularidades locales que en muchos casos les hacen parecer cualquier cosa menos una economía liberal, y los sistemas democráticos, con sus particularidades tradicionales que en muchos casos les hacen parecer cualquier cosa menos una democracia, ya no asumen sin ningún tipo de reserva el modelo occidental que se les impone, expresándose a ojos de los países capitalistas como una parodia que socava su poder (Baudrillard, 2015)<sup>2</sup>, sino que manifiestan una trama cultural propia acorde a los tiempos globales, una cultura que mira hacia el futuro y no hacia la tradición.

El referente para el tiempo presente es la aldea global (McLuhan, 2001)<sup>3</sup>. El término no es inocente ni para nada casual. De lo global poco novedoso puede decirse: interdependencia de todos los lugares del mundo, supresión de barreras de muchas índoles e interconexión económica e informativa (Scholte, 2008), plasmado en múltiples ejemplos banales en los que se tiende a pensar cuando se habla de globalización (Baricco, 2002). En cuanto a la aldea [*Village*], hace referencia a uno de los asentamientos comunitarios

---

<sup>1</sup> Un desarrollo de este análisis acerca de la sociedad global como escenario puede verse en otros trabajos del autor en los que trata la cuestión del mercado global como una red que pretende conectar el planeta (y por ende su economía) a partir de un centro determinado de interés, pero que, por una necesidad intrínseca no calculada por aquellos que lo fomentan, se descentraliza, permitiendo poner en duda si realmente responde a una estrategia económica premeditada o simplemente un hallazgo fortuito de quienes detentan el capital. Véanse, entre otros, los siguientes estudios (Gilbert, 2017; 2021; 2024)

<sup>2</sup> Los ejemplos de Baudrillard de pueblos supeditados a otros que adoptan las costumbres del país colonizador/invasor inciden mucho a las formas estéticas de manifestarse individualmente como formas de expresión para "querer ser como ellos", tales como las gorras de béisbol o la música rap en las regiones de Latinoamérica en la órbita de los EE.UU. Es imposible evitar recordar conforme a esa respuesta paródica que alude Baudrillard al cómic protagonizado por Astérix el galo, *Le Combat des chefs*, donde el personaje Aplusbégalix (Prorromanix, en castellano) es un jefe galo que adopta las costumbres romanas creando el esperpéntico estilo galo-romano (Goscinnny & Uderzo, 1966).

<sup>3</sup> La obra citada es publicada originalmente en 1964, no es la primera obra en la que Marshall McLuhan alude a la teoría de la aldea global, pues ya la señala dos antes, en 1962, en *The Gutenberg Galaxy* (2011) bajo una definición similar. Pero es en el texto de 1964 donde tal concepto se fortalece y adquiere la plenitud que se despliega en *War and Peace in the Global Village* (1997), originalmente de 1968. Para la concepción de aldea global en McLuhan, véase (Kapuściński, 2005: 85).

humanos más pequeños. Si bien en castellano con este término se denomina a lo que son prácticamente tres o cuatro casas, en la tradición anglosajona, *Village* indica unos centros de población algo mayores. El equivalente de "aldea" en inglés es *Hamlet*<sup>4</sup>. La diferencia con *Village* radica en que carece de infraestructuras y/o lugares de reunión, hasta el punto de que dicho asentamiento (*Hamlet*) pasa a convertirse en uno mayor (*Village*) cuando se construye una iglesia o un mercado (Ashworth & Voogd, 1990). En castellano está el término "villa" con el que se hace referencia a poblaciones que gozan de unos determinados privilegios (RAE, 2014). La traducción hace perder algunos matices importantes, aunque por supuesto, la propuesta de "villa global" también es fruto de una especulación que le da un tono que es posible que no tenga. Con *Village* se señala algo pequeño, donde todo está a la mano a través de un nódulo que interconecta a toda la población, una infraestructura clave como una iglesia o un mercado que constituyen el punto cero de una red ideológica o económica: no es un imperio inabarcable, no es una urbe compleja, ni siquiera es la cosmópolis universal soñada por Diógenes de Sinope (Laercio, *Vitae*, VI, 63), el estoicismo (Estobeo, *Eclogiae*, II, 96) y Kant (AA, VIII, 15-31).

La aldea global alude pues a una totalidad a la mano, a una interconexión tal que permite que todo el planeta parezca estar sólo a unas casas de distancia. Cuando McLuhan emplea el término lo hace aludiendo a una serie de cambios fruto de los medios de comunicación audiovisual (la radio, la televisión y, por supuesto, el cine) (2001). Estos medios difunden imágenes y sonidos en cualquier lugar y momento como un avance del arte de la era de la reproducción técnica (Benjamin, 2013), ocupando progresivamente un lugar predominante en la vida cotidiana, incrementado con el uso de otros medios y tecnologías de la comunicación e información que apoyan su difusión como la prensa, la fotografía, la telefonía o internet, este último clave en la actualidad. Estos medios audiovisuales permiten una cercanía y una consideración de cotidianidad a algo que puede ser extremadamente

---

<sup>4</sup> *Hamlet* es un término que etimológicamente está relacionado a *Ham*, que es un sufijo que aparece en muchos lugares del mundo anglosajón. Tal término deriva de *Haim*, que en las lenguas germánicas se identifica con el hogar, con la patria, con la casa, y que da lugar al término moderno *Home* (Onions, 1994).



distante, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo<sup>5</sup>, aun siendo esa información parcial y seleccionada (o directamente fabricada ficcionalmente).

De este modo, medios culturales, de información y entretenimiento, como el cine, que es el medio que sirve de pretexto para las presentes reflexiones, son elementos que tener cuenta en la panorámica de la situación actual: una aldea global que ya parece no cumplir (o al menos, no querer cumplir) el guion que impone Occidente, sino que también establecen su trama cultural propia, aportando al núcleo de la red económica e ideológica una serie de elementos que modifican todo el sistema. Esta modificación aparentemente puede suponer un enriquecimiento de perspectivas, una apertura de posibilidades de mejoría, como defiende la UNESCO (2005), aunque algunas voces críticas señalan que ello supone un peligro para el mantenimiento de tradiciones y de la identidad nacional<sup>6</sup>. Las nuevas tramas culturales que provienen de exóticos lugares hoy a la mano y que se presentan bajo un halo de frescura, fascina no sólo a los occidentales, sino a todo el globo, tanto por suponer una revolución estética en el predominio europeo y norteamericano aprovechando la logística tecnológica e informacional, como por el deseo identificativo de emular el éxito desde un rincón alejado de los núcleos de poder (lo cual no deja de ser paradójico que existan en una presunta aldea global donde todo está a la mano... pero ¿a la mano de quién?). El ejemplo es el nuevo cine asiático del extremo oriente, contemporáneo, comercial y exitoso, que parece que tiene ya un lugar importante en este mundo global.

---

<sup>5</sup> Un ejemplo de cercanía cotidiana distante en el tiempo son las profecías, relatos transmitidos tradicionalmente a lo largo de muchos siglos y que pese a ubicarse en un tiempo muy lejano, cualquier interpretación errónea indica que está sucediendo o a punto de suceder. Así, la tradición occidental lleva dos milenios señalando como inminente un fin del mundo situado en el futuro, de modo tal que el *Apocalipsis* de Juan de Patmos se reinterpreta siempre cada vez como lo inmediatamente ahora. Por suerte, la capacidad de inventiva y el miedo a que todo se acabe hace que surja toda una cultura ficcional que sitúa su escenario en un mundo postapocalíptico. A propósito de esto, véase (Tate, 2017).

<sup>6</sup> El autor se niega a incluir ninguna referencia bibliográfica a este respecto, pues por lo general el peligro que corren el mantenimiento de tradiciones e identidades suelen ser excusas con las que edulcorar científica, social y culturalmente el racismo y la xenofobia.

## 2. El éxito de la cinematografía asiática

Suele llamarse la "Edad de Oro" del cine asiático a las cuatro décadas que siguen a la II Guerra Mundial (Vidal-Estévez, 1992), con unas películas que ponen el foco en los dilemas morales y en el impacto que la historia tiene en los individuos particulares. Es cierto que, por lo general, cuando se habla de "Edad de Oro" se hace referencia principalmente a los cineastas japoneses de los años '50 y '60, como Akira Kurosawa y Yasujiro Ozu, pues tras la derrota en la guerra, surge la preocupación por el destino nacional y un énfasis en el recuerdo de los errores cometidos como una explicación del fracaso como comunidad de la sociedad nipona (Desser, 1997: 2). Sin embargo, este cine humanista no sólo tiene como enclave único el País del Sol Naciente, sino que también expande su influencia por todo el sudeste asiático, es decir, China, Corea e incluso Camboya y Malasia, y también por el subcontinente indio, con directores como Satyajit Ray, a pesar de que paradójicamente son los años en los que comienza el fenómeno de Bollywood, clave para entender el éxito de la cinematografía asiática en los últimos años.

Pero antes del auge del cine comercial asiático, antes del cine para todos los públicos, las tramas se alternan entre unas fábulas tradicionales desde las que explicar el peso de la tradición y del pasado, y otras que muestran la actualidad de unos países que comienzan a asimilar el impacto del encuentro con el mundo europeo y norteamericano. Aquellas películas logran una resonancia internacional a pesar de sus códigos autóctonos, en gran parte porque inciden en temas universales como la injusticia, el honor o la lealtad, como elementos siempre presentes en el destino y la condición humanas, como una eterna lucha del individuo frente a la sociedad y la historia, valiéndose para ello de un lenguaje visual y narrativo característico.

Ahora bien, paralelamente a esa Edad de Oro, sin tener en principio nada que ver, la economía oriental experimenta un fuerte crecimiento, con Japón y China, que se convierten en bastiones de la innovación y la liberalización respectivamente, sentando las bases de su liderazgo en la manufactura y el comercio internacional (Rivoire, 1980). Pero si bien, Japón y China

consolidan su poderío económico, las políticas económicas internacionales, que presagian el auge de la curva de Laffer, modelo santificado por parte del neoliberalismo de Thatcher y Reagan (Revelli, 2014), hace que "por goteo" la expansión económica se extienda por otros lugares, como Tailandia y, sobre todo, Corea del Sur. Este último es una buena muestra en la actualidad de capitalismo salvaje y del impacto global de la economía de la región, pues no sólo se convierte en un centro de crecimiento en la región a partir de la inversión japonesa en la zona y la colaboración a través de acuerdos de riesgo compartido, sino que, tras la guerra que sufre en los años cincuenta, y con el trato de favor por parte de los países del bloque azul de la Guerra Fría, fundamentalmente por los EE.UU. (¿quién si no?), se impulsa una estrategia industrial y comercial a partir del apoyo estatal a conglomerados empresariales familiares (los *chaebols*) que propician un "milagro económico" que convierte a Corea del Sur en una potencia exportadora frente a otros países de la zona, que, aun sufriendo catástrofes bélicas similares, como Corea del Norte y Vietnam, no reciben apoyo económico por parte de sus "protectores" (van der Wee, 1984). La economía india, por su parte, tiene que esperar un poco más para convertirse en la potencia económica que hoy es<sup>7</sup>.

Los *booms* económicos suelen llevar aparejados un aumento del ocio (Racionero, 1983), de modo tal que el negocio ya no es la mera manufactura de bienes de consumo, sino también se da toda una industria del entretenimiento que prospera al demandarse un modo en que ocupar el tiempo libre. A raíz de esa demanda de entretenimiento, surge entonces un cine popular, que busca divertir, asombrar o evadir al espectador mediante una narrativa desde la que crear una experiencia de algún modo agradable y placentera<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> El autor tiene que agradecer las referencias a la economía asiática a los talleres, conferencias y actividades sobre el tema que a lo largo de los últimos años son organizados telemáticamente por Casa Asia (sedes de Madrid y Barcelona)

<sup>8</sup> Se entiende aquí por placentera una experiencia creada ex-profeso para el disfrute sin importar su contenido, pues aun siendo desagradable, como ocurre en el nuevo cine asiático de terror, en cierto modo se acude a esa experiencia a sabiendas de la incomodidad que genera. Precisamente esa consciencia de lo que nos repugna y aun así inclinarnos a ello, supone una revelación de uno mismo: los miedos ancestrales de las sociedades asiáticas se ven reflejados en ese cine tan exitoso, siguiendo la metáfora del espejo formulada por el psicoanálisis lacaniano (Lacan, 1999: 93-100). A este respecto, véase (Moscardó-Guillén, 2012) y (Míguez-Santa Cruz, 2021).

(Gubern, 2014). En este cine suele primar lo lúdico y comercial sobre lo artístico e intelectual, enfatizándose el espectáculo y buscando una conexión directa y sencilla con el público, a través de una emotividad fácil de digerir, pero también es cierto que muchos críticos de cine consideran el cine de entretenimiento no sólo desde su faceta para divertir, sino también a través de un cierto "arte" que se vislumbra en la creatividad de esas producciones y la preservación, innovación y transmisión en determinados aspectos culturales (Giroux, 2001).

Por lo general, este cine de entretenimiento se hizo fuerte en los EE.UU. a través de los *Blockbusters* de Hollywood, grandes producciones centradas en el espectáculo, el poder de sus estrellas y una publicidad masiva para atraer a la audiencia, en donde incluso prima el *merchandising* derivado de la película en detrimento de un guion elevado (Gauthier, 1995), pero, si bien este cine comercial norteamericano expone argumentos universales del cine que también pueden encontrarse perfectamente en el cine asiático (o en cualquier otro cine regional) (Balló & Pérez, 1995), es la forma externa en la que se presenta, a través de una imposición de una forma de vida que a los no occidentales se les presenta extraña, conforme a una visión del mundo y de entender la historia bastante distintas a las propias, así como el protagonismo de unos actores y actrices que presentan unos rasgos diferentes, exóticos.

Por eso, en aquellos estados asiáticos que se tornan prósperos en los años ochenta se genera la necesidad de producir más películas de entretenimiento adaptadas a los gustos del público local. Es así como las películas de Kung-Fu y de acción de Hong Kong o el cine Tokusatsu japonés, que se popularizan más allá de las fronteras en que se producen, el cine romántico y policíaco coreano, el terror tailandés y los musicales indios<sup>9</sup> responden a

---

<sup>9</sup> No se puede pasar un estudio de cine asiático sin hacer referencia a Bollywood. La industria cinematográfica india, en auge mucho antes del despegue económico del país, produce una cantidad ingente de películas, sobre todo musicales, siendo un pilar de su cultura popular. Es evidente que el cine de Bollywood está al margen de las causas del cine comercial y exitoso del resto de Asia, pero también influye en las decisiones que se toman para darle consideración a ese éxito oriental en Occidente.

una demanda de entretenimiento comercial, aún conviviendo con ese cine intelectual y humanista heredero de Kurosawa y Ray.

El éxito de ese cine "palomitero"<sup>10</sup> asiático tiene que ver con el abrazo al motor económico del libre mercado, entonces, en los ochenta, se pretende emular la cultura occidental desde una perspectiva localista, esa "parodia" hedonista citada al principio, pero todo cambia en los años noventa, donde ya no se persigue emular, sino superar a Occidente, podría decirse que ser más capitalistas que el propio capitalismo, produciéndose en Asia un proceso de des-asiatización<sup>11</sup>.

### 3. Cine, economía y sociedad prefabricados

Hay dos hitos fundamentales para entender el nuevo cine asiático desde los noventa. El primero es el FICA de Vesoul, que comienza en 1995, y el segundo la crisis de la economía asiática de 1997. No hay que entrar en detalle en cómo se gestan ninguno de los dos hitos, pero sí incidir en su importancia. El *Festival International des Cinémas d'Asie* se crea en Francia para conmemorar el centenario del cine y poco a poco va ganando relevancia en el panorama de condecoraciones y reconocimientos cinematográficos hasta convertirse en un referente indiscutible para Occidente de la cultura oriental y, del mismo modo, una competición por el prestigio por parte de los realizadores asiáticos, que ven en ese reconocimiento del mundo occidental un impulso para sus creaciones<sup>12</sup>. Por otro lado, y como un segundo hito

---

<sup>10</sup> Quiero emplear el término "palomitero" en el sentido del argot popular, como ese cine de *Blockbuster* con argumentos fáciles que permiten la anticipación del espectador de lo que ocurre en la pantalla.

<sup>11</sup> Dos conceptos centrales están en la subtrama de todo el proceso paródico que se refleja en el capitalismo oriental: la des-asiatización y la re-asiatización. El primero de estos conceptos es un proceso de ruptura con la tradición asiática por parte de los países del extremo oriente exigido por las lógicas de producción a la que se ven sometidos tras la II Guerra Mundial, mientras que el segundo de ellos es una reapropiación de esa tradición cuando ya sólo quedan sus rescoldos, siendo imposible de recomponer. A este respecto, el autor agradece a Celia Calderón, las interesantes conversaciones y pesquisas acerca del impacto del capitalismo tardío en la sociedad japonesa contemporánea y la posibilidad (y el orgullo) de poder dirigir su trabajo de fin de estudios, en los que presenta estos conceptos clave para entender no sólo el japon actual, sino todo el sudeste asiático de hoy día. A este respecto, véase (Calderón-Paredes, 2025).

<sup>12</sup> Una breve historia del festival y una percepción de su auge a través de sus cifras en vertiginoso ascenso (salvo el parón y caída de los dos años tras la pandemia de COVID-19) puede encontrarse en

destacable, es necesario aludir a la crisis del FMI por la que muchos estados del sureste asiático entraron en colapso financiero a partir de la devaluación de varias monedas de la región, pues su impacto en la vida de millones de personas condenadas a la pobreza en tan breve lapso de tiempo, supone en muchos de estos países afectados un rechazo hacia el mundo occidental intensificándose los movimientos islamistas y separatistas con la debilitación de las autoridades centrales. Pero es destacable que la velocidad con la que concluye, en apenas unos pocos meses, sorprende por dejar sin daño a economías que antes presentan un desarrollo estable, como Corea del Sur e Indonesia, produciendo beneficios políticos como la mejora del gobierno corporativo (Ries, 2000).

Ambos hitos pueden parecer inocuos en la geopolítica, sin embargo, no están libres de sospecha al suponer un intento de "prefabricación" de cierta normatividad para con el capitalismo. Hasta los noventa, el capitalismo asiático desarrolla una estrategia que marcaba una diferencia con el mundo occidental a pesar de presentarse en el campo de batalla con las mismas armas, pero desde el reconocimiento de esa diferencia, más que adaptar las ventajas para el ciudadano del sistema democrático y occidental, se evita que la ciudadanía establezca una red de solidaridad que permita una emancipación colectiva más allá de la salvación individual.

Esta "prefabricación" normativa afecta a todas las áreas de la trama cultural asiática y no sólo a la economía, sino también a la sociedad y a la cultura, incluido, por supuesto, el cine. Se abre toda una red mercantil al popularizarse en Occidente una visión de Asia a partir de un exotismo "para todos los públicos", esto es, más pendiente de agrandar mostrando una diferencia exterior y una igualdad interior que de mostrar los verdaderos entresijos de la sociedad asiática. De este modo, Asia se presenta para Occidente fenoménicamente como el otro, mientras que nouménicamente como lo mismo... y parece que los asiáticos están en ese juego de

---

los archivos de la web del festival (<https://www.cinemas-asie.com>). Destacar que INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales), la más importante fundación para estudios asiáticos de Francia colabora y entrega uno de los premios del FICA.

*starbuckización*<sup>13</sup> de sus centros culturales, mercantilizando sus tradiciones y su ocio no sólo para sí, sino también para las hordas de occidentales que persiguen un imaginario de Oriente que produzca una re-asiatización artificial (Calderón-Paredes, 2025), una vuelta a unos aspectos culturales que quedan ya muy lejanos en el tiempo y que se suplen con una imagen hecha de plástico.

En esa imagen artificial tiene un papel preponderante el nuevo cine asiático, exitoso y comercial, toda vez que hace la corte al capitalismo global y de ahí que su éxito y comercialización no sean sólo en sus países de origen y ni siquiera en Asia toda, sino en Occidente (porque para que algo sea exitoso a nivel mundial basta con que sea exitoso en Occidente, en el resto de globo no importa si tiene o no éxito). Y tiene éxito porque remite a las estructuras de poder occidentales, entendidas éstas como las estructuras de poder del capitalismo global, esas estructuras que subyacen a lo que Deleuze llama "sociedades de control" (Deleuze, 1990). Porque los estados asiáticos se convierten en estados ficticios, de "plástico" que aparentemente dan un fundamento, un suelo, que no es más que un recurso del propio capital conforme a sus intereses, pues éste, el capital no conoce territorios ni estados en la medida en que des-territorializa y re-territorializa de continuo el globo, aun presentando la aldea global como un terreno a la mano que dé sentido a la permanencia en sociedad, pero lo familiar como lo desasosegante, pues todo apunta a ser una ficción, como en el cine.

#### 4. A propósito de *Gisaengchung* [Parásitos]

Es en este panorama prefabricado donde surge la película *Gisaengchung* (Parásitos). Esta película coreana es la primera en habla no inglesa en ganar un Óscar a la mejor película (no "mejor película en habla no inglesa", que también gana). El Óscar es la cumbre de una ascensión de premio en premio desde la Palma de Oro del Festival de Cannes, donde se presenta por primera vez la película. Pero si el reconocimiento de la crítica le vale tantos premios,

---

<sup>13</sup> La "starbuckización" es un concepto acuñado por el sociólogo Paul Berman y se refiere a la comercialización y homogeneización de la cultura, haciendo que se torne producto de consumo masivo y estandarizado, similar a las grandes cadenas de comida rápida (2016).

el reconocimiento del público no se queda atrás: recauda más de 254 millones de dólares en todo el mundo. *Nomadland*, ganadora al año siguiente del Óscar, también por cierto con una directora asiática (Chloe Zhao), no llega a 40 millones de dólares. Al año siguiente, *CODA* no llega a los dos millones, y ya en 2022, *Everything Everywhere All at Once* [*Todo a la vez en todas partes*] gana más de 140 millones. Esta última película, aunque de producción estadounidense, también da papel protagónico a Asia al estar rodada en cantonés y mandarín, además del inglés. Puede pensarse que el bajón de taquilla se debe a la pandemia de COVID-19, pero es que en los diez años anteriores, sólo la supera el Óscar de 2018 *The Green Book* y sólo se le acerca por detrás, en tercera posición *Argo*<sup>14</sup>. Esta comparativa de datos económicos sirve para situar a *Gisaengchung* como estandarte del éxito del cine asiático contemporáneo más allá del reconocimiento de la crítica.

La trama de la película casi es innecesaria de contar, pues con tanta recaudación casi no debe quedar nadie sin verla, sin embargo, siempre es prudente señalarla: una familia pobre que trabaja en empleos cutres y mal pagados vive en los suburbios en condiciones miserables. Es esta una de tantas familias de Seúl que viven en unas condiciones precarias, pues allí en Corea del Sur se dan las condiciones para que el capitalismo impere salvajemente, como vemos también en la aclamada serie *Squid Game* [*El juego del calamar*]. Un día, un amigo del hijo les regala una roca de buena suerte y le propone sustituirlo como tutor de la hija de una familia bien, pero para ello debe fingir que es un universitario y falsificar el título, lo que hace su hermana. Pero una vez que es contratado, el resto de su familia también se las apaña para ser contratados en la misma casa, sin escrúpulo alguno a la hora de perjudicar a quien tenía el puesto antes que ellos. La madre entra de criada, el padre de chófer y la hermana de terapeuta del hijo menor de la familia bien, de quien se afirma tener un trauma por haber visto un fantasma. Cuando la familia rica marcha de excursión, la familia pobre se recrea en la mansión de sus jefes, hasta que aparece la antigua ama de llaves, quien pide permiso para recoger algo olvidado en el sótano: ese "algo" resulta ser su marido, quien vive emparedado acosado por las deudas. *Parásitos* unos y

---

<sup>14</sup> Los datos de la recaudación de estas películas están extraídos de la web *Internet Movie Data Base* ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).



parásitos los otros viviendo de la familia rica. Pasan más cosas y hay un final sorprendente, trágico pero narrado de manera divertida que no es conveniente contar para no terminar de hundir la trama. Para el propósito de este estudio este argumento relatado basta.

Porque esta divertida comedia encierra un mensaje preocupante de cara a un capitalismo salvaje: la pobreza es divertida y, además siempre te puedes aprovechar del sistema siendo un parásito, no tienes por qué luchar por una salida mejor porque es cuestión de llamar a la suerte (con la roca). En el fondo, el entramado de plástico prefabricado del proceso de des-territorialización y re-territorialización del capital global tiene su reflejo en la película en tanto que todo son apariencias y que nada es cómo parece que es, como las candilejas del cine clásico pero trasladadas a la psicología de la representación. Los personajes honrados no lo son tanto y los personajes ladinos en el fondo son ingenuos.

Todo en la película tiene su reflejo en la trama del capital y en ese abrazo a Occidente. Como por espacio y tiempo no es posible contar todos los itinerarios que el capital toma en la película, es conveniente establecer un ejemplo a partir de uno de ellos: el patriarcado, pues al fin y al cabo, el propósito es reunir aquí disertaciones sobre cine y mujer.

Ya se sabe que el patriarcado es un sistema social de dominio masculino en el que los hombres ostentan el poder político, social y familiar, y tienen mayor autoridad y control. Esta estructura de poder implica históricamente la subordinación de las mujeres a los hombres y, por ende, la desigualdad de derechos y la prevalencia de roles de género que benefician a los hombres y limitan a las mujeres (Lerner, 1986). Hay dos formas fundamentales de abordar tal sistema, desde el punto de vista sociológico y desde el punto de vista de la teoría feminista. La primera de ellas hace referencia a organizaciones comunitarias donde la autoridad la detentan los varones de más edad de cada clan, lo cual guarda relación con autoridades primitivas, preestatales, como son las primeras jerarquías religiosas, mientras que la segunda defiende que esas estructuras jerárquicas de predominio masculino se dan aún en las sociedades contemporáneas, como un proceso continuista perpetuado por roles de género de índole machista (Amorós, 1991). Interesa este

segundo abordaje en tanto que establece nexos con el capitalismo global: no es que sean lo mismo, no es un reconocimiento implícito de que el capitalismo lleve al patriarcado, sino que, más bien, se refuerzan el uno al otro para crear una opresión y desigualdad de género estructurales (Burgueño-Leiva & Luzuriaga-Martínez, 2019), pues el capitalismo siempre presenta una gran maleabilidad para intentar asimilar los movimientos sociales y domesticarlos para adaptarlos a sus intereses (Jappe, 2017).

El capitalismo se beneficia del trabajo de cuidado no remunerado que se realiza principalmente en los hogares por parte de las mujeres, lo que Arendt denomina labor (Arendt, 1998: 136), esto es, una actividad necesaria para la reproducción de la vida bien distinta a un trabajo de producción o reproducción, de creación, de *poíesis* (diPego, 2022: 42). Esta división sexual del trabajo la establece el patriarcado y el capitalismo se apoya en los roles de género que se preestablecen y que asignan ese trabajo doméstico y poco o nada remunerado a las mujeres, mientras que a los hombres se les atribuye la función de proveedores de alimentos, de modo que parecen que cooperan en un sistema conjunto de explotación y opresión.

Y *Gisaengchung* [*Parásitos*] da buenas muestras de ello desde el principio a partir de un breve análisis de estereotipos de género de los personajes de la película. En primer lugar, la madre de la familia Ki, quien participa en unos Juegos Olímpicos y ahora se ve relegada a un trabajo mal remunerado doblando cajas de pizzas. Cuando entra al servicio de la familia Park lo hace como empleada doméstica interna, como criada. No sólo queda subordinada al vago de su marido en su vida personal sino también en la profesional. Del mismo modo, la hija, aparentemente una chica fuerte y capaz de valerse por sí misma, pero que debe abandonar los estudios al no poder pagarlos la familia porque los del hijo son prioritarios y no tiene reparos en usar ciertas armas de mujer fatal (dejar las braguitas en el asiento trasero para incriminar al chófer de consumo de drogas y prostitución) para conseguir sus objetivos. Del mismo modo, el amigo universitario del hijo, también quiere sacarla de esa vida miserable, hacer de príncipe azul, mito rancio que impide la independencia de las mujeres. El resto de personajes femeninos no van a la zaga de estos estereotipos: la primera ama de llaves, supeditada a un marido inútil y que ella trata de proteger; la esposa de Park, una mujer ingenua

que vive de la posición económica de su marido. A este respecto un diálogo se muestra revelador cuando dice el Sr. Park: "Mi mujer no sabe limpiar y cocina de pena". Y obtiene una pregunta como respuesta: "Aun así la quiere, ¿no?".

Y una cosa más, se insiste en este estudio en mantener el título original de la película en hangul, *Gisaengchung*. No se hace por mera pedantería, sino porque su raíz etimológica no remite a "parásitos", aquellos organismos que viven a costa de otros organismos, sino que hace referencia a *gisaeng*, mujeres coreanas dedicadas al entretenimiento, al estilo de las *geishas* japonesas. Si bien, ni las *geishas* ni las *gisaengs* son explícitamente prostitutas que venden su cuerpo para sobrevivir, sino mujeres entrenadas en las bellas artes para entretener, las *geishas* si poseen cierta libertad para elegir su camino (aunque en muchos casos son reclutadas por la mentora con la connivencia de sus padres, de nuevo, patriarcado) y tienen carta de ciudadanía, mientras que las *gisaengs* se consideran situadas en el último escalón de la sociedad, son *cheonmin*, teniendo el mismo nivel social que los esclavos y, al igual que estos vendidas y condenadas a prostituirse. Que las *gisaengs* sean consideradas parásitos no es porque vivan a costa de otros, sino por formar parte de la casta más baja, por ser inferiores. Así, la familia "parásita", la familia que se aprovecha de los ricos, la familia Ki, comparte en su nombre la misma raíz que *gisaeng* (*Ki-saeng*).

## 5. Conclusión

Una breve conclusión aparece en el horizonte. La película es una mera excusa para el desarrollo de un estudio teórico de toda la red que extiende el capitalismo por el Asia Oriental, a partir de los estereotipos clásicos en los que se desarrolla: el abaratamiento de costes, la búsqueda del máximo beneficio posible, la sensación de que todo es artificial y la trama de apariencias intrínsecas a este modelo. Todo esto para señalar algo verdaderamente inquietante: el éxito comercial de algo que se presenta fresco y alternativo a los modelos de poder establecidos por el capitalismo occidental no es más que una nueva ramificación con la que expandir su poder e influencia. El impacto de la película se debe a que es más de lo mismo, pero con rasgos

exóticos, lo cual no deja de ser uno de esos rostros tan caros a la globalización: el hecho de sentirnos parásitos dentro de las tramas del capitalismo, dentro de una aldea global en la que todo está a la mano, pero en la que no dejamos nuestro anonimato insignificante entre tanta población.

## Referencias Bibliográficas

- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
- Ashworth, G.J. & Voogd, H. (1990). *Selling the city: marketing approaches in public sector urban planning*. Belhaven.
- Balló, J. & Pérez, X. (1995). *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Empúries.
- Baricco, A. (2002). *Next: Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*. Feltrinelli.
- Baudrillard, J. (2015). *L'agonie de la puissance. Trois variations*. Sens & Tonka.
- Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp.
- Berman, P. (2016). The inevitable legal pluralism within universal harmonization regimes: the case of the CISG. *Uniform Law Review*, 21(1), 23-40.
- Burgueño-Leiva, C. & Luzuriaga-Martínez, J. (2019). *Patriarcado y capitalismo. Feminismo, clase y diversidad*. Akal.
- Calderón-Paredes, C. (2025). *El concepto de karōshi y otras consecuencias del capitalismo global en Asia Oriental*. Apeiron.
- Deleuze, G. (1990). "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle". *Pourparlers 1972-1990*. Minuit.
- Desser, D. (1997). *Ozu's Tokyo story*. Cambridge University Press.
- Gauthier, B. (1995). *Histoire du cinéma hollywoodien*. Hachette.
- Gilbert, F. (2017). De la empresa del yo a la cooperativa del nosotros. Construir pueblo en un mundo globalizado. *Hacia una (re)conceptualización de la democracia contemporánea*. Fénix-Universidad Técnica Particular de Loja, 59-71.
- Gilbert, F. (2021). Interconexiones: mundo, opinión, capital. *Homenaje a Edgar Morin. Una mente luminosa, mágica y compleja*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 253-270.
- Gilbert, F. (2024). *Ge-Stell, das Man y neoliberalismo*. Críticas a la democracia capitalista desde el pensamiento heideggeriano. *Open Insights*, 15(35), 61-85.

- Giroux, H.A. (2001). *Breaking in to the Movies: Film and the Culture of Politics*. Blackwell.
- Goscinnny, R. & Uderzo, A. (1966). *Le Combat des chefs*. Hachette.
- Gubern, Roman (2014). *Historia del cine*. Anagrama.
- Jappe, A. (2017). *La société autophage*. La Découverte.
- Kapuściński, R. (2005). *Encountering the Other: The Challenge for the Twenty-first Century* –Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Lacan, J. (1999). *Écrits*. Le Seuil.
- Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy*. Oxford University Press
- McLuhan, M. (1997). *War and Peace in the Global Village*. Wired.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media*. Routledge.
- McLuhan, M. (2011). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press.
- Míguez-Santa Cruz, A. (2021). *Kaidan. Tradición del terror en Japón*. Berenice.
- Moscardó-Guillén, J. (2012). *Horror oriental. Las mejores películas del cine fantástico asiático*. Arkadin.
- Onions, J.T. (1994). *The Oxford Dictionary of English Etymologies*. Clarendon.
- diPego, A. (2022). Crítica del humanismo, labor y cuerpo en Hannah Arendt. *Differenz. Revista internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas* 8, 35-53.
- Racionero, L. (1983). *Del paro al ocio*. Anagrama.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª ed. Espasa.
- Revelli, M (2014). *La lotta de classe esiste e l'hanno vinta i ricchi (Verò!)*. Laterza.
- Ries, P. (2000) *The Asian Storm: Asia's Economic Crisis Examined*.
- Rivoire, J. (1980). *L'économie mondiale depuis 1945*. Presses Universitaires de France.
- Scholte, J.A. (2008). Defining Globalisation. *The World Economy* 31(11), 1471–1502.
- Tate, A. (2017). *Apocalyptic Fiction*. Bloomsbury.
- UNESCO (2005). *Convención del 20 de octubre de 2005 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.
- Vidal-Estévez, M. (1992). *Akira Kurosawa*. Cátedra.
- van der Wee, H. (1984). *Der gebremste Wohlstand. Wiederaufbau, Wachstum, Strukturwandel der Weltwirtschaft 1945-1980*. Nihjoff.

El cine es una herramienta poderosa a la hora de construir imaginarios colectivos y representaciones sociales. A la par que su lugar en la sociedad, la representación de la mujer en la industria cinematográfica ha estado históricamente infravalorada y sesgada, con estereotipos persistentes y una escasez palpable de directoras, guionistas y productoras en la elaboración de películas. Y aunque en los últimos años se han producido avances en términos de igualdad de género en la industria, aún persisten desafíos significativos que requieren de un análisis profundo desde diferentes flancos.

Esta obra colectiva responde a la necesidad de generar un espacio de reflexión, debate y generación de nuevas estrategias para abordar dichos problemas. También responde a la necesidad de prevenir la violencia de género a través de la transformación de los roles y estereotipos presentes en la industria cinematográfica. La habitual falta de comunicación entre las diferentes disciplinas impide que esta problemática se aborde desde la amplitud y profundidad que merece. Esta obra busca llenar dicho vacío, presentando investigaciones rigurosas y actualizadas que ayuden a comprender la evolución y actualidad de la representación femenina en el cine, así como sus implicaciones sociales y culturales.



ISBN: 979-13-87929-24-4

