

**Construyendo una mirada
femenina: un análisis del filme
*Dear Pyongyang***

**Constructing a female gaze: an
analysis of *Dear Pyongyang***

BETSY FORERO-MONTOYA

*Universidad de los Andes.
Facultad de Artes y Humanidades,
Departamento de Historia del Arte.
Bogotá, Colombia.
bs.forero@uniandes.edu.co*

Resumen: Con fundamento en la teoría de la mirada que promovió un giro feminista en el análisis y la producción cinematográfica desde finales del siglo XX, se propone estudiar el filme *Dear Pyongyang* (2005), dirigido por Yang Yong-hi. El artículo elabora la construcción del concepto de mirada femenina mientras profundiza en cómo la película desarrolla una narrativa que excede los límites del orden patriarcal. Se parte principalmente de dos aspectos: primero, el cine-ensayo como género fílmico, en este caso en primera persona, que posibilita la centralidad de figuras no normativas, y segundo, el desplazamiento del placer sexual desde una mirada masculina para dar paso a un placer por el relato humano más allá de categorías binarias de género y etnicidad. De esta forma, el análisis cumple su último fin, que es el de poner en el foco de la discusión el trabajo de una directora que por el contexto sociohistórico desde el que produce, subvierte y alimenta la cinematografía alternativa hecha por mujeres.

Palabras clave: mirada femenina, cine, Zainichi, Corea, Japón.

Abstract: Based on the gaze theory that promoted a feminist turn in the analytical approach and production of cinema since the end of the 20th century, this article proposes to study the film *Dear Pyongyang* (2005), directed by Yang Yong-hi. It develops the construction of the concept of female gaze while it looks at how the film builds a narrative that exceeds the limits of a patriarchal order. The article starts from two aspects. The first one refers to the essay film as a genre, in first person, which makes it possible to focus on non-normative figures. The second one is the displacement of the male gaze sexual pleasure in order to understand a pleasure motivated by human narratives beyond binary categories of gender and ethnicity. In this manner, the analysis accomplishes its last purpose. It is to make us audiences concentrate on the work of a female director who has both subverted and nourished the corpus of alternative filmography made by women, according to her socio-historical context.

Keywords: female gaze, film, Zainichi, Korea, Japan.

Citar como: Forero-Montoya, B. (2023). Construyendo una mirada femenina : un análisis del filme *Dear Pyongyang*. *Revista Internacional de Estudios Asiáticos*, 2(1), 113-138. DOI 10.15517/riea.v2i1.52215

Fecha de recepción: 21-08-2022 | **Fecha de aceptación:** 19-10-2022

Introducción

Desde los años setenta se ha desarrollado una crítica cinematográfica con perspectiva feminista que reclama el lugar de la mujer como sujeto de las narrativas y de la imagen, y propone las formas de hacer un cine feminista.¹ En el siglo XXI, hacerlo ha implicado una mirada interseccional, con la que la categoría de mujer se piense en relación con otras como clase, etnicidad, e inclusive se incluya la diversidad que suponen otras identidades de género.² Son discusiones que se han gestado en Euro-Nor-

¹ La mayor parte de la crítica cinematográfica feminista de los primeros años se concentra en el cine narrativo de ficción producido por los grandes estudios de Euro-Norteamérica, pero poco a poco la perspectiva feminista que critica la reificación de la mujer se ha desplazado no solo a otros géneros o tipos de producción cinematográfica sino también a otros géneros de la cultura visual como la publicidad o los medios o del mundo de las humanidades como la literatura, como lo comprueba la publicación de múltiples artículos académicos desde los años noventa. Algunos ejemplos de estos análisis en diversas temporalidades y geografías, en orden cronológico son: Hazel G. Warlaumont, “Visual Grammars of Gender: The Gaze and Psychoanalytic Theory in Advertisements”, *Journal of Communication Inquire* 17, no. 1 (1993): 25-40; Rita Felski, “Gazing at Gender: Recent Work in Feminist Media Studies”, *American Literary History* 8 (Oxford University Press), no. 2 (1996): 388-397; Sarah Stanbury, “Regimes of the Visual in Premodern England: Gaze, Body, and Chaucer’s ‘Clerk’s Tale.’” *New Literary History* 28, no. 2 (1997): 261-89; Martha E. Huang, “The Spectacle of Representation: Calendar Girls, the Gaze and the Atelier”, *Transtext(e)s Transcultures, Journal of Cultural Global Studies* 2, (2007): 84-131; Matthew P. McAllister y Lauren J. De-Carvalho, “Sexualized Branded Entertainment and the Male Consumer Gaze”, *TripleC* 12, no.1 (2014): 299-314; Alicja Piechucka, “‘We All Want to Be Seen’: The Male Gaze, the Female Gaze and the Act of Looking as Metaphor in Emma Cline’s *The Girls*”, *Polish Journal of American Studies* 14, (2020): 71-82, 139-140; Rita Ngoc To y Vanessa M Patrick, “How the Eyes Connect to the Heart: The Influence of Eye Gaze Direction on Advertising Effectiveness,” *Journal of Consumer Research*, 48, no. 1, (2021): 123-146. Recientemente se han publicado los libros Kim Golombisky, ed., *Feminist Perspectives on Advertising, What’s the Big Idea?* (Londres: Lexington Books, 2019); Ágnes Zsófia Kovács y László B. Sári, eds., *Space, Gender and Gaze and the Literature and Art*, Cambridge Scholars Publishing; James Elkins y Erna Fiorentini, *Visual Worlds: Looking, images and visual disciplines* (Nueva York: Oxford University Press, 2021).

² Para profundizar en el desarrollo de la crítica cinematográfica feminista, véase Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998) y para ahondar en la mirada interseccional del feminismo, véase Bell Hooks, *Feminism is for Everybody: Passionate politics* (Londres: Pluto Press, 2000).

teamérica con un énfasis en el cine hollywoodense como objeto,³ y por ello, la propuesta de este trabajo es, ahora, dialogar con ellas en el entorno cinematográfico de Asia y notar cómo funcionan allí. Específicamente, se busca abordar *Dear Pyongyang* (2005), un filme de la directora coreana zainichi⁴ Yang Yong-hi. Yang ha narrado gran parte de sus historias desde el lugar que su etnicidad la lleva a experimentar, por lo que sus filmes podrían reconocerse como representantes del cine zainichi, es decir, aquel que trata las problemáticas, preocupaciones o simplemente el estilo de vida de los miembros de esta comunidad.⁵

³ Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked...*

⁴ Zainichi (在日) es una palabra de origen japonés que literalmente traduce “estar en Japón”. Por esto, no es una referencia exclusiva a los coreanos, pero sí se ha popularizado su uso principalmente para nombrar a esta comunidad. Véase: John Lie, “Zainichi: The Korean Diaspora in Japan”, *Education about Asia: Online Archives* 14, n. 2 (o2009), <https://www.asianstudies.org/publications/ea/archives/zainichi-the-korean-diaspora-in-japan/>. O para mayor profundidad, John Lie, *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity* (Berkeley: University of California Press, 2008).

⁵ Véase: Oliver Dew, *Zainichi Cinema: Korean-In-Japan Film Culture* (Cham: Palgrave Macmillan, 2016). Este libro analiza una variedad de filmes desde 1968 y hasta 2007 en los que la comunidad zainichi ha sido representada. El autor reconoce dentro de este género toda la cinematografía que tiene la intencionalidad de construir una imagen de la comunidad o que incluye personajes de coreanos zainichi en su trama. Asegura que es un cine que ha traspasado la primera generación de coreanos zainichi, es decir, sigue vigente tras generaciones después de la migración de coreanos, e integra una variedad de géneros. No es exclusivo del cine independiente o experimental sino que incluye la comedia o el melodrama. Sin embargo, sí aclara que es un cine que ha sido atravesado por las dinámicas de poder y subordinación que implican ser el grupo minoritario más grande de Japón, y además, ser representado por cineastas japoneses. Los estereotipos negativos como el criminalidad y violencia originados durante los años de colonización japonesa no fueron la excepción sino lo común durante décadas hasta que en los últimos años directores zainichi han producido películas que subvierten la normalización de estas imágenes negativas.

Los coreanos *zainichi* son los migrantes que llegaron de la península coreana a Japón en la primera mitad del siglo XX, cuando este territorio era colonia japonesa, y que al finalizar la Segunda Guerra Mundial no regresaron a su tierra natal,⁶ ya sea por elección propia, o por circunstancias ajenas a su voluntad como la falta de recursos para tomar el barco de regreso o el miedo a ser rechazados por sus compatriotas que los tildarían de traidores por haber migrado o integrado el ejército japonés. Hoy ellos y sus descendientes conforman este grupo que constituye la minoría más grande de Japón.⁷ Son unas 400 mil⁸ personas de algún tipo de naciona-

⁶ Sonia Ryang, “Space and Time: The Experience of the “Zainichi”, The Ethnic Korean Population of Japan”, *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development* 43, no 4, (2014): 519-550.

⁷ Véase: Betsy Forero-Montoya, *Foreign Otherness in Japanese Media Japón: Exploring the Japanese Self through the Images of Japanese Media* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2021). El libro narra cómo Japón se ha construido como una nación homogénea a pesar de la heterogeneidad de su gente, o de los varios grupos minoritarios que habitan su territorio. Explica que algunos se han considerado más lejanos a la identidad dominante que otros y por eso hay autores que los clasifican en Otros *Uchi* o internos y Otros *Soto* o externos. Los primeros incluyen poblaciones como las de los ainu o los originarios de las islas Ryukyu, es decir, los nacidos en los territorios que fueron anexados a Japón durante su expansión en el periodo Meiji (1868-1912) y que hoy tienen ciudadanía japonesa. El segundo grupo se comprende en general de extranjeros, y allí sobresalen los coreanos *zainichi* porque al ser la minoría más numerosa, es la más visible y la que más claramente puede atentar contra la homogeneidad que supone la base de la identidad japonesa. Los coreanos *zainichi* representan una amenaza.

⁸ Véase: “Presentación de la Unión, estadísticas”, Mindan, acceso el 20 de julio de 2022, <https://www.mindan.org/old/shokai/toukei.html>. Según registros en línea de Mindan, la Unión de Coreanos Residentes en Japón (在日本大韓国民団), en las últimas dos décadas el número de coreanos *zainichi* ha descendido. Mientras Corea fue colonia japonesa, el mayor número de coreanos en territorio japonés se acercó a 15 mil en 1944, y luego con la siguiente generación creció hasta llegar a 1,9336,843 en 1971. Después, el número empezó a bajar y desde los años ochenta hasta el 2010 se estabilizó alrededor de 600 mil personas. Se diría que la disminución podría explicarse por la tendencia en los últimos 10 años de optar por las posibilidades de naturalización que el gobierno japonés le ha ofrecido por años a esta comunidad. Véase: Byung-Chae Min, “The Evolving Zainichi Community and Multicultural Society in Japan”, *The Yale Review of International Studies*, (2020), <http://yris.yira.org/comments/4092>.

lidad coreana⁹ que tienen un permiso especial de residencia¹⁰ en el territorio japonés, los únicos habitantes de Japón sin ciudadanía japonesa¹¹ con este estatus. Aún en la actualidad, muchos son educados en colonias o barrios coreanos, pero fuera de ellos interactúan de forma fluida en la cultura japonesa. Algunos no hablan coreano ni han visitado Corea o han optado por tener nombres japoneses. Habitan y hablan desde Japón, aunque naturalmente su discurso siempre estará en los márgenes hacia Corea. Así, constituyen una identidad liminal, por lo que en la literatura en lenguas no asiáticas se les reconoce como coreano-japoneses.¹²

⁹ Una vez la península coreana dejó de ser una colonia japonesa, los coreanos recibieron automáticamente la nacionalidad *chōsen*. Este era el nombre con el que se le conocía al país, pero tras la división de la península en lo que en español conocemos como Corea del Norte y Corea del Sur, y en japonés *Kita Chōsen* y *Kankoku* respectivamente, *kankoku* se convirtió en una nacionalidad posible, y algunos coreanos *zainichi* han optado por ella. Es decir, en la actualidad hay personas *zainichi chōsen* o *zainichi kankoku*.

¹⁰ El estatus de permiso especial de residencia en Japón solo lo tienen los coreanos *zainichi*. Véase: Jang Hawon, “The Special Permanent Residents in Japan: Zainichi Korean”, *The Yale Review of International Studies*, (enero de 2019), <http://yris.yira.org/comments/2873>.

¹¹ Las categorías de “extranjero” o “no-japonés” son bastante problemáticas, y merecen una atención especial. En este documento, me centro en el hecho de que son residentes permanentes de Japón que no cuentan con esta ciudadanía pero hay una amplia literatura al respecto que ahonda en la problemática. Una aproximación clara puede ser la de David Chapman, *Zainichi Korean identity and ethnicity*, (Routledge, 2009).

¹² En lengua japonesa, no se reconoce su identidad japonesa. Los coreanos *zainichi* son solo extranjeros o coreanos, no coreano-japoneses. El especialista en teoría política y estudios inter-asiáticos, Kang Sang Jung, ha explorado este estatus ampliamente. Uno de los artículos en el que lo hace es Kang Sang Jung, “The Imaginary Geography of a Nation and its De-nationalized Narrative: Japan and the Korean Experience”, en *Contemporary Japanese Thought*. Ed. por Richard Calichman (Nueva York, Columbia University Press, 2005), 71-83. Sobre este tema, también véase: Chapman, David. *Zainichi Korean identity and ethnicity* (Londres: Routledge, 2009), y la discusión sobre la construcción de identidad en Japón en el primer capítulo de Betsy Forero-Montoya, *Foreign Otherness...*

Los coreanos *zainichi* han aparecido circunstancialmente en las narrativas japonesas de posguerra, y poco a poco han ido liderando las voces de su propia representación en géneros literarios y fílmicos. Por ello, hoy ya se habla del cine *zainichi*, pero es un cine minoritario, y como aún ocurre en la industria cinematográfica de muchas regiones, incluido Japón y el cine *zainichi*, el número de directoras es todavía bajo. Por esto, este análisis busca aproximarse a la directora Yang Yong-hi y la manera cómo su filme desplaza la perspectiva hegemónica patriarcal dentro de la cinematografía, en este caso la japonesa.¹³ Se parte de que una de las formas de despatriarcalizar el cine es justamente visibilizar las contribuciones que surgen desde lugares diferentes al de la mirada que cosifica a la mujer o su representación. Con fundamento principalmente en la teoría de la mirada propuesta por Laura Mulvey, este análisis expande y desarrolla el concepto de la mirada femenina que es posible materializar gracias a la propuesta fílmica que supone *Dear Pyongyang* (2005).

Dear Pyongyang nace de la experiencia reflexiva que Yang tiene como miembro de la comunidad *zainichi* en la ciudad de Osaka. La directora se enfoca en narrar la historia de sus primeros acercamientos a Corea del Norte, y lo que se entiende desde muy temprano en la película es que este contacto estuvo marcado por dos factores. El primero, su calidad de descendiente de coreanos que ha nacido en Japón, y el segundo, la decisión de su padre de enviar a sus tres hermanos mayores a vivir a Pyongyang. Un viaje que ocurrió cuando ellos todavía no alcanzaban la adultez, y Yang era apenas una niña, en los años setenta. Entre 1959 y 1984 el gobierno norcoreano adelantó un plan de retorno a través del que cerca de unos 87 mil coreanos *zainichi* migraron a este territorio motivados por garantías de bienestar en términos de salud, alimentación, educación, vivienda y empleabilidad, aun cuando muchos eran originarios de lo que ya en ese

¹³ Véase: Jennifer Coates, *Making Icons: Repetition and the Female Image in Japanese Cinema, 1945-1964* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016) y Tamae Prindle, *Women in Japanese Cinema: Alternative perspectives* (Portland: Merwin Asia Publisher, 2016).

entonces era Corea del Sur.¹⁴ Como se revela en el filme, estos eran tiempos en los que las comunidades de coreanos zainichi enfrentaban grandes dificultades y el sistema comunista parecía una promesa de un gran futuro. *Dear Pyonyang* es una producción japonesa que se estrenó en 2006 en Japón y en Corea del sur. Es un filme que como producción, temáticamente y al igual que su directora transita entre Japón y Corea.

La teoría de la mirada

La teoría cinematográfica tomó una perspectiva feminista cuando en 1975, Laura Mulvey publicó el ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”,¹⁵ a través del que denunció la permanencia y la insistencia de una figura femenina instrumentalizada por la acción y la mirada del hombre en el cine narrativo¹⁶ euro-norteamericano producido hasta el momento. Su concepto de *male gaze*, traducido al español como mirada masculina, significa que un hombre —aunque hoy sería más apropiado decir que la perspectiva masculina o normalizada de la figura del hombre en un sistema patriarcal— controla las narrativas fílmicas. En este marco, y desde teorías psicoanalíticas de la sexualidad, la autora explica que el hombre, en su rol de director o personaje, es el agente de una mirada que invita a la audiencia a asumir su misma postura, la de sujeto-hombre. Así pues, el director propone y supervisa tanto una narrativa como algunos elementos formales de la cinematografía que reifican a la mujer, como cuando usa los primeros planos para resaltar alguna parte del cuerpo muchas veces

¹⁴ Markus Bell, “Going “home”: why 87,000 Zainichi Koreans moved from Japan to North Korea”, *NK News*, acceso el 7 de julio de 2022. <https://www.nknews.org/2020/02/going-home-why-87000-zainichi-koreans-moved-from-japan-to-north-korea/>.

¹⁵ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18.

¹⁶ Es el cine que narra una historia, usualmente de ficción, y que se estructura a partir de un guion. Con frecuencia en sus textos, Mulvey marca la diferencia entre el cine narrativo y el cine independiente, para acentuar el hecho de que el narrativo es el desarrollado por la industria hegemónica.

con el propósito de erotizarlo. También, el protagonista hombre lidera las acciones dentro del filme y le sugiere a la audiencia la forma de ver, qué y cómo ver, lo que provoca que la audiencia, independientemente de su identidad sexual o de género, acepte la imposición de una postura cosificadora también. La mujer, por su parte, asegura Mulvey, está desprovista de toda subjetividad y pasivamente se convierte en el objeto de las acciones del hombre, ya sea como actriz o en la interpretación de un personaje que acompaña al protagonista del filme. Está allí para ser vista y en ese sentido tiene un rol exhibicionista. Es el espectáculo que le produce placer a todos aquellos que asumen una mirada masculina.

Mulvey entonces propone que el placer de observar un filme sucede en un sistema binario hombre/mujer en el que el Otro, la mujer, se convierte en el objeto de la mirada o del placer del Yo, es decir, del hombre o la perspectiva de este. Asimismo, inicialmente da por hecho que la audiencia no es agente de su propia mirada sino que se deja seducir ciegamente de la perspectiva masculina impuesta por el filme. Estas dos posturas se han problematizado ampliamente, por lo que la autora las ha retomado años después. La respuesta más elaborada en este debate es “Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by *Duel in the Sun*”.¹⁷ Allí Mulvey reconoce la existencia de una espectadora activa que puede no conectarse con la oferta de masculinización del filme o, por el contrario, puede disfrutar de la libertad que implica el héroe masculino y por ello, secretamente identificarse con él. En esta medida, la propuesta de la autora es que la espectadora alterna entre géneros y asume la postura de un sujeto travesti. Sin embargo, con esto Mulvey continúa situándose en el psicoanálisis, o mejor, en un sistema de opuestos dado por la identidad sexual binaria, por lo que se ha percibido que su teoría puede resultar reduccionista. También, se le ha considerado universalizadora y carente de una consciencia histórica y contextual que reconozca a la mujer en su intersección con otras categorías de poder como condición social o etnicidad. A pesar de esto, debe aceptarse en Mulvey la necesaria y oportuna

¹⁷ Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, en *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society* (Londres: Palgrave Macmillan, London, 1989), 29-35.

intención de explicar cómo una sociedad patriarcal le ha dado forma al cine, y cómo el cine puede perpetrar los roles de dicha sociedad porque estas preguntas permiten no solo cuestionarlo, sino también visibilizar, promover y entender la necesidad de otros órdenes, de la subversión en la imagen y la narración fílmica. De allí su trascendencia en la teoría cinematográfica feminista y la razón por la que el presente análisis parte de su teoría de la mirada.

Sobre la base de lo expresado hasta ahora, se concluye que Mulvey ha caracterizado el cine como una práctica cultural patriarcal. Años después, De Lauretis¹⁸ ofreció otra respuesta asegurando que la tarea del cine no era la de destruir el placer visual dirigido por un sujeto masculino patriarcal, sino construir otro marco de referencia en el que este sujeto ya no definiera lo que es el deseo o lo que es placentero ver en un filme. En tal caso, este estudio se basa en que la sociedad y el arte contemporáneos requieren filmes en los que la mujer o las identidades de género no binarias representen un sujeto libre de demostrar y experimentar formas de agencia como la del deseo, pero no exclusivamente esta, o al menos no solo el deseo sexual. Es decir, es necesario construir y promover una mirada femenina, no patriarcal, y sí diversa, consciente de las diferencias entre temporalidades, geografías y experiencias individuales, y fuera de la dicotomía del género sexual. Si bien Mulvey se centró en el cine narrativo, posteriormente ha reconocido que la mirada masculina ha permeado todos los géneros fílmicos, y en respuesta se debe promover una mirada femenina entendida como perspectiva múltiple y heterogénea que se oponga a una mirada única y cosificadora de las formas de ser mujer o de las temáticas que supuestamente le incumben, en las producciones cinematográficas de cualquier género. Según este concepto, la mirada femenina excede un marco binario de género, y además no corresponde directamente con la identidad de género de la persona que ejerce la dirección del filme. Sin embargo, desde una perspectiva feminista y al reconocer que la industria cinematográfica aún marginaliza el trabajo de las directoras mujeres, es imperativo promover filmes con una mirada femenina en los que las mu-

¹⁸ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Londres: Macmillan, 1984), 1-11.

jeros, o profesionales con identidades no binarias, ejerzan en la dirección o la producción.

Bajo esta perspectiva, se propone que *Dear Pyongyang* (2005) es una muestra de este tipo de mirada femenina. Se trata de un filme que transgrede la mirada masculina sin generar oposición desde lo binario, sino construir sentido de otra forma. El estudio se desarrolló a través de un análisis narrativo que permitiera entender los sucesos narrados, lo que resaltó a los personajes. El siguiente paso fue entender quiénes son, qué hacen, cómo, dónde y con quién interactúan, lo que hizo de Yang el centro de la película. Esto llevó a interrogarse por el género cinematográfico desde el que ella produce su discurso. También, considerando como se mencionó antes que la interseccionalidad es un aspecto básico de las perspectivas feministas, el paso a seguir fue preguntarse por otros factores que intervinieran en la narrativa, y así se identificó la etnicidad. En este marco, el paso final fue la construcción de categorías conceptuales que permitieran ahondar en los dos aspectos mencionados que derivaron del análisis de Yang como centro del filme, y que fundamentaran la explicación de la mirada femenina en *Dear Pyongyang*. Estas categorías conceptuales son el cine en primera persona y el placer de un discurso que supera las categorías que se desarrollan a continuación.

El cine en primera persona

La característica más básica de *Dear Pyongyang* es que se trata de una historia narrada por su directora, pero Yang Yong-hi no solo cuenta sino lidera la estructura de una historia que le es propia. En una industria que aún es predominantemente masculina, y a partir de narrativas que le permiten a la audiencia acceder tanto a lo íntimo como a una visión de lo público, el cine en primera persona, como el que se analiza en este documento, ha venido popularizándose entre las directoras de Asia oriental como una manera de hacer cine feminista y de mujeres,¹⁹ es decir, de pro-

¹⁹ Kiki Tianqi Yu y Alisa Lebow, “Feminist approaches in women’s first person, documentaries from East Asia”, *Studies in Documentary Film* 14, no.2 (2020):1-6.

ducir una propia mirada. Con mucha frecuencia se considera que estos filmes del yo se producen desde el género documental,²⁰ que de hecho es el género cinematográfico en el que las mujeres han alcanzado mayor participación a nivel mundial.²¹ Sin embargo, al basarse en la definición de Mínguez y Manzano²² del cine-ensayo, se pensaría que es aquí donde el trabajo de Yang encaja mejor y desde donde se puede explicar la estructura de la mirada de Yang en *Dear Pyongyang*. El cine-ensayo permite la construcción de la mirada de quien lo produce, en esa medida, es un género que posibilita una perspectiva feminista. En las siguientes líneas se explica la construcción de la mirada femenina en *Dear Pyongyang* a través de este concepto.²³

La primera y más básica característica de *Dear Pyongyang* es que es la directora quien narra sucesos, describe personas y reflexiona en voz alta, especialmente sobre la relación con su padre. Es ella la que crea un contenido con el que nos hace entrar a su casa, y a las dinámicas familiares al punto de que pareciera que nos involucra en sus reflexiones. Dialoga con la audiencia cuando presenta sus opiniones mientras muestra qué comen, cómo celebran fiestas importantes, dónde y cómo duermen. Pareciera que al poner en evidencia circunstancia tras circunstancia de su vida, la película

²⁰ Tze-lan Deborah Sang, “The many ways of speaking as ‘I’: Wuna Wu’s first-person documentaries from Taiwan”, *Studies in Documentary Film* 14, no.1 (2020): 63-80.

²¹ Lisa French, “Women and Documentary”, en *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective* (Cham: Palgrave Macmillan), 15-51.

²² Norberto Mínguez, y Cristina Manzano Espinosa, “El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias”, *Communication & Society* 33, no.3 (2020):17-32.

²³ Mínguez y Manzano afirman que el cine ensayo tiene siete características: es visible una marcada voluntad de estilo; la película es una herramienta de auto-conocimiento y reflexibilidad; el discurso no es científico sino asimétrico al no responder a una narrativa de causa, consecuencia y conclusión; es evidente el punto de vista de quien hace la película; se presenta una postura crítica frente a un tema; hay un intento de diálogo con la audiencia; y se presenta la ruptura de normas audiovisuales más convencionales.

la va avanzando y Yang va desentrañando para sí misma y para la audiencia un dilema familiar. Es un discurso propio con el que cada vez ahonda más los cuestionamientos sobre la vida de su familia, y en esta medida prueba que las reflexiones hacen de la película una herramienta de auto-conocimiento así como de diálogo con la audiencia, características propias del cine-ensayo.²⁴ Es un relato introspectivo en voz alta que va hilando un drama personal, el de la hija que está en desacuerdo con los principios y los propósitos de vida de su padre. Yang nos integra en la evolución de su análisis; explica cómo va encontrando discrepancias entre los discursos sobre Corea del Norte de casa y de la escuela y lo que va viendo año tras año en la medida en que crece y le es posible visitar a sus tres hermanos que viven allí. El filme se compone de una cronología de hechos sucedidos durante varios años. Estos se van convirtiendo en el testimonio reflexivo del fracaso de un régimen que su familia se niega a aceptar, que construye tanto para sí como para la audiencia, por lo que es también el descubrimiento de un dilema personal.

Yang hila su encrucijada paso a paso. Por un lado, presenta a un padre que sonríe bastante y responde amablemente todas sus preguntas, lo que remite a un ser cariñoso y abierto a la comunicación. Él mira a la cámara y sabemos que detrás de ella está su hija, de quien escuchamos risas mientras de forma insistente y hasta obtener una respuesta pregunta si él se arrepiente de las decisiones que ha tomado condicionado por su estatus de coreano en Japón o de lo que piensa del estilo de vida de su hija. Por otro lado, la directora nos dice desde muy temprano en el filme que su padre es un líder de Chongryon,²⁵ y luego con imágenes en las que la comunidad

²⁴ Mínguez y Manzano, "El ensayo en el audiovisual español contemporáneo", 17-32.

²⁵ Es la Asociación de Coreanos Residentes en Japón fundada en 1955 con el propósito de promover la reunificación de las Coreas bajo un régimen comunista y en consonancia con Corea del Norte. Desde su conformación ha actuado como institución de autoridad en la comunidad coreana de Japón, y hoy se le reconoce como embajada en ausencia de relaciones diplomáticas oficiales entre Japón y Corea del Norte. Su fundación precede a Mindan, la Unión de Coreanos Residentes en Japón, pero actualmente tiene un menor número de afiliados que esta debido a su directa conexión con Corea del Norte.

lo saluda afectuosamente se evidencia que se trata de una figura pública con autoridad, respetada y por ello, como ella lo dice, el modelo a seguir para las nuevas generaciones. Fiel al gobierno norcoreano y a un sistema que Yang no cuestiona en las primeras escenas, pero sí paulatinamente y cada vez con mayor determinación, su padre se convierte en el foco de la historia y sobre todo en el símbolo de la preocupación que la autora tiene como hija y como ser social y político. De esta forma, el filme transita de lo privado a lo público. La posición y la intención de la directora es proveer a la comunidad de coreanos zainichi discursos alternativos al normativo a través del cuestionamiento de la relación que su padre le enseñó a tener con Corea del Norte, aunque esto implique poner en riesgo la relación con él. Es un filme-ensayo con una clara intencionalidad; no es circunstancial sino político. A través de diálogos entre la directora y su padre, que ocurren en ambientes íntimos pero que tratan temas políticos, la película gira entre lo privado y lo público²⁶ mientras desarrolla una postura crítica sobre un tema que parecía incuestionable en su comunidad y su familia.

Esta postura crítica se construye con la narración en primera persona que hace Yang, y así es que su voz la hace tanto protagonista como autora del filme-ensayo. Silverman²⁷ exalta la necesidad de no quitarles la autoría a las directoras en este momento de la historia en el que por fin se les reconoce, a pesar de que ha habido un giro hacia las audiencias²⁸. Yang se hace autora principalmente con la voz y la cámara. Allí está una parte de su sello como directora y su ser/estar mujer. La subjetividad femenina en el

²⁶ Mínguez y Manzano, "El ensayo en el audiovisual español contemporáneo", 17-32.

²⁷ Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema: Theories of Representation and Difference*, (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 187-234.

²⁸ Una de las grandes críticas a Laura Mulvey se relaciona con la presunción de pasividad de las audiencias ante la imposición de una perspectiva masculina. Es una falla que la autora reconoce posteriormente y que hace visible un giro hacia las audiencias en los estudios de medios y de cine. Desde los años ochenta ha sido más común preguntarse por quién observa y cómo se relaciona con lo que observa.

cine se ha discutido a partir de la corporalidad,²⁹ es decir, de la forma en la que el cuerpo transita en la pantalla y el papel que este juega en la película, pero en muchos filmes-ensayo como el que aquí se analiza, no vemos el cuerpo de la narradora y protagonista, o tal vez solo sus manos en unas pocas oportunidades. Escuchamos su voz y vemos lo que decide mostrarnos. En *Dear Pyonyang* nos habla una mujer adulta, de entonación casi plana que se percibe cómoda y serena, sin alteraciones, o quizás la excepción serían los momentos de risa, o de tonos de pregunta persistentes a su padre y un ligero quiebre de voz en las escenas finales. En general, se le escucha armoniosa y estable, y esto la hace potente. Así lidera el curso de conversaciones que parecen coloquiales, aunque tratan temas de importantes implicaciones personales y sociales. Ella se hace protagonista al conducir las intervenciones con su familia y luego alternar con el rol de narradora para describir espacios y situaciones, y expresar sus pensamientos. En este caso, el sujeto femenino se compone de una voz que habla en primera persona y habita espacios o interactúa con otros cuerpos mientras está detrás de la cámara.

La autoridad de su voz se construye con la calidad de esta y el contenido de los diálogos y relatos que además se sintonizan con algunas imágenes construidas a partir de su intencionalidad con la cámara. Yang conduce la cámara a su manera, es inestable y a veces carece de foco. Rompe con el cine convencional mediante imágenes que parecen caseras y justamente por ello se alinean con la intimidad propia de un discurso en primera persona. Por un lado, nos muestra de cerca la habitación, la cocina o la entrada de su casa en Osaka con una multiplicidad de objetos en diversas formas y colores, a veces desordenados, y a su padre y a su madre. Los podemos ver en primeros planos y secuencias prolongadas hablando con Yang. Ellos reaccionan a sus palabras, dirigen su mirada a ella que está al lado de la cámara, lo que por un lado la hace presente y por el otro, nos pone cerca de su realidad. Nos lleva a interactuar con ella. Por otro lado, en planos generales y medios, la directora muestra a sus hermanos,

²⁹ Kate Ince, *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema: Thinking Cinema*, (Londres: Bloomsbury Academic, 2017), 49-73.

las esposas y sus sobrinos así como las calles y los edificios en Pyongyang. Sabemos que ella está allí grabando las imágenes, y la voz que escuchamos es la de una narradora que describe escenarios invernales, sobrios, grises, por los que declara simpatía. Así, Yang decide construirse en dos espacios. Uno es el ambiente cotidiano de su familia nuclear en su barrio coreano de Osaka, y el otro es el de las calles, los escenarios exteriores o públicos de la ciudad donde viven sus hermanos con sus familias y que puede habitar ocasionalmente, durante sus viajes. Construye dos universos en relación con su forma de ocuparlos con la cámara — y la voz —, uno es cercano, y otro lejano. En uno interviene, pregunta, cuestiona, y en el otro solo observa, pero no significa que este no haga parte de ella. No en vano el filme lo nombra con cariño, es el querido Pyongyang. Ambos espacios no habitan polos opuestos, solo confirman el dilema de quién quiere ser y quién se espera que sea. Son dos aproximaciones que le permiten ir situando su postura.

En conclusión, el que Yang hable en primera persona en *Dear Pyongyang* significa que produce una voz que se desarrolla de dos formas. Es la voz de un personaje que protagoniza las escenas pues conduce las conversaciones, y es la voz narradora de las imágenes o situaciones que se van proyectando. Con ella construye un mundo introspectivo y sensible que tiene autoridad y con el que el título del filme cobra sentido. No se trata de los pensamientos en voces femeninas que terminan siendo subordinados como se dice que comúnmente ocurre en el cine³⁰. Su voz encuentra carácter en la estabilidad y la armonía. De esta forma, el cine-ensayo en primera persona contribuye a la mirada femenina al desplazar varias hetero-normatividades del cine como la de un cine de mirada masculina que no permitía la agencia de directoras y personajes femeninos, o como el que la interiorización no contribuía a la narrativa, o debía subordinarse a esta. Este género abre las posibilidades a una reflexión de carácter propositivo que reúna pensamientos e imágenes que la apoyen. Es así que el filme de Yang parece creíble en la medida en que es un discurso complejizado con testimonios y experiencias que evidenciamos en la voz y la imagen, y a la vez significa una subjetividad relevante que legitima la introspección

³⁰ Silverman, *The Acoustic Mirror*, 187-234.

y la sensibilidad Abre paso a que lo alejado del carácter científico o documental así como de la ficción, es decir, lo reflexivo, también se comprenda como género cinematográfico.

El placer del discurso que supera las categorías

Uno de los fundamentos de la teoría de la mirada es que en el cine, la mujer se convierte en un espectáculo que produce placer a través de los mecanismos de voyerismo y fetichismo cuando es el objeto de la mirada masculina y también un espectáculo erótico³¹. Mulvey critica que el cuerpo femenino se fetichice para ser visto, sexualizado y en esta medida, controlado y por ello disfrutado por la mirada de un director, un personaje o una audiencia masculinizada. Problematiza la construcción y el gozo de personajes con diversos niveles de sensualidad, siempre alguno, y sin agencia pues dependen de las acciones del hombre. Este es el placer que produce el espectáculo del cuerpo, pero este no es el caso de *Dear Pyongyang*. De hecho, este filme-ensayo es su subversión porque la narradora y protagonista de las historias carece de cuerpo en la pantalla. Su corporalidad se construye con la voz y la cámara, que a su vez huyen de la manipulación con fines de exhibición. La mujer no es espectáculo y menos erótico. No hay voyerismo ni fetichismo pero la audiencia sí tiene el placer de observar y escuchar un discurso alternativo con autoridad. *Dear Pyongyang* significa el placer de desplazar órdenes de género binario y etnocentristas en el cine.

El interlocutor por excelencia de Yang es su padre. Él es el centro de la cámara de forma repetida, el que tiene más primeros planos, y cuya historia y voz ocupan más espacio de la narrativa, pero no se hace de él un espectáculo. No es un objeto instrumentalizado y desprovisto de toda agencia como se demuestra en las siguientes líneas. Las grabaciones o sus interrupciones son una mediación entre él y su hija, y aun en escenas finales en las que el padre está enfermo y débil, Yang promueve un diálogo con él, lo hace activo y agente de sus respuestas. De esta forma, hace que la audiencia no pase por el morbo de ver a un hombre en sus últimos mo-

³¹ Mulvey, *Visual Pleasure*, 6-18.

mentos de vida sino en la recreación de una despedida, de un adiós entre individuos que tienen una relación filial fuerte. Por ello, aunque el padre ocupe notoriamente la pantalla y sepamos que se identifica y performa lo masculino³², el centro del filme es el desarrollo de la postura personal de Yang frente a un tema de implicaciones personales, familiares y sociales, estructurada sobre la construcción de la relación entre ella y su padre. Esto es lo que se desarrolla en los diálogos y en los pensamientos. Aquí la mirada femenina deshace un paradigma binario o de oposición. No se trata de que el hombre tome el turno de ser objetivizado por una mujer sino que el orden se deshaga. Yang lo logra porque, por un lado, a pesar de que es evidente la identificación de su padre con un masculino de autoridad e inclusive de patriarca, es un masculino sensible sin ser contradictorio, y por el otro, en todo el filme la identidad de género de Yang no es un aspecto relevante.

Así que el filme posibilita la heterogeneidad de la categoría de hombre y de lo masculino a través de la narrativa del padre. Se narra que es una autoridad en una comunidad jerarquizada, donde tener mayor edad y mayor experiencia y ser hombre se traducen en un lugar de poder. Él lo representa solo por ser padre y hombre pero lo refuerza con su papel en una institución de autoridad en la comunidad coreana *zainichi* como lo

³² En Japón desde finales del siglo XIX se promovió el sistema *Ie*, un sistema social y político oficial que representó la instauración del orden patriarcal en toda la población, incluyendo las comunidades de los territorios colonizados, y que en el caso de las mujeres iba de la mano de la prescripción del modelo de “sabia madre, buena esposa” como modelo de mujer. En la posguerra, el sistema *Ie* y el modelo de “sabia madre, buena esposa” dejaron de ser promovidos oficialmente, pero han permanecido en el imaginario de los habitantes del territorio japonés y de algunas culturas a las que influenciaron durante la colonización, lo que ha implicado la reproducción de un género binario de orden patriarcal. Véase: Hyae-weol Choi, “‘Wise Mother, Good Wife’: A Transcultural Discursive Construct in Modern Korea”, *The Journal of Korean Studies* 14, no. 1 (2009): 1-34, y Haruko Wakita y David P. Phillips, “Women and the Creation of the ‘Ie’ in Japan: An Overview from the Medieval Period to the Present.” *U.S.-Japan Women’s Journal. English Supplement*, no. 4 (1993): 83-105.

es Chongryon, y que Yang menciona en repetidas ocasiones. No obstante, esto no lo convierte en un personaje alienado de la intimidad de la familia y la película. No es un padre desconectado de la hija ni su trato es condicionado por la identidad de género de ella. La interacción que vemos en la pantalla es la de un padre que desde primeros planos y planos medios, sentado en la mesa del comedor de su casa o en su cama, mira a la cámara, escucha con atención y responde. Se ve cerca y en su actitud se percibe como receptivo, paciente, gracioso. Así forja una relación cercana y afectiva con su hija, y además se le ve expresivo cuando habla de amor con su esposa. Permite que lo graben y que lo muestren en situaciones familiares íntimas e inclusive de vulnerabilidad. Su hija lo está desafiando abiertamente y ante una cámara, pero él no se oculta ni se resiente. Están en el mismo nivel de interlocución, y parece, de hecho, entenderla, e incluso en un momento, avanzado el filme, se muestra vencido. Estos hechos e imágenes construyen un hombre sin pretensiones de perfección que no ostenta un poder absoluto y de hecho, con algunos silencios y gestos de duda o incertidumbre, delata sus arrepentimientos y tristezas. El padre de Yang excede el modelo hegemónico de masculinidad en Japón y Corea de la posguerra, y así, representa la posibilidad de identidades más complejas y heterogéneas, no solo delimitadas por la dicotomía de un género sexual.

En segundo lugar, Yang también representa otra forma de ser más allá del género. En principio, propondría que encarna lo que De Lauretis llama “mujeres”, escrito en plural y con minúscula inicial, en oposición a “La Mujer”.³³ Las “mujeres” son sujetos socio-históricos que tienen experiencias dependiendo de su intersección con categorías como clase, raza, etnicidad, edad, etcétera, y se diferencian de la representación cultural de “La Mujer”, producida por discursos dominantes patriarcales.³⁴ Mientras “La Mujer” es un ideal construido para el placer visual masculino, las “mujeres” permiten identificaciones y conexiones placenteras complejas con diversas audiencias a lo largo del tiempo y del espacio. Yang es una coreana zainichi que en *Dear Pyongyang* inicia un discurso de rebeldía que va a continuar desarrollando en su filmografía-ensayo. Este la sitúa en

³³ De Lauretis, *Alice Doesn't*, 1-11.

³⁴ De Lauretis, *Alice Doesn't*, 1-11.

el espectro de lo que las mujeres en Japón y las zainichi, así como los hombres y otros individuos de identidades no binarias, podrían querer decir: ella aborda un dilema humano, personal, que va más allá de su identidad de género y étnica y la sitúa como sujeto político, con una postura muy pertinente para su comunidad³⁵ inclusive hoy casi 2 décadas después del estreno de la película, y para otros individuos con dilemas similares. En este filme, concebir que las “mujeres” en el cine son posibles nos conduce más allá, a entender que Yang sale de los límites que representan ser mujer y zainichi en Japón para permitirse una narrativa con carácter humano, aun cuando sea ese ser zainichi coreana el que detone su deseo de hablar y marque el contenido de su voz, su discurso.

El filme no aborda directamente la identidad zainichi o las problemáticas que una identidad minoritaria supone. No es una crítica o análisis de las consecuencias del ejercicio de dominación y marginalización que Japón ha ejercido sobre los coreanos y sus descendientes desde que colonizó su territorio en 1910, y que ha marcado la investigación y la literatura sobre los coreanos y Japón. Tampoco ahonda en la pregunta por la etnicidad y en lo que implica ocupar un espacio “entre”,³⁶ como lo que en ocasiones llaman coreano-japonés. Esto llevaría a afirmar que la primera postura política que Yang asume en su filme es no dejar que la discusión se reduzca al estatus de una minoría o del Otro del Yo japonés. Esto sería perder el foco de su objetivo y darle a Japón un protagonismo innecesario. En *Dear Pyongyang* está tan ocupada en lo propio que no aborda esta

³⁵ El dilema personal y político que plantea el filme entra en diálogo con los debates alrededor de la comunidad zainichi japonesa y que autores como David Chapman han tratado ampliamente, en artículos como “The third way and beyond: Zainichi Korean identity and the politics of belonging”, *Japanese Studies* 24, no.1 (2004): 29-44. Otra aproximación es la de Eric Aeran Chung, “Negotiating Korean Identity in Japan” en *Immigration and Citizenship in Japan*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 82-114. En el caso de esta discusión en el cine, véase Oliver Dew, *Zainichi Cinema: Korean-in-Japan Film Culture* (Londres: Palgrave Macmillan Cham, 2016), especialmente los capítulos titulados “Screening the zainichi subject” y “Intimate Ethnographies: Three Family Portraits”.

³⁶ David Chapman, “The third way and beyond”, 29-44.

condición de subordinación en la sociedad japonesa. Sin embargo, sí es claro que habla desde el centro de la comunidad zainichi coreana a la que pertenece, la que determina su situación y el dilema que desarrolla en el filme y también a la primera que quiere dirigirse.

Parece contradictorio, pero simplemente su postura es diversa en esta película. Ella se ubica en un universo autónomo sin borrar la huella de ser una coreana que reside en Japón. No invisibiliza lo zainichi; por el contrario, está en todo el filme. Yang come platillos coreanos, usa trajes típicos coreanos, habla en lengua coreana ocasionalmente y sus interrogantes giran alrededor de las circunstancias a las que ha llegado por nacer como coreana en Japón. De hecho, las únicas intervenciones que hablan de su identidad como mujer en el filme terminan siendo opacadas por su ser zainichi. Ocurren cuando ella y su padre tratan brevemente el tema de qué etnicidad debería tener el hombre con el que ella se case. Estas muestran el deseo de su padre de mantener la conexión con la Corea que existe en Japón y la intensión de Yang de poner a prueba la aceptación que su padre le daría a las distintas formas de ser corean³⁷ y al ser japonés. También, su interacción es primordialmente en japonés, inclusive con sus padres, y el filme mismo se produce en Japón. Al final de la historia, sabemos que la directora decide optar por la ciudadanía surcoreana, lo que significa interrumpir su conexión con Corea del Norte pero no con Japón, ella es zainichi. Esto es latente, está allí y por ello su cine se considera hoy día un representante del cine zainichi, un género que solo puede enmarcarse en el cine japonés, y subyace a Yang aunque ella decide no hacerlo el foco de la narrativa en esta oportunidad.

En este sentido, el placer de observar *Dear Pyongyang* no es como el que describe Mulvey en su ensayo de 1975 sino que radica en la superación

³⁷ En la película la directora le pregunta a su padre con frecuencia si estaría de acuerdo con que ella se casara con una persona de determinada etnicidad. Menciona al coreano zainichi aliado al régimen norcoreano y al que ha optado por la ciudadanía surcoreana, pero que permanecen en Japón. También pregunta por la posibilidad de casarse con un coreano que ha dejado Japón para vivir en Corea y finalmente, propone al hombre japonés.

de las expectativas que habían nacido de un marco binario, y de la posibilidad como audiencia de dialogar con el filme de diversas maneras, una de las cuales se ha propuesto en este análisis. No se producen personajes sin agencia que obedezcan discursos dominantes de un orden patriarcal sino a través de la figura del padre y de Yang se crean sujetos socio-históricos, dependientes de sus experiencias de vida como lo demuestran con los cambios que van mostrando a lo largo de la película. Yang no nos limita definiendo un ideal ni en su ser mujer ni en ninguno de los aspectos de la narrativa. No hay un padre o una madre ideal, ni unos hermanos o familia extendida. Tampoco hay una Corea, del Norte o del Sur, un Japón, o una comunidad zainichi ideales. Yang nos presenta y justifica sus opiniones y decisiones huyendo de polos opuestos que terminen jerarquizando y reificando a los personajes de su historia en dinámicas de género o étnico-culturales y sociales.

Conclusión

Dear Pyonyang es una película que desplaza del centro narrativas patriarcales y etnocentristas al crear una mirada femenina (feminista) basada en una subjetividad compuesta de la narración de hechos y pensamientos y de una serie de conversaciones que componen una historia personal y política de una cineasta, situada en la comunidad coreana zainichi. El filme trasciende la dicotomía de sus identidades de género y étnica. Más que no ser hombre y no ser japonesa, Yang es un ser humano que produce una película-ensayo sobre la vida, la muerte y el amor fraternal a través de un drama que cruza lo personal, lo familiar y lo social para fundamentar una postura política. Construye una mirada femenina en la que la mujer deja de ser el objeto de placer de la pantalla, como lo cuestionaba Mulvey, puesto que el filme no se trata de controlar su figura con el fin de hacer de ella un espectáculo. En este caso la atracción y el placer provienen de la forma cómo se va tejiendo un drama a partir de experiencias de vida reales, y lo que estas inspiran. Hay intimidad y proximidad con la audiencia, pero no fetichización de lo privado. El drama es profundo pero pausado. No es traumático, aunque se cruce con temáticas que podrían serlo como la marginalización de un grupo minoritario, la ruptura de la lealtad filial

que es un valor apreciado en culturas de Asia oriental, o la misma crítica a lo que representa Corea del Norte. No significa que estas no puedan ser aproximaciones válidas, pero sí que Yang asumió no abordarlas y así construyó un filme autónomo y sólido, muy suyo y de aquellos que se identifiquen con las problemáticas que allí plantea.

La historia es el producto de una directora del siglo XXI cuyo lugar de enunciación está marcado por su identidad social, una mujer coreana zainichi. Es allí donde, desde el lugar de quien observa el filme y analiza a Yang, es decir, pasando por encima del discurso que ella propone, es posible insistir en que a pesar de que *Dear Pyonyang* no parte de la identificación femenina, sí constituye un filme-ensayo que descentraliza la figura de “La Mujer” y les da poder a las “mujeres”. Primero y especialmente, como se dijo antes, en la ruptura de categorías binarias y trascendiendo a un drama humano, pero también, insistiría, en la primera ruptura de la estructura patriarcal que hace cuando elabora en una relación padre-hija que las dinámicas de la modernidad y el sistema patriarcal japonés y coreano han definido de otras formas menos horizontales. Yang es respetuosa pero no sigue los pasos de su padre, así acaba con uno de los mandatos más significativos de las sociedades de jerarquías familiares asiáticas como es la lealtad filial. Además, muestra que estas verdades culturales pueden derrumbarse cuando su padre termina apoyándola. En *Dear Pyonyang*, Yang representa una subversión del orden que subordina a las mujeres, siendo este un paso inicial al desplazamiento del orden binario.

En segundo lugar, Yang es una directora que empieza a forjar su voz con este filme-ensayo.³⁸ Ella no solo llama la atención de las autoridades norcoreanas que le exigen emitir unas disculpas, que por supuesto nun-

³⁸ La continuación de su discurso es *Sona, the Other Myself* (2010), un filme-ensayo en el que ahora se enfoca en su sobrina Sona. Posteriormente incursiona en la ficción con un filme que parte de la realidad de la comunidad coreana zainichi, *Our Homeland* (2012) y hace poco regreso con una historia en primera persona que ahora se enfoca en su madre, *Soup and Ideology* (2021). Poco a poco sus trabajos han ido desarrollando las posturas, pensamientos y formas de ser de las mujeres en su familia y su comunidad.

ca presentó, sino que inicia un trayecto de representación de las mujeres zainichi y de una cinematografía japonesa diversa. El siglo XXI se ha caracterizado por la presencia de varias directoras japonesas³⁹ que huyen del rótulo de “directora-mujer” con el propósito de no limitar su trabajo a su identidad de género. No obstante, al haber crecido en el Japón de la posguerra, tienen experiencias de vida que todavía están marcadas por las estructuras de una sociedad etnocentrista fundamentada en un género binario, y por ello, construyen narrativas conectadas con su performance de género pero que pueden resultar en una alternativa al discurso hegemónico patriarcal, y por ello en una mirada femenina, como el caso de *Dear Pyongyang*. Hoy se diría que Yang contribuye dentro de este grupo creciente de directoras.

Bibliografía

- Bell, Markus. “Going “home”: why 87,000 Zainichi Koreans moved from Japan to North Korea”. *NK News*. *Accedido el 7 de julio de 2022*. <https://www.nknews.org/2020/02/going-home-why-87000-zainichi-koreans-moved-from-japan-to-north-korea/>
- Bingman, Adam. “Modern Japanese Female Directors”. En *Contemporary Japanese Cinema since Hanabi*. Edinburgo: Edinburg University Press, 2015.
- Byung-Chae, Min. “The Evolving Zainichi Community and Multicultural Society in Japan”, *The Yale Review of International Studies*, (2020), <http://yris.yira.org/comments/4092>.
- Chapman, David. “The third way and beyond: Zainichi Korean identity and the politics of belonging”, *Japanese Studies* 24, no. 1 (2004): 29-44.
- Chapman, David. *Zainichi Korean identity and ethnicity*. London: Routledge, 2009.

³⁹ Adam Bingman, “Modern Japanese Female Directors”, en *Contemporary Japanese Cinema since Hanabi*, (Edinburgo: Edinburg University Press, 2015), 171-202.

- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres: Macmillan, 1984.
- Dew, Oliver. *Zainichi Cinema: Korean-In-Japan Film Culture*. Cham: Palgrave Macmillan, 2016.
- Forero-Montoya, Betsy. *Foreign Otherness in Japanese Media Japón: Exploring the Japanese Self through the Images of Japanese Media*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2021.
- French, Lisa. "Women and Documentary". En *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
- Hawon, Jang. "The Special Permanent Residents in Japan: Zainichi Korean". *The Yale Review of International Studies*, (2019). <http://yris.yira.org/comments/2873>.
- Ince, Kate. *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema: Thinking Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.
- Lie, John. "Zainichi: The Korean Diaspora in Japan", *Education About Asia: Online Archives* 14, n. 2 (2009):16-21. <https://www.asianstudies.org/publications/ea/archives/zainichi-the-korean-diaspora-in-japan/>
- Lie, John. *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Mindan. "Presentación de la Unión, estadísticas". *Acceso el 20 de julio de 2022*. <https://www.mindan.org/old/shokai/toukei.html>
- Mínguez, Norberto y Manzano Espinosa Cristina. "El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias". *Communication & Society* 33, no.3 (2020):17-32.
- Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)". En *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Londres: Palgrave Macmillan, 1989.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18.
- Ryang, Sonia. "Space and Time: The Experience Of The "Zainichi",

- The Ethnic Korean Population of Japan". *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development* 43, no. 4, (2014): 519-550.
- Sang, Tze-lan Deborah. "The many ways of speaking as 'I': Wuna Wu's first-person documentaries from Taiwan". *Studies in Documentary Film* 14, no.1 (2020): 63-80.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema: Theories of Representation and Difference*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Smelik, Anneke. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.
- Tianqi, Kiki y Lebow Alisa. "Feminist approaches in women's first person, documentaries from East Asia". *Studies in Documentary Film* 14, no.2 (2020):1-6.
- Yu K.T. y Lebow A. "Feminist approaches in women's first person, documentaries from East Asia". *Studies in Documentary Film* 14, no.1 (2020):1-6.