

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Representación de la protagonista femenina en las series *Secret Garden* (2010), *Master's Sun* (2013) y *Strong Woman Do Bong Soon* (2017)**

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en  
Comunicación Audiovisual que presenta:

*Marcela Raquel Vacaflor Poblet*

Asesora:

*Maria Rocio Trigoso Barentzen*

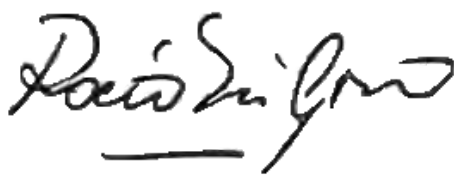
Lima, 2025

## Informe de Similitud

Yo, **Maria Rocio Trigoso Barentzen**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **Representación de la protagonista femenina en las series Secret Garden (2010), Master's Sun (2013) y Strong Woman Do Bong Soon (2017)** de la autora **Marcela Raquel Vacaflor Poblet** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 20%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05/04/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte de la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: San Miguel, 8 de abril de 2025

Apellidos y nombres de la asesora: <b>Trigoso Barentzen, Maria Rocio</b>	
DNI: 07247669	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0003-2865-2329">https://orcid.org/0000-0003-2865-2329</a>	

## AGRADECIMIENTOS

Este proyecto inició en Seminario y definitivamente ha sido un largo viaje. Sin embargo, siempre he estado acompañada por Rocío, a quien le agradezco de todo corazón su guía, enseñanza; y, sobre todo, su apoyo incondicional.

También deseo agradecer a mi Leonardo, por ser mi soporte emocional durante estos últimos años.



## RESUMEN

La presente investigación indaga en la construcción de la protagonista femenina surcoreana en tres *K-dramas*: *Secret Garden* (2010), *Master's Sun* (2013) y *Strong Woman Do Bong Soon* (2017). Además, es de tipo cualitativo y de carácter descriptivo con una vocación interpretativa.

Con el fin de identificar y analizar la representación de la protagonista femenina, revisé la constitución de la subjetividad femenina, las nociones de género, identidad y estereotipos; así como el contexto surcoreano y el rol de la mujer, como base para las producciones audiovisuales de ese país. Sobre la base de ello, analicé a las protagonistas de los *K-dramas* para identificar las características físicas, emocionales y relacionales de los personajes femeninos, así como los elementos de ornamento, que contribuyen a su construcción.

Los resultados indican que en general todas las protagonistas cumplen con los cánones de belleza occidentales. No obstante, en la representación física del personaje se pueden detectar cambios respecto de la representación occidental y la propia representación de la protagonista de los *K-dramas*. Además, la noción de belleza en estas representaciones no tiene que ver solo con aspectos físicos, sino también cuenta con una dimensión emocional subjetiva que está relacionada con el despliegue del *aegyo*. En ese sentido, se genera un proceso de ruptura que es visible a nivel relacional tanto a nivel familiar como a nivel de pareja y a nivel laboral. En los tres casos analizados, se observa que en la representación de la protagonista surcoreana se rompe con estereotipos de género en relación a su independencia.

**Palabras clave:** K-dramas, protagonista femenina, estereotipos de género

## ABSTRACT

The present research investigates the construction of the South Korean female protagonist in three *K-dramas*: *Secret Garden* (2010), *Master's Sun* (2013) and *Strong Woman Do Bong Soon* (2017). Furthermore, it's qualitative and descriptive in nature with an interpretive vocation.

In order to identify and analyze the representation of the female protagonist, I reviewed the constitution of female subjectivity, the notions of gender, identity and stereotypes; as well as the South Korean context and the role of women, as a basis for audiovisual productions in that country. Based on this, I analyzed the protagonists of *K-dramas* to identify the physical, emotional and relational characteristics of the female characters as well as the elements of ornament, which contribute to their construction.

The results indicate that, in general, all the protagonists comply with Western beauty standards. However, in the physical representation of the character, changes can be detected with respect to the Western representation and the representation of the protagonist of the *K-dramas*. Furthermore, the notion of beauty does not only have to do with physical attributes, but also has a subjective emotional dimension that is related to the deployment of *aegyo*. In that sense, a rupture process is visible at the relational level at the family level, at the couple level, and at the work level. In the three cases analyzed, it is observed that the representation of the South Korean protagonist breaks gender stereotypes in relation to her independence.

**Keywords:** K-dramas, female protagonist, gender stereotypes

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 IDENTIFICACIÓN Y PERCEPCIONES DE GÉNERO.....</b>	<b>5</b>
1.1. La construcción de la subjetividad femenina.....	5
1.2. Género e identidad.....	11
1.3. Estereotipos de género .....	16
<b>CAPÍTULO 2 LA MUJER SURCOREANA EN LA ESFERA SOCIAL .....</b>	<b>23</b>
2.1. Transición de la mujer surcoreana en la esfera social.....	23
2.2. La construcción de la mujer moderna surcoreana.....	28
<b>CAPÍTULO 3 LA REPRESENTACIÓN DE LA PROTAGONISTA.....</b>	<b>34</b>
3.1. Diseño metodológico .....	34
3.2. Descripción de la protagonista surcoreana .....	43
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>57</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>61</b>

## INTRODUCCIÓN

El *Hallyu* u ola coreana refiere a un fenómeno cultural que incluye la producción, el consumo y la exportación de productos audiovisuales desde Corea del Sur hacia otros países de Asia para luego exportarlos al resto del mundo (Arriojas & Réquiz 2019). Desde entonces, han alcanzado una gran popularidad, sobre todo, a partir de la década de 1990, gracias a las posibilidades que ha supuesto el internet para su consumo a nivel global. Adicionalmente, existen razones de carácter propiamente audiovisual que determinan algunas peculiaridades y que vale la pena mencionar.

Entre ellas, las sofisticadas tomas y ángulos de cámaras han generado que los *K-dramas* sean llamativos e intensifiquen las escenas que se presentan (Hogarth como se cita en Arriojas & Réquiz 2019). Asimismo, el formato híbrido entre telenovelas, miniseries y series televisivas, ha sido una característica importante que ha contribuido al éxito de estas producciones (Urbano & Araujo, 2018).

Asimismo, muchos estudios sobre la popularidad de los *K-dramas* enfatizan que los espectadores extranjeros disfrutaban de la sutil sensibilidad surcoreana o sus apelaciones emocionales (por ejemplo, romance inocente, sentimientos cálidos, lealtad incondicional, etc.) (Ju, 2017). Esta sensibilidad, transmitida a través de los guiones, puede estar vinculada a que, como se afirma a partir de la muestra presentada en *Beyond Hallyu* (2013), el 83% de guionistas son mujeres. En esta línea, la página Amino (2017), presenta una lista de dramas que tuvieron mucha popularidad en su tiempo donde la mayoría de los guionistas son mujeres.

A propósito de ello, me pregunto por la representación del personaje femenino, en particular, de la protagonista, en relación a sus características físicas, emocionales y relacionales, y argumento que el rol del personaje femenino en dichas producciones revela tensiones sociales sobre la representación de su feminidad.

Con el fin de validar este argumento, he realizado un análisis de la construcción de los personajes femeninos de las protagonistas de los *K-dramas* *Secret Garden* (2010), *Master's Sun* (2013) y *Strong Woman Do Bong Soon* (2017). Dichos *K-dramas* se escogieron debido a su gran popularidad<sup>1</sup> y por mostrar personajes femeninos que luchan tanto con problemas externos como con sus propios miedos, logran superar todos los obstáculos y consiguen salir adelante.

*Secret Garden* narra la vida de Gil Ra Im, una doble de acción que vive con una de sus amigas. En el *K-drama*, se encuentra de casualidad con Kim Joo Won, un joven arrogante y siempre la está molestando. Un día, en un viaje juntos, ambos se pierden en un bosque y encuentran un restaurante en donde les regalan un par de botellas de un licor extraño. Luego de beber ese licor, intercambian cuerpos y se dan cuenta de que esto sucede cada vez que llueve. Durante el *K-drama*, se puede observar la fortaleza del personaje femenino, pues logra salir adelante como doble de acción y, además, supera todos los problemas que se le presentan.

*Master's Sun* cuenta la historia de Tae Gong Shil, quien, luego de un accidente, comenzó a ver fantasmas. Ella tiene dificultades para encontrar trabajo, ya que, debido a su nueva habilidad, termina en situaciones extrañas. Un día, conoce de casualidad a Joo Joong Won, la cabeza principal de Kingdom Group, un conglomerado multimillonario. Tae Gong Shil le cuenta que puede ver fantasmas, pero él no le cree, hasta que ella empieza a trabajar en el centro comercial y comienzan a ocurrir sucesos extraños. A pesar de que ella descubre que tocando a Joo Joong Wong puede hacer que los fantasmas desaparezcan e intenta conseguir su ayuda; luego de que él siempre la ignora, ella decide superar sus miedos por sí misma.

*Strong Woman Do Bong Soon* narra la historia de Do Bong Soon, una chica que posee una fuerza descomunal heredada únicamente por las mujeres de su familia. Además, sueña con

---

<sup>1</sup> Dos de los principales medios de consumo de producciones surcoreanas: Viki y Pandrama señalan a estas producciones con más de 9 puntos sobre 10. Cabe destacar que las votaciones son realizadas por fans y se calcula en base a miles de votos.

crear su propio videojuego. Un día, mientras defendía a la víctima de unos pandilleros, Ahn Min Hyuk descubre su secreto. Él es un millonario excéntrico que dirige una compañía de videojuegos y le ofrece trabajo como guardaespaldas, ya que venía siendo amenazado. A la par, suceden secuestros de mujeres en su ciudad y ella intenta descifrar quién está detrás de esos crímenes.

La presente investigación está organizada en tres capítulos. En el primero, busco comprender la constitución de la dimensión de la subjetividad femenina. Así, exploro desde las ciencias sociales, la filosofía y la psicología, las nociones referidas al yo y al cuerpo en su “mismidad”. Luego, vinculo estos conceptos a las dimensiones social y cultural a partir de los constructos de género e identidad, así como de los estereotipos de género en su capacidad modeladora, como marcos de socialización.

En el segundo capítulo, propongo indagar en el universo cultural de la mujer coreana, ya que el mundo audiovisual de la ficción trabaja en base a convenciones que surgen a partir del posicionamiento de la mujer surcoreana en la esfera social. Para ello, realizo una revisión histórica del lugar que la mujer coreana ha ocupado en la vida cotidiana, a partir de la configuración del confucianismo como doctrina ideológica religiosa asumida desde el Estado y que define una sociedad patriarcal que ha pasado un largo y lento proceso de transformación, desde mediados de siglo pasado. Esta breve revisión histórica, en conjunción con los aspectos abordados en el primer capítulo, me permiten indagar en la definición del ideal de la mujer surcoreana, considerando los aspectos de la feminidad y los estereotipos de género en el contexto de dicho país.

Finalmente, en el tercer capítulo, sistematizo los resultados del análisis del contenido de los tres *K-dramas* elegidos como objeto de estudio, en donde describo a detalle las características físicas, emocionales y relacionales del personaje femenino. La intención de este

análisis es descifrar si efectivamente el personaje femenino es una fuente de sutileza y sensibilidad para los *K-dramas*.



## CAPÍTULO 1

### IDENTIFICACIÓN Y PERCEPCIONES DE GÉNERO

#### 1.1. La construcción de la subjetividad femenina

La subjetividad se crea en la interacción social con el resto de personas. Esto permite a cada persona identificar la particularidad de su individualidad y convertirse, a la vez, en “imagen especular” donde los demás se pueden reconocer (Martínez-Herrera, 2007). Es decir, las personas son producto de la sociedad en la que crecen y viven y, de la misma manera, son capaces de reconocerse en los demás miembros de su sociedad.

Por otro lado, de acuerdo con Sánchez (2017), el cuerpo es una representación sociocultural y es importante en la noción de la identidad de los sujetos femeninos y masculinos. En esta línea, la noción de “corporeidad” alude a la relación entre la exterioridad física del cuerpo y la interioridad de su vivencia; es decir, refiere a la convivencia entre objetividad y subjetividad. Además, la cultura, los valores e ideologías han sido vitales en la construcción de la idea de la figura humana a nivel de salud, fortaleza física, cuidado personal, etc. Esto facilita la comprensión de los patrones de imagen, estéticos y los juicios de valor sobre la belleza que las sociedades han erigido y aceptado o rechazado históricamente (Lago, 2017).

En ese marco, George Vigarello afirma que la belleza es un constructo social atravesado por el tiempo y contexto. Este se mide a través de factores: culturales, económicos, políticos y sociales. Además, tiene como centro principal al cuerpo femenino, que ha sido objeto de inspiración para diferentes tipos de artistas y obras de arte a través del tiempo (citado en Lago, 2017).

A lo largo del siglo XVI, se consideraba que la parte superior del cuerpo femenino era el centro de belleza femenina. Se resaltaban los ojos, cuello, pecho y manos, mientras que la parte inferior del cuerpo se consideraba diabólica por ser vista como la zona erótica femenina.

Más adelante, en el siglo XVII, se produce el auge del corsé, el cual afinaba la cintura y resaltaba el busto. Este, además, se utilizaba como un símbolo de estatus social, ya que solo las mujeres de clase alta podían conseguirlo. Recién a mediados y finales de siglo, fue posible obtener el corsé sin necesidad de pertenecer a una clase social en particular (Lago, 2017). Durante el siglo XVIII, se empezaron a gestar nuevos criterios de belleza. El ideal era una belleza sensible y real que tenía una finalidad práctica: la maternidad (Alvarado & Sancho, 2011). En el siglo XIX, la belleza priorizaba destacar la cadera y estilizar las piernas de manera tal que parecieran largas. Los parámetros de belleza radicaban en destacar el busto, la cintura marcada, los muslos delgados y el vientre plano. En adición a esto, el maquillaje se volvió relevante para “corregir errores” en la piel y resaltar la belleza natural. De igual manera, a mediados del siglo XX y comienzos del XXI, se incrementaron considerablemente las opciones de productos de belleza y cuidado de la piel, así como centros especializados en belleza: spas, centros de estética, gimnasios, peluquerías, entre otros. Así, históricamente, la feminidad ha sido regida bajo su carácter visual; es decir, lo que se muestra y cómo se muestra (Lago, 2017). Asimismo, Lago (2017) agrega, a través de este breve recorrido histórico, que se pueden observar los cambios en los estilos y en los procedimientos que utilizaban las mujeres, y cómo la mujer parece haber “precisado”, a través de la historia, algún objeto material (ropa, cosméticos, etc.) o un rol que le permita ser considerada bella.

Por otra parte, Piñón y Cerón (2007) comentan que, aparentemente, ser bella implica respetar los juicios de valor y aceptación de ambos sexos. Además, se debe ser delgada, lucir joven, conservar un cuerpo firme y visiblemente saludable. Sin embargo, ser bella se configura como una meta irreal, ya que la belleza de una mujer nunca es suficiente y perdura la creencia de que “siempre se puede lucir mejor”. Así, los estereotipos de belleza representan una exigencia imposible para las jóvenes (Piñón & Cerón, 2007). Desde temprana edad, las jóvenes desarrollan inseguridades fomentadas por la sociedad en la que viven, ya que son hostigadas

por mensajes que reproducen el ideal al que deben aspirar, donde no basta solo con ser estudiosa y trabajadora, sino que, además, se debe cumplir el ideal de belleza que se espera de ellas o estarán siempre bajo las críticas de la sociedad.

Los medios de comunicación audiovisuales (programas de televisión, campañas de ropa interior, etc.) que muestran imágenes de mujeres y hombres, han sido parte fundamental en la construcción del ideal corporal y de belleza. Así, se generan cánones de belleza y del “deber ser” en cuanto a imagen corporal. También, difunden el mensaje que asocia la imagen del cuerpo atractivo, delgado, tonificado, con ideales sobre la felicidad y el éxito, que impactan significativamente en la subjetividad y autoestima de las personas (Lago, 2017). Cabrera agrega que todos los rasgos físicos que no se encuentran dentro de los cánones de belleza (arrugas, acné, estrías, lunares, etc.) generan ansiedad e impactan en la autoestima y su construcción. En muchos casos, incluso se llega a repeler la propia identidad ya que los rasgos de la persona no se enmarcan dentro de lo que se considera como bello o exitoso (como se cita en Lago, 2017).

Asimismo, Sánchez (2017) menciona que el cuerpo es principalmente simbolismo y es a través de la corporeidad que se consigue mostrar la parte más humana de su existencia, donde también se incluyen las emociones; es decir, las maneras de sentir brotan de la interacción de la exterioridad objetiva del cuerpo y la vivencia: la subjetividad. Las emociones conforman una parte de la experiencia de los seres humanos, y estas se personifican en la interacción con los demás, mezclándose con el resto de acontecimientos de la vida individual y colectiva. Así, López afirma que las emociones no son vistas como estados fisiológicos y cognitivos exclusivamente, sino como parte de la experiencia humana materializada (citado en Sánchez, 2017). Las emociones forman parte de los procesos colectivos e individuales, son el resultado de un medio humano dado y de un universo social construido y compartido colectivamente (Sánchez, 2017).

Estas emociones están ligadas a la salud mental de cada persona. Debido a las tensiones sociales que sufren las mujeres, su salud mental no siempre se encuentra saludable. Sin embargo, a pesar de que, a nivel mundial, este tema se ha ignorado por mucho tiempo, hoy en día se reconoce que es una problemática y debe ser tratada. De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), la salud mental permite a cada individuo realizarse como persona, enfrentarse a las adversidades de la vida y trabajar de manera productiva. En esta línea, Rondón (2006) sostiene que la falta de salud mental no permite que las personas se conviertan en lo que desean ser, ya que les impide superar las dificultades del día a día. Esto genera falta de productividad y no les permite avanzar con su proyecto de vida. Asimismo, los trastornos mentales como la ansiedad y la depresión son frecuentes en nuestro país. De acuerdo con los estudios epidemiológicos realizados por el Instituto Especializado de Salud Mental Honorio Delgado - Hideyo Noguchi, hasta el 37% de la población peruana puede llegar a sufrir un trastorno mental alguna vez en su vida. Además, la prevalencia de depresión en Lima Metropolitana es de 18,2%; en la sierra peruana, de 16,2%; y en la Selva, de 21,4% (Rondón, 2006). El tema de la salud mental es un tema muy controversial, pero no puede ser ignorado, ya que, para que el ser humano tenga una vida plena, su mente tiene que estar sana.

El "yo" y la personalidad se originan en la ficción de una identidad material, que tiene como centro principal concepciones a priori del ser humana sobre las cuales se estructuran las correspondientes construcciones teóricas. Entonces, el sujeto asume como suyas determinadas sensaciones, percepciones y cogniciones adquiridos a través de los órdenes hegemónicos previamente aprendidos (Martínez-Herrera, 2007). Sin embargo, es en el proceso de individualización donde uno se convierte en sujeto, a partir de la identificación y repetición de formas discursivas dominantes. El sujeto, como individuo, surge de una diferenciación con los demás, que se asumen como semejantes. Esta diferenciación se logra a partir de elementos que constituyen y definen las subjetividades. Es la "mismidad" de cada quien, lo que lo constituye

como tal. Esto tiene su origen en una exterioridad preestablecida (Martínez-Herrera, 2007). De esta manera, las subjetividades se basan no solo en la comprensión particular del contexto cultural y de las vivencias y experiencias personales, sino también en el hecho de que toda realidad social está conformada por convenciones que promueven diferencias. Así, todos los seres humanos parten de un determinado marco regulatorio definido y jerarquizado a través de la historia (Martínez-Herrera, 2007).

En este marco, Martínez-Herrera (2007) afirma que el orden social dominante responde a un interés político y es profundamente excluyente. Las convenciones representan siempre juegos de poder e intereses que resultan en inclusiones y exclusiones. Las sociedades imponen normas y patrones diferenciados a hombres y a mujeres, que ubican a estas últimas en una condición de desventaja. Es por ello que, aun cuando hombres y mujeres vivan en una misma cultura, etnia y clase social, es un hecho que conviven en realidades sociales y emocionales diferentes. Así, la masculinidad y feminidad son experiencias profundamente subjetivas. Este fenómeno ocurre a nivel mundial. Es por ello que existen problemáticas con las que todas las mujeres pueden identificarse, ya que, sin importar el país, las diferencias entre hombres y mujeres generan que se encuentren en desventaja con respecto a nuestros pares masculinos.

Con ello, la dualidad entre lo masculino y lo femenino configura sensaciones, percepciones, cogniciones y costumbres diferenciadas que se repiten eternamente a sí mismas. La sexualidad reproduce irracional y espontáneamente las prácticas dominantes masculinas, sin juzgarlas (Martínez-Herrera, 2007). Se acepta como “correcto” todos aquellos conceptos preestablecidos en la sociedad sobre el ideal de buena mujer. Entonces, el colocar a la mujer en una esfera no tradicional supone romper con el estereotipo ideal de mujer-madre y la ubica en un lugar de transgresión. Así, el alejamiento del horizonte cultural de la feminidad puede llegar a provocar profundos sentimientos de culpa y vergüenza, por una parte; y miedo y rechazo por otra. Incluso, se cuestiona “la esencia femenina” (Martínez-Herrera, 2007). Al

respecto, Irigaray afirma que el sexo femenino es un sexo que se vuelve ajeno a la mujer (citado en Martínez-Herrera, 2007). Schneider, por su parte, comenta que lo femenino solo se puede encontrar en un movimiento de suspensión de la lógica representativa tradicional (citado en Mékouar-Hertzberg, 2014). Es decir, la sociedad ha quitado a las mujeres la posibilidad de construir lo femenino, aquello que debería ser únicamente suyo, y lo ha moldeado de acuerdo con las reglas establecidas por aquellos que dominan la sociedad patriarcal.

Es importante recordar que lo masculino y lo femenino son también un filtro cultural, una constitución subjetiva e interpretación genérica del mundo; y que, además, lo masculino y lo femenino siempre se encuentran en movimiento (Martínez-Herrera, 2007). Mékouar-Hertzberg (2014) sostiene que la subjetividad femenina se manifiesta como sujeto "en proceso". Por ejemplo, en la literatura existe una "simbolización estética de la constitución de lo femenino", una simbolización singular de la especificidad de lo femenino. Así, se puede encontrar lo femenino como género; es decir, una dimensión construida por normas que se han impuesto como esencias de lo femenino (Mékouar-Hertzberg, 2014). Al igual que los productos audiovisuales, la literatura trabaja también en base a convenciones, por lo que plasma muchas de las situaciones que vive la mujer en su cotidianidad. En ese sentido, las diferencias masculino/femenino no se borran en el espacio literario. En cambio, la simbolización de lo femenino (a través de la autoría de una mujer) tiene otras resonancias. Las autoras ocupan el espacio de la literatura desde otra perspectiva (diferente a la masculina), desde su propia subjetividad (Mékouar-Hertzberg, 2014).

Asimismo, en "Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura: el viaje de Penélope", Mékouar-Hertzberg (2014) explica la construcción de la subjetividad femenina a partir de la reinterpretación del mito de Penélope. Con ello, la autora plantea una subjetividad tradicional anclada a lo doméstico, la maternidad y el espacio de la casa a partir de la imagen de Penélope como la mujer que espera el retorno heroico de Ulises. Sin embargo, propone que,

en la actualidad, se puede hablar de un viaje femenino en el que la mujer no niega los aspectos de la subjetividad femenina tradicional, sino que los reconfigura para poder asumir el papel de heroína. En el viaje maternal, la protagonista establece una distancia, que es a la vez una promesa de vínculos más potentes con su hija en este viaje “en femenino”. Por otro lado, desde la imagen de la casa, la ventana puede entenderse como la frontera que permite el vaivén entre el interior y el exterior o viceversa, en donde ocurre el fenómeno del "entre-dos"; es decir, la protagonista no está ni dentro ni fuera, sino en los dos espacios. La ventana es el ancla, el centro de la casa, a partir del cual se establece la distancia, pero es la frontera doméstica que autoriza la salida hacia ninguna parte. El viaje de la madre es más una experiencia de distancia, una práctica solitaria del alejamiento, del desprendimiento. Viajar es también configurar un espacio (acogedor y protector) para perderse en él y permite “hacerse visible” (Mékouar-Hertzberg, 2014). En esa misma línea, se puede entender la tensión que viven las mujeres entre los ideales femeninos impuestos por la sociedad y su lucha interna por vivir como realmente quieren, bajo su propia subjetividad, la cual es descentralizada y volátil, una subjetividad viajera, en donde lo femenino se manifiesta con perspectivas, no con datos definatorios (Mékouar-Hertzberg, 2014).

En ese sentido, y recordando que las producciones audiovisuales (o cualquier producto cultural) son, a su vez, producto de la sociedad y, además, se realizan sobre la base de convenciones, me pregunto si los personajes que se construyen en los *K-dramas* son también una construcción especular de carácter social.

## **1.2. Género e identidad**

Los conceptos de género e identidad (de género) son importantes para lograr analizar de manera óptima cómo se configura la representación audiovisual de la protagonista femenina surcoreana en los *K-dramas*.

Al respecto, Espinar (2009) señala la diferencia entre las nociones de “género” y “sexo”. La palabra sexo se refiere a “las diferencias biológicas entre hombres y mujeres”; y el término género se refiere a roles, expectativas, funciones, valores que cada sociedad le impone a los sexos y que los seres humanos aprenden y replican (p. 17). Esto significa que el sexo es innato, pero el género es algo que se asimila en base a lo que enseña la sociedad.

La construcción del género se basa en un conjunto de prácticas, ideas y discursos. Lamas (1999) afirma que la humanización del primate en homo sapiens sucedió gracias a su progresiva asimilación del orden biológico hacia el orden simbólico. Es así que su socialización e individualización están ligadas a la construcción de la simbolización. Además, la cultura es el núcleo fundamental del aparato psíquico; es decir, el punto de partida del pensamiento simbólico que se integra en el lenguaje. De esta manera, con una estructura psíquica universal y a través del lenguaje, los seres humanos hacen cultura. Las representaciones sociales son construcciones simbólicas que se atribuyen a la conducta objetiva y subjetiva de las personas. El aspecto social es un espacio simbólico definido por la imaginación e importante en la constitución de la percepción de uno mismo. Así, el discurso social vive en la conciencia del ser humano. La cultura influye en los seres humanos con el género y este a su vez influye en la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. La acción simbólica colectiva define al género como tal y el proceso de constitución del orden simbólico en una sociedad contribuye a la fabricación de las ideas de lo que “deben ser” los hombres y las mujeres (Lamas, 1999). A su vez, Espinar (2009) señala que, mediante dichos procesos, las personas interiorizan las normas sociales impuestas a su sexo, convirtiéndolas en elementos vitales para comprender su propia identidad. Dicho esto, se puede afirmar que el género y la identidad son conceptos dependientes entre sí.

Bosch sostiene que el principal aporte de la palabra género es resaltar la estrecha relación entre masculinidad y feminidad con los procesos de aprendizaje cultural a los que todo

ser humano está sometido desde su nacimiento (citado en Espinar, 2009). Lamas (1999) agrega que existen investigaciones del psicoanálisis que concluyen que los niños y las niñas logran reconocer su identidad de género (por la manera en la que son nombrados y por la ubicación que familiarmente se les ha dado) antes de reconocer la diferencia sexual. Esto sucede antes de los dos años, con total desconocimiento de la relación entre sexo y género. Asimismo, la identidad de género de los seres humanos varía, entre culturas, a través de la historia. Puede cambiar la forma en que se representa e interpreta la diferencia sexual; sin embargo, permanece la diferencia sexual como referencia universal, lo que se refleja tanto en la simbolización del género como en la estructuración psíquica. Así, la identidad de género se construye mediante los procesos simbólicos que forman al género en determinada cultura. También se manifiesta, por ejemplo, en el rechazo de un niño a que le pongan un vestido, o en la manera en que se ubican en las sillas rosas o azules en la escuela (Lamas, 1999). Y así se puede reconocer un sinfín de ejemplos tanto en nuestra cultura latina como en las culturas asiáticas, ya que ambas se caracterizan por poseer un sistema predominantemente patriarcal.

Por otro lado, Joan Scott (1986) afirma que el término "género" parece haber aparecido por primera vez entre los estadounidenses feministas para insistir en la cualidad fundamentalmente social de las distinciones basadas en el sexo. La palabra denota un rechazo del determinismo biológico implícito en el uso de términos como "sexo" o "diferencia sexual". La palabra "género" también resalta el aspecto relacional de las definiciones normativas de feminidad.

Lamas agrega que el objetivo del feminismo académico de la década de 1970 era exponer que las características humanas que se consideraban "femeninas" eran adquiridas por las mujeres a través de un proceso individual y social (citado en Asakura, 2004). Conuerdo con el feminismo académico de estos años en que lo "femenino" se adquiere mediante un proceso individual y social del que, muchas veces, no son parte las mujeres, sino espectadoras.

Asimismo, Scott (1986) propone que el género se divide en dos partes y varios subconjuntos, los cuales están interrelacionados, pero deben ser analíticamente distintos. El núcleo de la definición descansa en una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de significar relaciones de poder.

El género, de acuerdo con Scott (1986), implica cuatro elementos interrelacionados: en primer lugar, símbolos culturales que evocan representaciones múltiples (y contradictorias) como mitos de luz y oscuridad, purificación y contaminación, inocencia y corrupción. En segundo lugar, conceptos normativos que plantean interpretaciones de los significados de los símbolos, que intentan limitar y contener sus posibilidades metafóricas. Estos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas; y usualmente toman la forma de una oposición binaria fija, afirmando categóricamente e inequívocamente el significado de masculino y femenino. En tercer lugar, el género no debe ser restringido solo al sistema de parentesco (centrándose en el hogar y la familia como base de la organización social), sino también al mercado laboral (un mercado laboral segregado por sexo es parte del proceso de construcción de género), la educación (completamente masculina, de un solo sexo, o instituciones mixtas, son parte del mismo proceso), y la política (el sufragio universal masculino es parte del proceso de construcción de género). El cuarto aspecto del género es la identidad subjetiva. Es así que los hombres y mujeres reales no siempre cumplen los términos de las prescripciones de su sociedad o de las categorías analíticas.

De esta manera, mediante el orden simbólico y las normas sociales del género, se atribuyen valores a diferentes aspectos de la vida del ser humano. Esos símbolos y nociones normativas son transmitidos mediante las instituciones y organizaciones que constituyen el campo social (Asakura, 2004). Así, las personas construyen sus identidades a través de las interacciones sociales en diferentes campos, incorporando, replicando e innovando ese orden

simbólico e institucional (Asakura, 2004). Y dicho orden simbólico e institucional se transmite de generación en generación como si fuera una regla que no admite cambios que alteren el statu quo social.

Al respecto, Asakura (2004) señala que un símbolo es un instrumento de significaciones que otorga sentido en la medida en que interactúa con otros símbolos. El significado se desprende de la simbolización. Por ello, es importante tener en cuenta que un signo determinado en una cultura puede tener un significado totalmente diferente en otra. Sin embargo, de acuerdo con Edmund Leach, los símbolos son manifestaciones universales (como se cita en Asakura, 2004). En el orden simbólico, la manera más inclusiva es la división del mundo en géneros que clasifican (y jerarquizan) las significaciones. Asakura (2004) agrega que el género es un referente simbólico fundamental, pero, además, es un jerarquizador primario que, hasta ahora, ha subordinado lo femenino. Esto se puede apreciar en diversas manifestaciones, por ejemplo, formas discursivas como refranes, canciones o poemas. Este orden simbólico se encuentra naturalizado porque está incorporado en los hábitos como un sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción.

Según Bourdieu (como se cita en Asakura, 2004), este tipo de experiencia es la forma absoluta de reconocimiento de la legitimidad. Debido a ello, el género aprendido como hábito a través de la interacción social, no necesita de una explicación para justificar su significado y vive en la conciencia e inconciencia de los seres humanos como algo innato e incuestionable. Además, Bourdieu denomina a esta dominación masculina, basada en el ordenamiento de género del mundo social, violencia simbólica. Por su parte, Asakura (2004) agrega que la violencia simbólica impone una coerción a los dominados; es decir, los obliga a incorporarse en la relación de dominio. Así, en las sociedades occidentales, la mujer es asociada con la naturaleza por sus características fisiológicas. El cuerpo femenino en las edades reproductivas es considerado importante y, por ello, se debe “controlar” su capacidad reproductiva y su

sexualidad. Controlar el cuerpo de las mujeres significa dirigir su trabajo, limitar sus actividades al ámbito doméstico, etc. A lo largo de los años, la cultura patriarcal ha ejercido su poder para controlar el poder “natural” femenino (Asakura, 2004). De esta manera, en Asia, las mujeres viven una experiencia similar a la latinoamericana debido al sistema patriarcal que impera en sus culturas. Esto genera que, a pesar de no hablar el mismo idioma o tener las mismas costumbres, se pueda establecer una cercanía entre ambas experiencias.

Freud señala que las personas se convierten en seres culturales cuando la cultura logra reprimirlos y obligarlos a renunciar a la felicidad absoluta y a la reconciliación total, a la completud (citado en Lamas, 1999). Lamas (1999) afirma que, en la mayoría de las sociedades conocidas, las mujeres quedan relegadas a posiciones sociales inferiores, y que esto se refleja en la asimetría de posiciones otorgadas a cada género en la economía de los intercambios simbólicos. Mientras que los varones son los sujetos en la planificación de la unión matrimonial, a través de la cual intentan mantener o aumentar su capital simbólico, las mujeres son siempre tratadas como objetos de dichos intercambios. Así, las mujeres son siempre obligadas a preservar su valor simbólico, ajustándose al ideal masculino de virtud femenina, y procurando contar con todos los atributos corporales y cosméticos capaces de incrementar sus valores atractivo y físico (Lamas, 1999). Estas exigencias no solo crean inseguridades en las mujeres, pueden afectar su salud corporal (por ejemplo, con desórdenes alimenticios) y su salud mental (con la aparición de estrés, ansiedad, depresión, etc.). En muchos casos, ambos son afectados al mismo tiempo, ya que la salud mental está muy ligada a la salud corporal.

### **1.3. Estereotipos de género**

Luego de haber conceptualizado los términos género e identidad, es importante dialogar sobre los estereotipos de género, ya que son ellos los que rigen la manera “correcta” de percibir estos términos. Al respecto, Asakura (2004) afirma que el género es una institución que se acomoda en la objetividad de las estructuras sociales y en la subjetividad de la estructura

psíquica de los seres humanos. Así, en la identidad, se correlacionan los elementos culturales y subjetivos. La identidad se construye a través de múltiples identificaciones con los pares y con los otros.

En este marco, el género es una institución creada y replicada en los procesos de interacción social. Es el centro principal de todas las instituciones sociales: la familia, la religión, el trabajo, las jerarquías sociales, etc. Asimismo, la identidad de género es asimilada por los individuos, pero, a la vez, es asignada, lo que implica un poder. Se genera un “deber ser”, que proviene de las semejanzas entre unos y las diferencias en relación con los otros (Asakura, 2004). Sobre este punto, Asakura (2004) comenta que la identidad cuenta con dos niveles importantes: la asignada por la sociedad, la imagen social del sujeto; y la que se percibe de uno mismo, llamada autopercepción. Asimismo, lo que caracteriza a todo sujeto es la identidad de género, que, al ser construida, varía de una sociedad a otra. Al respecto, Estela Serret (como se cita en Asakura, 2004) señala que la cualidad de género constituye un elemento primordial para construir a las mujeres como sujeto. De esta manera, actúa como un elemento de identificación situado por encima de cualquier otro. Además, el ser simbólicamente hombre o mujer se convierte en un distintivo esencial del ser, y la forma en que se asume la propia identidad depende de lo que se espera que uno sea de acuerdo con su género.

Por otro lado, Simone de Beauvoir afirma que “una mujer no nace, sino que se hace”. Beauvoir buscaba destacar el carácter sociocultural de las diferencias y desigualdades de género. Así, gran parte de las características que las sociedades atribuyen a hombres y mujeres, y que son calificadas como masculinas o femeninas, son impuestas a través de un proceso de aprendizaje social e individual (Espinari, 2009). Martin y Gentry agregan que también sigue existiendo un ideal femenino donde el cuerpo de la mujer es visto como un objeto, con una belleza física que es determinada por cómo otros la juzgan en su valor global (citado en Pereira & Veríssimo, 2008). Por su parte, Lerner, Orlos, y Knapp comentan que las diferencias entre

hombres y mujeres también se revelan en la construcción de sí mismos, como producto del aprendizaje que realizan a lo largo de su desarrollo (citado en Pereira & Veríssimo, 2008).

En adición a esto, María José Díaz-Aguado señala que los modelos y expectativas básicos aprendidos desde la infancia le otorgan significado al mundo social y emocional propio y ajeno. También, sirven para interpretar las semejanzas y diferencias entre personas y grupos y para valorar como correcto o incorrecto el comportamiento de los individuos que a ellos pertenecen (como se cita en Espinar, 2009). Asimismo, Espinar (2009) afirma que, a pesar de que el aprendizaje social nunca termina, sus efectos son determinantes en las etapas iniciales. De hecho, es en la socialización primaria, aquella que ocurre en el entorno familiar más cercano en los primeros años de vida, donde se produce la adquisición de los elementos básicos de la identidad de género, rasgos que serán reforzados o cuestionados en momentos posteriores del aprendizaje social. Agrega que la socialización primaria se produce, por lo general, a través de mecanismos de imitación e identificación; de manera que niñas y niños imitan los comportamientos que observan y se identifican con las personas que los realizan. Espinar (2009) sostiene que, debido a ello, es fácil concluir que los adultos que rodean a los menores suponen una influencia significativa para éstos, al convertirse en modelos de identificación. Conuerdo con Espinar en que, efectivamente, el núcleo más cercano –principalmente los padres– serán las primeras personas en enseñar al sujeto cómo se “debe ser”.

Castillo-Mayén y Montes-Berges (2014) afirman que las creencias estereotípicas sobre los grupos de género surgen debido a que, cuando cada grupo cumple roles sociales diferentes, se suele creer que se debe a que existen disposiciones internas diferentes. Estas creencias, el proceso de socialización y los procesos individuales favorecen la aparición de comportamientos diferenciados entre hombres y mujeres. De esta manera, se mantienen estereotipos de género que resultan en consecuencias negativas sobre el desarrollo integral de las personas, ya que influyen sobre las preferencias, desarrollo de habilidades, aspiraciones,

emociones, estado físico, etc. Estas consecuencias son mucho más severas para las mujeres, lo que genera, además, que se vuelvan vulnerables a ser víctimas de violencia (Castillo-Mayén & Montes-Berges, 2014).

Como resultado, la discriminación de la mujer en nuestra sociedad sigue siendo una realidad, con mayor intensidad acorde al desarrollo de cada país. Esto ha logrado que se establezcan estereotipos de género en los que a cada sexo se le asigna determinados roles sociales (Pereira & Veríssimo, 2008). Burn y Shaffer afirman que siempre ha existido una jerarquía entre los géneros, marcada principalmente por la división sexual de trabajo, en la cual las mujeres desempeñaban un rol menor (citado en Pereira & Veríssimo, 2008). Además, a pesar de los cambios en las últimas décadas, no se ha conseguido reducir la discriminación contra las mujeres y aún persiste una gran asimetría en muchas sociedades (Pereira & Veríssimo, 2008). Los estereotipos de género no solo influyen en la construcción de la personalidad de los seres humanos, sino que además se aprecian como una obligación para poder ser reconocido como un miembro válido dentro de la sociedad, y recae con más peso sobre las mujeres. Huerta et al. sostienen que los estereotipos sexuales femeninos tienen mayor relevancia social, ya que, en las últimas décadas, se ha manipulado la imagen de la mujer, tanto en los medios tradicionales como en los actuales. Además, los modelos impuestos por los estereotipos de género se convierten en objeto de comparación y competitividad social (Huerta et al., 2016).

Espinar (2009) señala que existen abundantes estudios que se centran en el papel de los medios en la construcción de las identidades de género. Estos estudios analizan tanto la organización interna de las instituciones mediáticas (la presencia y los espacios que ocupan las mujeres) como los contenidos ofrecidos por los medios. Agrega que coinciden en dos conclusiones: las mujeres están infrarrepresentadas y predomina una imagen estereotipada de hombres y mujeres. Además, estos resultados aparecen en el análisis de distintos medios

(contenidos informativos, publicidad, cine, etc.) (Espinar 2009). Asimismo, Huerta et al. (2016) explican que, debido al avance de la tecnología, la sociedad se encuentra inmersa en un proceso de globalización y de reconfiguración constante, lo que la convierte en manipuladora y caótica. Así, se generan dos tipos de respuesta ante esta condición social: aceptación pasiva (aceptación de la manipulación de la identidad que caracteriza a una sociedad) y adaptación activa (implicación del individuo en su propio crecimiento, asimilando tareas de desarrollo y patrones sociales más difíciles). Esto resulta en una transformación de la estructura social, así como de su funcionamiento, obligando al individuo a buscar la manera de adaptarse a las nuevas imposiciones sociales a través de las cuales formará e interpretará la identidad construida (Huerta et al., 2016). En este contexto, la globalización y las nuevas tecnologías llegaron para revolucionar la manera de vivir y enseñaron una nueva manera de comunicación. Para algunos, son una manera de facilitar la vida, gracias a que muchos procesos que antes tardaban horas ahora se pueden realizar de manera automática. Sin embargo, también cuenta con detractores, quienes afirman que la globalización está alienando a las personas y que además está robando la parte humana del ser humano.

Huerta et al. (2016) sostienen que, en la actualidad, la sociedad de masas ha privilegiado la posición de las tecnologías y los nuevos medios de comunicación con respecto a la transmisión de información. Así, también la construcción de la identidad se encuentra ligada a la cultura que se crea y se difunde por internet, en donde la sociedad digital ha tomado un puesto indispensable como principal productor y comunicador de significados, conceptos y símbolos que originan a su vez sentimientos de pertenencia (identificación) y de exclusión. Por su parte, McDowell (como se cita en Huerta et al., 2016) señala que el género se define a través de las interacciones sociales que tienen lugar en situaciones cotidianas: el trabajo, la casa, etc.; y que los procesos de interacción ocurren en dichos contextos, los cuales también pueden incluir al internet. Esto provee de una serie de roles, valores, pautas y normas predefinidos por

la cultura dominante que dotan de contenido y de valor a aquello que “debemos ser”. Pérez (como se cita en Huerta et al., 2016) agrega que el internet puede convertirse también en un espacio de identidad debido a que los grupos de personas que acceden e interaccionan con el medio se reconocen y se definen en su función. De esta manera, la representación del espacio interactúa con el sistema cognitivo y con los esquemas de acción del sujeto, dando lugar a la construcción de otros nuevos esquemas que orientan las prácticas futuras.

Colás y Villaciervos (como se cita en Huerta et al., 2016) señalan que el internet es una de las herramientas principales de exposición y difusión global de los estereotipos de género, potencializando así la construcción de este tipo de identidad. Los estereotipos sobre los roles de género se han impuesto a través de la historia entre las sociedades y han sido construidos a partir de las ideas, prejuicios, valores, interpretaciones y normas establecidas culturalmente. Huerta et al. (2016) afirman que el internet ha revolucionado la construcción de la identidad de género debido al lugar privilegiado que tiene respecto al intercambio de información, donde se encuentran presentes los estereotipos. Así, el acceso al internet ha permitido que los jóvenes interpreten lo que es ser hombre y ser mujer y lo que ello implica en la sociedad en la que viven.

Asimismo, gracias al internet existe la posibilidad de crear “realidades virtuales” que difieren en muchos aspectos de la vida cotidiana, donde las relaciones interpersonales y el contacto social se realiza de manera física y directamente personal. El mal uso de esta herramienta ha generado una confusión entre lo real y lo ficticio. Así, el ser humano se enfrenta ante el reto de definir, reconocer y separar las características que son propias de su personalidad de aquellas que son promovidas por los medios masivos, respondiendo a los estereotipos y a las nuevas demandas sociales (Huerta et al., 2016). Por otro lado, Henning (2019) agrega que una manera de aproximarse a los contenidos culturales surcoreanos ha sido a través del internet, las redes sociales y los grupos de pares. Los mensajes distribuidos mediante la música y los K-

*dramas* son apropiados y utilizados de diferentes maneras por los jóvenes, quienes resignifican los mensajes e incluso llegan a cambiar la forma de ver su realidad y la cultura coreana.

En ese sentido, me pregunto qué tanto interfiere el uso del internet (y la pertenencia a una comunidad online) en la construcción de las identidades y de cómo las fans limeñas se perciben así mismas.



## **CAPÍTULO 2**

### **LA MUJER SURCOREANA EN LA ESFERA SOCIAL**

La autora Paula Iadevito (2014) menciona que el mundo social actual se encuentra invadido por la predominancia de “lo visual”: signos e imágenes que configuran el escenario visual de lo contemporáneo. De tal manera, actualmente, la imagen unida a la palabra constituye un dispositivo que es capaz de interpelar en el plano social y subjetivo. Por su parte, Cánepa (2013) agrega que, a través de la lectura de imágenes, los sujetos construyen el mundo que representan y se construyen a ellos mismos, pues leen las imágenes en asociación con su contexto. Asimismo, la ficción –a excepción de los productos audiovisuales conceptuales– suele retratar parte de la realidad social de determinado lugar, ya que en el mundo audiovisual se trabaja sobre la base de convenciones. De esta manera, la ficción filmica es un lugar en donde se privilegia la construcción de temporalidad y experiencia en donde se configuran posiciones de sujeto y subjetividades (Iadevito, 2014). Por su parte, Hall (como se cita en Iadevito, 2014) considera que las mujeres representadas en el cine están en constante construcción por una narrativa que refleja cierta cosmovisión del mundo.

#### **2.1. Transición de la mujer surcoreana en la esfera social**

El cine –y no solo el cine, sino cualquier producto audiovisual– se convierte en algo más que solo “la ficción”. De esta manera, en la comunidad académica de las Ciencias Sociales, se concibe al cine como un medio configurador de un discurso acerca de la realidad social, lo que significa que puede llegar a ser usado para estudiar las representaciones culturales de los sujetos, las identidades y las subjetividades generalizadas (Iadevito, 2014). Es así que, para poder realizar un mejor análisis sobre la construcción de la protagonista femenina surcoreana, se vuelve necesario entender la evolución de la mujer surcoreana en su sociedad, ya que las mujeres en la ficción se encuentran envueltas en una lucha entre tradición y modernidad que

se puede observar en todos los niveles de la contemporaneidad surcoreana. Por ello, se trata de posiciones intermedias ocupadas por un sujeto femenino en constante desplazamiento (Iadevito, 2005). La mujer surcoreana se encuentra en una época de constante cambio y configuración de su rol social e identidad.

A pesar de que se podría pensar que la sociedad surcoreana siempre fue patriarcal, cabe resaltar que, en sus inicios, la realidad era completamente diferente. Las doctrinas filosófico-ideológicas que configuraron la tradición de Corea del Sur y marcaron el devenir histórico fueron el chamanismo, el budismo y el confucianismo (Iadevito, 2005). El chamanismo consistía en el culto a la naturaleza, a los espíritus y a los muertos. Su influencia coincidió con la forma de organización social matriarcal. Durante esa época, no se ha podido encontrar indicios de desigualdad de sexos, por lo que la mujer logró ocupar un lugar central en las sociedades de ese entonces (Iadevito, 2005). Durante el período chamanístico, la presencia femenina en la vida cotidiana se sostuvo gracias al arraigo de fuertes tradiciones, ritos y costumbres. La mujer surcoreana –en su calidad de chamán- representaba un intermediario entre el mundo de los vivos y el mundo del más allá. Era considerada como aquella persona que podía resolver los conflictos y tensiones entre los vivos y muertos (Iadevito, 2005). Sin embargo, con el tiempo, las cosas cambiaron: casi todas las circunstancias que beneficiaban a la mujer durante la etapa del chamanismo, se fueron perdiendo con la entrada del budismo, y disolviéndose con la adopción al confucianismo (Iadevito, 2005).

El confucianismo se basa en el respeto y la conservación de ciertos principios morales que configuran la convivencia entre los seres humanos. Uno de ellos es el principio de la piedad familiar, el cual se basa en la obediencia. Así, cada miembro del grupo demuestra actitudes de sumo respeto hacia los demás en una lógica de relación social donde se denomina *Ying* a la parte débil y *Yang* a la parte fuerte. El hombre ocupa el lugar de *Yang* –donde el hijo quien le debe obediencia y sometimiento-; y la mujer es *Ying* respecto a su marido (Iadevito, 2005).

Cuando el confucianismo se consolidó como doctrina de Estado, logró que la sociedad surcoreana adoptara una estructura social patriarcal. Esta estructura relegaba a la mujer a una relación de subordinación total hacia el hombre. Ella le debía obediencia al padre en la niñez, al esposo una vez casada, y al hijo en la viudez. La participación femenina fue reducida a los deberes del hogar y a la crianza de los hijos. La esfera doméstica era el único lugar en donde la mujer podía manejarse con libertad, ya que ella poseía el saber ligado al dominio de las prácticas cotidianas (Iadevito, 2005). No obstante, luego de la Segunda Guerra Mundial, se pudo observar un ligero cambio, ya que la realidad de la época lo ameritaba. De esta manera, desde el período de liberación de Corea del Sur (1945), la mujer se vuelve más participativa en la sociedad, ya que el país se encontraba en un momento histórico crítico que necesitaba del apoyo y acción de cada ciudadano surcoreano para la supervivencia de la nueva nación. Sin embargo, a pesar de que las mujeres lograron tener una participación social activa en la sociedad surcoreana, contribuyendo con la reestructuración del país, los actores siguieron siendo mayoritariamente masculinos (López, 2016). El confucianismo entró con fuerza en Corea del Sur y es una doctrina fuertemente establecida incluso en la actualidad.

Luego de la liberación de Corea del Sur del dominio estadounidense y japonés, este país se convirtió en una república democrática, y tuvo diferentes presidentes. Entre ellos, uno de los más notables fue Park Chung-hee, cuyo gobierno tuvo lugar de 1963 a 1979. Durante su mandato, comenzó a desplegarse un acelerado proceso de industrialización en Corea del Sur y se logró modificar la estructura económica del país. Este proceso, junto a la implementación de elementos culturales occidentales, produjo profundos cambios en la estructura social general del país transformando el rol de los actores sociales, como, por ejemplo, las relaciones maritales. La mujer surcoreana obtuvo acceso a la educación, se incorporó al mercado de trabajo e ingresó progresivamente a la esfera de los asuntos políticos (Iadevito, 2005). No obstante, a pesar de estos avances, la mujer surcoreana aún se hallaba relegada en la esfera

social, ya que, en el Código Civil, el derecho de la familia surcoreana había institucionalizado un estricto sistema patriarcal y patrilineal, subordinando los derechos de las mujeres a la cabeza familiar (Shin, 2006). Cada familia legal tenía una cabeza de familia en lo más alto de la jerarquía familiar y el resto de la familia estaba bajo su autoridad. Los niños heredaban solo el apellido del papá y los descendientes masculinos tenían mayores beneficios que sus pares mujeres en cuanto a propiedades familiares (Shin, 2006). Sin embargo, el 28 de febrero del 2005, el Comité Legislativo y Judicial de la XVII Asamblea Nacional de Corea aprobó un polémico proyecto del Código Civil, que finalmente eliminó el sistema de cabeza familiar (Shin, 2006). Con esto, la mujer surcoreana dejó de estar sujeta legalmente al varón más adulto en la jerarquía familiar. Esto implica dejar de ver y tratar a la mujer surcoreana como si fuera un objeto dependiente de un hombre.

En la actualidad, las mujeres han tomado más presencia en la esfera social surcoreana. Uno de los ejemplos más simbólicos de esto es Park Geun Hye, quien fue la primera presidenta de la República de Corea del Sur, asumiendo el cargo el 25 de febrero de 2013. Con su ascenso al poder, el gobierno surcoreano replanteó las políticas hacia las mujeres del país (López, 2016). Poco a poco, la mujer surcoreana ha ganado más libertad en su país, y con ello adquirió el derecho a la separación, y a rehacer su vida. Así, los nuevos matrimonios entre mujeres divorciadas y hombres nunca casados aumentaron de 15.1% en 1982 a 26.9% en 2012, mientras que los matrimonios entre hombres anteriormente casados y mujeres nunca casadas cayeron de 44.6% en 1982 a 13,5% en 2012. Estas mujeres casadas anteriormente, que suelen estar bien educadas y financieramente estables, buscan compañeros para alcanzar la felicidad y la realización personal. En los matrimonios entre mujeres por segunda vez y hombres que se casan por primera vez, la esposa tiende a ser mayor. Si bien esas parejas alguna vez fueron poco comunes e incluso se consideraron “desviadas”, la relación entre la mujer mayor y el hombre joven se ha convertido en la nueva norma (Park, 2015). Con tantos matrimonios, también hay

un número creciente de familias mixtas o familias adoptivas. Tradicionalmente, Corea del Sur ha sido una sociedad patriarcal; sin embargo, las familias mixtas con matriarcas femeninas mayores desafían las jerarquías de larga duración y crean nuevos guiones sociales dentro y alrededor (Park, 2015). Asimismo, los medios de comunicación, especialmente los *K-dramas*, como *Witch's Romance* y *Cunning Doll*, y los artistas famosos surcoreanos en relaciones de mujer mayor-hombre joven han ayudado a las personas a repensar las diferencias de edad, a través de la vinculación de las primeras con la noción de la “esposa responsable”, y de los últimos, con la de “maridos lindos” (Park, 2015).

Además, con el rápido ritmo de modernización, industrialización y urbanización, desde la posguerra en adelante, las estructuras familiares en Corea del Sur se han reducido de redes previamente extendidas de tres a cuatro generaciones bajo un mismo techo -y los clanes que llevan el mismo apellido- a los arreglos nucleares más pequeños. Esto se ha visto reflejado en los aumentos notables en las tasas de divorcio, hogares individuales, familias monoparentales, hogares de ancianos y las llamadas "familias germinadas" por padres juveniles (Kang & Kim, 2011). Sin embargo, a pesar de que el número de hogares individuales ha ido aumentando gradualmente desde el año 2000, la familia nuclear sigue siendo dominante. Es por ello que se puede considerar que, en Corea del Sur, los cambios más importantes desde la modernización son dos: el aumento drástico en el número de hogares individuales y la reducción en el número de familias extensas (Kang & Kim, 2011).

El constante cambio en las doctrinas filosóficas y en la política nacional e internacional ha repercutido en la concepción de la mujer alrededor del mundo, y el caso surcoreano no es una excepción. Por esta razón, las mujeres de otros países también pueden sentirse identificadas con sus pares surcoreanas, pues experimentan procesos similares. Además, el formato de los *K-dramas* es muy similar al de las novelas latinoamericanas y, este último es querido por el público latinoamericano, ya que desde hace décadas ha servido para que el pueblo se vea

representado en él. De esta manera, los *K-dramas* ofrecen un espacio cultural en el que el público latinoamericano no solo puede imaginar la posibilidad de movilidad social a través de la identificación con la protagonista femenina que se somete al proceso de modernización, sino también se imagina una exitosa movilidad ascendente desde la clase baja a la “clase media global” como una experiencia positiva y resultado de la modernidad. Además, el rasgo definitorio del melodrama encapsulado en la oposición binaria del bien contra el mal –a menudo retratado como una tensión entre las diferentes clases sociales– está bien integrado tanto en las tramas narrativas de estos *K-dramas*, como en los personajes (Han, 2019). Los audiovisuales surcoreanos han abandonado los métodos tradicionales de representación, para adoptar arquetipos de representación occidentales desde una óptica propia. Esto deriva del proceso de “occidentalización” de Corea del Sur luego del fin de la guerra y la relación económico militar con Estados Unidos (Arriojas & Réquiz 2019). Debido a que manejan una fórmula universal y un formato conocido, su entrada a América Latina, y en particular al Perú, ha sido posible y rentable.

## **2.2. La construcción de la mujer moderna surcoreana**

En el subcapítulo anterior, se mencionó la transición histórica de la mujer surcoreana. Ahora, se abordará la construcción de esta mujer moderna.

En el mundo, han imperado los estereotipos de belleza impuestos por cada sociedad. Sin embargo, muchas sociedades comparten los mismos estereotipos de belleza, regidos de acuerdo a lo que se concibe como feminidad. Esta noción refiere a la construcción social de lo que “debe ser” la mujer. Al respecto, Bourdieu afirma que hay dos constantes históricas concebidas como elementos determinantes en la construcción social de la feminidad: el cuerpo de la mujer como capital simbólico, como objeto de apropiación y deseo; y la mujer/madre – con independencia de si lo es–, siempre al servicio y cuidado de los demás (como se cita en Martínez-Herrera, 2007). Desde esta perspectiva, se puede apreciar que la mujer no se concibe

desde su propia individualidad, sino desde lo que significa para alguien más. En esta línea, además, la feminidad se representa como aquello que es lo opuesto a lo “varonil”. Por ello, cuando una mujer reproduce comportamientos asociados a lo masculino, suele generar rechazo. Esto sucede, por lo general, en sociedades más conservadoras como Corea del Sur y Perú.

Por otro lado, Bartky (2016) afirma que los estilos de la figura femenina cambian de acuerdo a cada cultura, llegando a reflejar obsesiones culturales. Por ejemplo, en la actualidad, un cuerpo abundante produce rechazo. El ideal de cuerpo es tenso, de busto pequeño y de una delgadez acentuada, lo cual se asemeja al cuerpo de una niña y no al de una mujer adulta. El cuerpo femenino está sometido a la “tiranía de la delgadez”, en cuyo caso a la mujer se le imponen dos disciplinas obligatorias: estar a dieta y hacer ejercicio hasta alcanzar el cuerpo ideal. Todo esto para obedecer los requerimientos de la feminidad. Además, agrega que las revistas femeninas muestran artículos sobre dietas en casi todos sus números. Después de fechas importantes en las que los seres humanos se exceden en las comidas, los títulos de los artículos se hacen más prominentes e inquietantes. En modo imperativo, los artículos exigen a las lectoras que se pongan a dieta. Asimismo, se considera que la piel de la mujer debe ser perfecta (suave, tonificada, sin vellos –en ninguna parte del cuerpo– y tersa). De igual manera, el cabello femenino debe usar una amplia variedad de productos para verse perfecto. Con esto, el autor señala que la estrategia relacionada con la belleza de los medios de difusión es sugerirles a las mujeres que sus cuerpos son imperfectos y que no calzan en el ideal de belleza femenina.

Según Bartky (2016), esta idea generalizada de feminidad recrea a menudo rituales compulsivos para alcanzar aquello que es considerado como bello. Las prácticas disciplinarias contribuyen al proceso de construcción del arquetipo del cuerpo femenino ideal; y, por lo tanto, a la “mujer ideal”. Estas prácticas otorgan un status inferior a aquellos cuerpos femeninos que no se encuentran dentro del arquetipo ideal. La feminidad se ha convertido en una exigencia

hacia las mujeres, con el fin de ser una especie de espectáculo para otros. En el caso femenino, el cuerpo sirve como un criterio para juzgar a la mujer y es ella quien debe tratar de conseguir el cuerpo similar al de la primera adolescencia, cuya silueta refleja la imagen de la inmadurez. Bartsky (2016) agrega que el requerimiento de una mujer libre de vellos también parte del tema de la inexperiencia, pues una cara infantilizada irá mejor con un cuerpo infantilizado. Además, el rostro ideal femenino no debe exhibir aquellas características que suelen ser admiradas en los hombres, como, por ejemplo, señales de carácter y sabiduría.

El antropólogo Peter Frost afirma que la belleza suele ser asociada con la mujer y su feminidad; y el tono de piel ha sido un importante atributo sexual de la mujer (como se cita en Xie & Zhang, 2013). Bray agrega que, en partes de Asia, las mujeres prefieren tener un tono de piel clara o pálida; y es por ello que los productos que prometen “aclorar” o “iluminar” sus tonos de piel son ampliamente populares (como se cita en Xie & Zhang, 2013). Al respecto, Li menciona que en Corea del Sur la piel blanca es comparable con un “jade pálido”, ya que es considerada noble y atractiva tanto para hombres como para mujeres (como se cita en Xie & Zhang, 2013).

El estereotipo femenino está tan generalizado en la sociedad que ya es normal para las mujeres concebirse de esa manera. Así, para muchas mujeres puede llegar a ser crucial tener un cuerpo “femenino”, construido mediante las prácticas aceptadas por la sociedad, para poder concebirse a sí misma como femenina; y debido a la predominancia del género binario (masculino o femenino), para sentirse a sí misma como una individuo existente (Bartky, 2016). Sin embargo, no solo se espera que la mujer surcoreana cumpla con todos los ideales de belleza occidentales, sino que además se espera que tenga *aegyo*.

*Aegyo* es un término coreano para describir un comportamiento adorable, que se puede observar con frecuencia en los medios surcoreanos contemporáneos, que incluyen *K-dramas*, shows de variedad, entre otros. Parece ser un tipo de performance que puede ser tanto físico

como lingüístico o una combinación de ambos. Asimismo, en la televisión, las mujeres parecen ser a quienes más se les pide que realicen un acto de *aegyo* (Strong, 2012). Además, es un constructo social y una parte del discurso social surcoreano con consecuencias significativas en la sociedad. La habilidad de comportarse de una manera adorable no se determina biológicamente; sin embargo, la frecuente asociación del *aegyo* con las mujeres puede llegar a propagar esta falsedad (Strong, 2012). Asimismo, se puede concebir como una articulación de comportamientos, gestos, ajustes vocales y lingüísticos que sirven para recrear un encanto infantil. Se observa mayormente entre mujeres surcoreanas jóvenes y, raramente, en hombres (Puzar & Hong, 2018). También incluye una articulación de movimientos teatrales, pucheros, comportamiento de animales (por ejemplo, imitar a un gatito), sonidos agudos, voz de bebé, entre otros; y uso de objetos, que son notablemente adorables o infantiles (Puzar & Hong, 2018). Además, se realiza entre familiares, amigos y parejas, pero también en ámbitos menos íntimos como los centros de estudio o el trabajo, e incluso entre extraños en conversaciones casuales (Puzar & Hong, 2018). Es un estilo de vida para los surcoreanos y una imposición social para las surcoreanas.

En el 2011, Aljosa Puzar propuso el concepto de “*dollification*” como una herramienta para entender el despliegue del *aegyo* femenino surcoreano, visto como un aspecto de pasividad femenina. Se trata de las técnicas sociales de actuar o pretender, sobre excesos emocionales, manipulación y negociaciones de poder (Puzar & Hong, 2018). Sin embargo, también se puede usar como método para rechazar obligaciones sociales de una manera sutil. Disipa la negatividad causada en las interacciones humanas mientras –en parte– contribuye al sentido de “armonía” social (Puzar & Hong, 2018).

Asimismo, tener *nunchi* significa que uno tiene habilidad para saber cómo interactuar en situaciones sociales. *Aegyo* no es una excepción a esta regla y la persona que lo realice en un momento que pueda ser considerado como impertinente, será vista de mala manera (Puzar

& Hong, 2018). Por ejemplo, en una entrevista realizada por Puzar y Hong (2018), uno de sus entrevistados comentó que cuando estaba realizando su internado, había una mujer que realizaba mucho *aegyo* en el ambiente profesional y que incluso lo realizaba durante reuniones importantes. Al principio, la gente pensó que era adorable, pero llegó a abusar de esto y empezaron a verla como una persona extraña. Luego del internado, esa persona no recibió una oferta laboral.

De acuerdo con Puzar y Hong (2018), muchas mujeres surcoreanas jóvenes adoptan el *aegyo* como una manera para negociar el balance de poder en el sistema patriarcal. Algunas mujeres trabajan en su *aegyo* persistentemente, confiando en que es uno de los pocos modos efectivos de comunicación con la gente poderosa. Otras, lo rechazan y pueden llegar a ser sujeto de discriminación al no “tener *aegyo*”, o ser sutilmente presionadas para practicarlo. En el trabajo, el *aegyo* es casi siempre usado por las mujeres en frente de sus jefes y es largamente aceptado e incluso alentado. Por otro lado, las mujeres en posiciones altas usan el *aegyo* en sus interacciones con iguales e incluso con sus subordinados para “endulzar” su poder. También es una gran herramienta de comunicación con los adultos mayores (Puzar & Hong, 2018).

En el caso surcoreano, se espera que las mujeres jóvenes tengan *aegyo* de acuerdo a la configuración adorable de la feminidad y la posición sumisa de las mujeres, confirmadas en varios contextos, desde lo íntimo a lo familiar, de la educación al trabajo, etc. (Puzar & Hong, 2018). Es un elemento importante en el imaginario de la “mujer surcoreana ideal”, reforzado por narrativas e imágenes producidas y reproducidas a lo largo de la cotidianidad y las representaciones mediáticas (Puzar & Hong, 2018). Asimismo, la industria del entretenimiento mundial –incluyendo a la surcoreana– cuenta con una clara presencia de mujeres, que se distinguen por cumplir físicamente con los ideales de belleza, que presentan características principalmente occidentalizadas, como, por ejemplo, cuerpos extremadamente esbeltos, pieles claras, personalidades extrovertidas, cuerpos remarcados sexualmente, de personalidad libre o

con juventud inagotable, entre otros aspectos (López, 2016). El estereotipo de mujer surcoreana ideal que se promueve a través de esta industria es de una mujer contemporánea independiente, que se puede –y debe– ser dulce, inocente y sexy a la vez (López, 2016).



## CAPÍTULO 3

### LA REPRESENTACIÓN DE LA PROTAGONISTA

#### 3.1. Diseño metodológico

La presente investigación es de tipo cualitativo y de carácter descriptivo con una vocación interpretativa. Lo cualitativo engloba eventos de distinta naturaleza: una visión epistemológica, modelos de acción para la investigación, métodos de trabajo y técnicas, tanto de obtención de información como de análisis de datos (Ramallo & Roussos, como se cita en Juan & Roussos, 2010).

Desde dicha perspectiva, esta investigación concibe la representación de personajes en el campo audiovisual –en particular, la de la protagonista– como una construcción de sentido acerca de cómo son las mujeres surcoreanas o cómo “deberían ser”, a partir de la concepción de la belleza occidental basada en el mercado audiovisual del género a nivel local y global, y, con ello, un discurso moral y normativo sobre la feminidad (Barchiesi & Samar, 2018). Para identificar dicha representación, trabajo una descripción compleja en base a la observación e identificación de las principales características físicas, emocionales y relacionales, de la representación filmica de la protagonista de cada serie.

En ese sentido, he diseñado una matriz a partir de algunos de los principios del análisis de contenido, en la medida que este pretende descubrir los componentes básicos de un fenómeno determinado, extrayéndolos de un contenido. El análisis de contenido no reside solo en la descripción de los contenidos, sino en lo que estos podrían enseñar en relación con “otras cosas” (Noguero, 2002). El factor común de estas técnicas múltiples y multiplicadas es un método de interpretación de textos, basado en la inferencia (Noguero, 2002).

Es así que no solo recopilé y analicé información pertinente para el presente trabajo, sino que también realicé un análisis de las protagonistas de los *K-dramas*, con el fin de ubicar

los elementos que conforman el espacio, las relaciones y la intimidad de la protagonista en torno a determinados elementos. Se escogieron estas variables porque su descomposición en indicadores ayudará a identificar cómo se construye el personaje en relación a la belleza desde el punto de vista occidental.

Para las características físicas, se seleccionaron los siguientes indicadores: estatura, peso, contextura corporal, color de piel, tipo de ojos, tamaño de busto, tamaño de *derrière*, tipo de cabello, tipo de nariz, color de cabello y longitud de cabello. Estos indicadores fueron cuidadosamente seleccionados para identificar las constantes de las características físicas de la protagonista y plantear cómo este personaje es representado respecto a los cánones de belleza impuestos por Occidente y si los conceptos de “estereotipos de género” y “feminidad” se cumplen en ellas. El análisis de las características físicas de las protagonistas se realizó de manera perceptible; es decir, tomando en cuenta aquello que se veía en pantalla. También se realizó por contraste; es decir, comparando ciertas características de la protagonista con el resto de personajes, como, por ejemplo, en el caso de la altura.

En el caso de las características emocionales, se tomó como base los aspectos referidos al despliegue del *aegyo*, a través de cuatro indicadores: muecas faciales, movimiento corporal, mirada dulce e imitación de voz de bebé. Se escogieron estos indicadores con el fin de identificar constantes en las características emocionales de la protagonista y plantear cómo este personaje es representado respecto a los estereotipos de género y feminidad que se han mencionado en los capítulos anteriores. El análisis de estas características se realizó de manera perceptible; es decir, tomando en cuenta lo que se podía observar y escuchar en pantalla.

Para el análisis del ornamento, se seleccionaron los siguientes indicadores: maquillaje y vestuario. En el caso de esta variable, si bien es cierto que los ornamentos corresponderían formalmente a lo que se conoce como Arte o Dirección de Arte en el planteamiento audiovisual, es importante tomarlos en cuenta porque trabajan dando un acabado a la construcción del

personaje en términos físicos. No son características propiamente físicas, pero la protagonista termina de construirse y representarse a partir del vestuario y de cómo se maquilla. En ese sentido, es importante analizarlo, no como parte de la Dirección de Arte, sino como un adorno que contribuye a la representación y a dar sentido a la protagonista. El análisis de esta variable se realizó también de manera perceptible, tomando en cuenta lo que se podía observar en pantalla.

Por último, en cuanto a las relaciones, se han escogido indicadores a partir de tres tipos de vínculos: la pareja, el vínculo familiar y el vínculo laboral. Sobre la base de estos, se planteó características que permitieran la observación y el señalamiento de cada indicador de acuerdo a atributos específicos, con el fin de poder evaluar la representación de la protagonista en tres aspectos diferentes de su vida: pareja, familia y jefe. Dichos indicadores sirven para analizar cómo este personaje es representado respecto a los estereotipos de género y feminidad mencionados en capítulos anteriores. El análisis de esta variable se realizó tomando en cuenta lo que se podía observar en pantalla.

De acuerdo con lo señalado en los párrafos anteriores, la matriz diseñada es la siguiente:

Tabla 1. Indicadores

Concepto	Dimensión	Variable	Indicador	Herramienta
Representación fílmica de la feminidad coreana	Representación de la protagonista coreana	Características físicas	Estatura	Matriz de análisis de características
			Peso	
			Contextura corporal	
			Color de piel	
			Tipo de ojos	
			Tamaño de busto	
			Tamaño de derrière	
			Tipo de cabello	
			Tipo de nariz	
		Longitud de cabello		
		Características emocionales (despliegue de <i>aegyo</i> )	Muecas faciales	
			Movimiento corporal	
			Mirada dulce	
			Imitación voz de bebé	
		Ornamento	Maquillaje	
			Vestuario	
		Relaciones	Pareja	
Familiar				
Laboral				

Los *K-dramas* que forman parte de esta investigación son *Secret Garden* (2010), *Master's Sun* (2013) y *Strong Woman Do Bong Soon* (2017). Para efectos del análisis, se seleccionaron tres capítulos de cada uno (inicio, medio y fin) con el objetivo de obtener una

visión general y una interpretación de la evolución de la protagonista a través del desarrollo del *K-drama*, considerando que el primero consta de 20 episodios, mientras que, el segundo, 17; y el tercero, 16. De esta manera, en todos los casos se analizó el primer capítulo. Además, en *Secret Garden*, el 10 y 20; en *Master's Sun*, el 9 y el 17; y, en *Strong Woman Do Bong Soon*, el 8 y el 16.

La selección de los casos responde a su gran popularidad y al género fantasía al que pertenecen; a pesar de no ser un género popular en las telenovelas. Asimismo, se eligieron porque los tres fueron realizados y difundidos durante la segunda década del presente siglo, cuando el internet era ya el medio más popular a través del cual se podían visualizar, a diferencia de la década anterior, cuando los *K-dramas* llegaron al Perú a través de la señal abierta. En estos casos, su visualización suponía ir al Centro Comercial “El Hueco”, ya que era el único lugar que vendía las el material audiovisual en el formato de discos compactos (cuatro o cinco discos por novela). Sin embargo, gracias a la globalización y al internet, ahora estos productos audiovisuales pueden ser disfrutados en aparatos electrónicos sin costo alguno. Se pueden encontrar todos los episodios completos en español y/o en idioma original (coreano) con subtítulos.

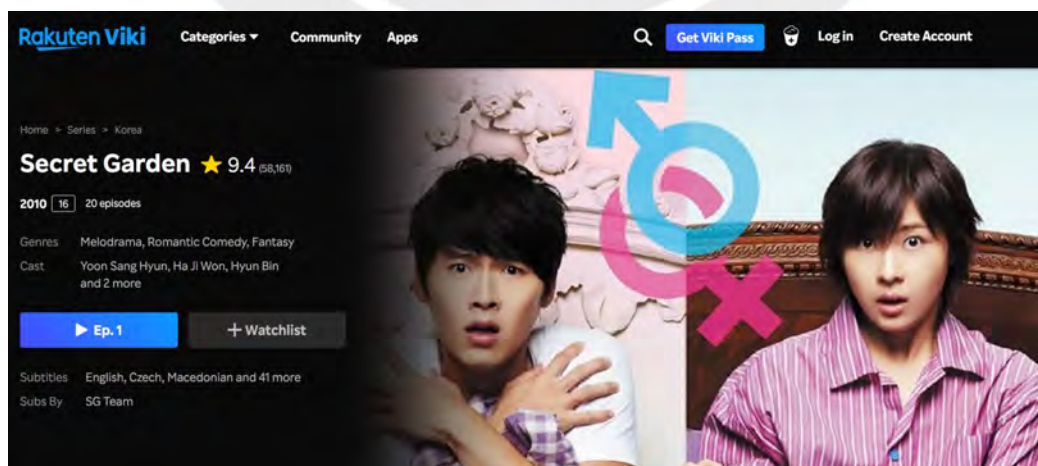
Las plataformas más conocidas y utilizadas son Viki, Doramasflix, DoramasMP4, Hulu, Estrenos Doramas, Doramas HD, etc. (Redacción EC, 2023). También se pueden encontrar en plataformas de pago como Netflix y Amazon Prime, que incluso las producen. Para el presente trabajo, se seleccionó la plataforma Viki para la visualización de las muestras mencionadas. Viki es una plataforma internacional, en donde una gran comunidad de voluntarios traduce colectivamente productos audiovisuales (principalmente, *K-dramas*) a más de doscientos idiomas (Henthorn, 2019). Esta fue adquirida por la empresa japonesa Rakuten como parte de un proyecto para adquirir empresas de tecnología a nivel mundial. En la

actualidad, Viki compra licencias para traducir y distribuir películas, series de televisión, clips de noticias y videos musicales (Neeley como se cita en Henthorn, 2019).

La mayoría de los fans llegan a Viki para ver *K-dramas*. Henthorn afirma que su popularidad demuestra cómo una compañía estadounidense comprada por una japonesa puede capitalizar una estrategia cultural coreana. La interfaz de Viki invita a los fans a ver e interactuar con sus programas favoritos. Asimismo, en este tipo de plataformas se desarrollan las mismas prácticas que se esperan de cualquier comunidad de fans: foros de fans, memes e insignias, etc. (Henthorn, 2019).

Los fans también cuentan con la posibilidad de votar por sus *K-dramas* favoritos. En una escala del 1 al 10, pueden otorgarle un puntaje a cualquier *K-drama* ofrecido en la plataforma. Al costado del título de cada *K-drama*, se indica el puntaje otorgado por los fans; y al lado de este puntaje, la cantidad de fans que han realizado la votación. Para votar, solo se necesita contar con una cuenta activa en Viki. La creación de la cuenta es gratuita. Tal como se puede apreciar en las siguientes figuras, los *K-dramas* seleccionados *Secret Garden*, *Master's Sun* y *Strong Woman Do Bong Soon*; cuentan con una alta popularidad: 9.4 (61, 348 votaciones), 9.4 (58, 161 votaciones) y 9.7 (272, 201 votaciones), respectivamente.

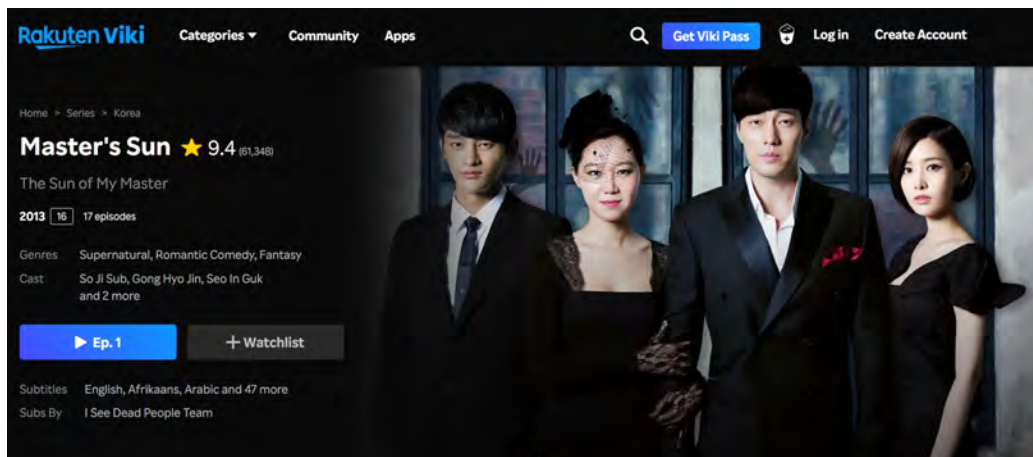
**Figura 1.** Popularidad En Viki - *Secret Garden*



*Nota.* *Secret Garden* → 9.4 (58, 161 votaciones). Captura de pantalla Rakuten Viki

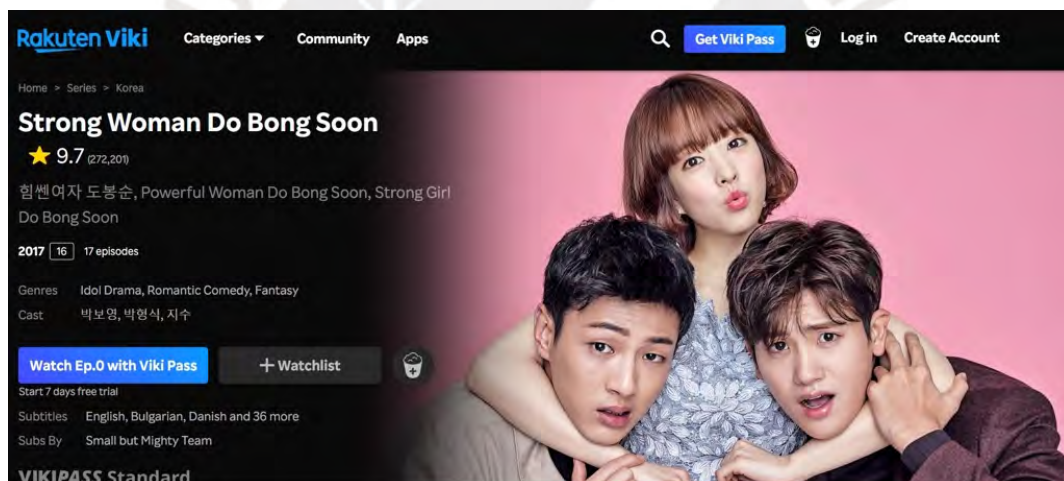
(<https://www.viki.com/tv/1565c-secret-garden>).

Figura 2. Popularidad En Viki - *Master's Sun*



Nota. *Master's Sun* → 9.4 (61, 348 votaciones). Captura de pantalla Rakuten Viki (<https://www.viki.com/tv/11915c-masters-sun>).

Figura 3. Popularidad En Viki - *Strong Woman Do Bong-soon*



Nota. *Strong Woman Do Bong-soon* → 9.7 (273, 811 votaciones). Captura de pantalla Rakuten Viki (<https://www.viki.com/tv/32311c-strong-woman-do-bong-soon>).

Por otro lado, las siguientes tablas muestran las fichas técnicas de los tres *K-dramas* que constituyen el estudio de caso, incluyendo el argumento y los personajes principales. Como se puede apreciar, los tres casos comparten las características del género fantasía, comedia y romance, aunque *Master's Sun* se distingue porque también se puede clasificar como de misterio, mientras que *Strong Woman Do Bong-soon*, se corresponde, además, con una clasificación de crimen y acción.

Asimismo, todos los casos constan de una sola temporada, donde cada capítulo tenía una duración de 60 minutos y su emisión fue de dos veces a la semana. La plataforma de emisión para los dos primeros fue SBS TV, y el tercero se exhibió por JTBC.

**Tabla 2.** Ficha Técnica de *Secret Garden*

<b>Título:</b> Secret Garden
<b>Formato:</b> serie de televisión
<b>Género:</b> fantasía, comedia y romance
<b>Años de emisión:</b> 2010 - 2011
<b>Nº de temporadas:</b> 1
<b>Nº de episodios:</b> 20
<b>Duración de episodios:</b> 60 minutos
<b>Periodicidad:</b> sábados y domingos
<b>País de origen:</b> Corea del Sur
<b>Directores:</b> Shin Woo-chul y Kwon Hyuk-chan
<b>Productores:</b> Oh Se-kang y Yoon Hye-rim
<b>Guionista:</b> Kim Eun-sook
<b>Reparto principal:</b> Ha Ji-won (Gil Ra-im, protagonista), Hyun Bin, Yoon Sang-hyun y Kim Sa-rang
<b>Casas productoras:</b> Hwa&Dam Pictures
<b>Plataforma de difusión:</b> SBS TV
<b>Argumento:</b> Gil Ra-im es una doble de acción que siempre trata de mostrarse fuerte. Por otro lado, Kim Joo-won es el CEO arrogante de un centro comercial lujoso. Un día, mientras Joo-won está tratando de resolver un escándalo de su primo Oska (artista famoso), conoce a Ra-im. A pesar de que, en un primer momento, no lo quiere aceptar, Joo-won se encuentra maravillado con la personalidad fuerte de Ra-im. Joo-won no entiende por qué Ra-im siempre está en su mente, pero decide seguirla a todas partes. Al inicio, Ra-im lo encuentra desagradable, pero luego de cambiar de cuerpos, ambos consiguen entender mucho mejor a la otra persona y desarrollan sentimientos hacia el otro.
<i>Nota.</i> Elaboración propia a partir de SBS TV

**Tabla 3.** Ficha Técnica de *Master's Sun*

<b>Título:</b> <i>Master's Sun</i>
<b>Formato:</b> serie de televisión
<b>Género:</b> fantasía, comedia, romance y misterio
<b>Año de emisión:</b> 2013
<b>Nº de temporadas:</b> 1
<b>Nº de episodios:</b> 17
<b>Duración de episodios:</b> 60 minutos
<b>Periodicidad:</b> miércoles y jueves
<b>País de origen:</b> Corea del Sur
<b>Director:</b> Jin Hyuk
<b>Productores:</b> Son Jung-hyun, Kim Jin-geun y Lee Young-joon
<b>Guionistas:</b> Hermanas Hong
<b>Reparto principal:</b> Gong Hyo-jin (Tae Gong-shil, protagonista), So Ji-sub, Kim Yoo-ri y Seo In-guk
<b>Casas productoras:</b> Bon Factory Worldwide
<b>Plataforma de difusión:</b> SBS TV
<b>Argumento:</b> Tae Gong-shil era una alumna destacada y siempre le iba bien en la vida. Sin embargo, luego de un accidente, desarrolla la habilidad de ver personas fallecidas (fantasmas), lo que genera un cambio dramático en su vida. En una noche turbulenta, conoce a Joo Joong-won, el arrogante CEO de un conglomerado que incluye un centro comercial y un hotel. Con el tiempo, Gong-shil descubre que cada vez que toca a Joong-won, los fantasmas que la acosan desaparecen, por lo cual le pide que le permita permanecer a su lado. Al inicio, Joong-won no le cree, pero cuando se da cuenta de que Gong-shil dice la verdad, decide hacer un trato con ella, ya que desea comunicarse con su novia fallecida para saber qué pasó con la recompensa del secuestro.

*Nota.* Elaboración propia a partir de SBS TV

**Tabla 4.** Ficha Técnica de *Strong Woman Do Bong-Soon*

<b>Título:</b> <i>Strong Woman Do Bong-Soon</i>
<b>Formato:</b> serie de televisión
<b>Género:</b> fantasía, comedia, romance, crimen y acción
<b>Años de emisión:</b> 2017
<b>Nº de temporadas:</b> 1
<b>Nº de episodios:</b> 16 + 1 especial
<b>Duración de episodios:</b> 60 minutos
<b>Periodicidad:</b> viernes y sábados
<b>País de origen:</b> Corea del Sur
<b>Director:</b> Lee Hyung-min
<b>Productores:</b> Song Won-sub, Park In-sun, Park Jun-seo, Lee Jin-suk, Park Ji-an y Ra Sung-shik
<b>Guionista:</b> Baek Mi-kyung
<b>Reparto principal:</b> Park Bo-young (Bong-soon, protagonista), Park Hyung-sik y Ji Soo
<b>Casas productoras:</b> Drama House y JS Pictures
<b>Plataforma de difusión:</b> JTBC
<b>Argumento:</b> Bong-soon hereda una fuerza extraordinaria, que solo es recibida por las mujeres de su familia. Su sueño es trabajar creando videojuegos, pero, a pesar de que aplica a muchas empresas, aún no consigue su trabajo soñado. Sin embargo, gracias a su super fuerza, consigue un trabajo como guardaespaldas de Ahn Min-hyuk, quien es el CEO de la compañía de videojuegos Ainsoft. Por otro lado, hay un secuestrador de mujeres suelto en Dobong-dong, el distrito en donde vive Bong-soon, y ella está decidida a encontrar al culpable, ya que él intentó secuestrar a su mejor amiga. A pesar de contar con una fuerza increíble, Bong-soon sueña con verse como una mujer delicada ante los ojos de Guk-doo, ya que ese es el tipo ideal de mujer de su amigo del colegio.

*Nota.* Elaboración propia a partir de JTBC

### 3.2. Descripción de la protagonista surcoreana

En la mayoría de narraciones audiovisuales, hay un personaje principal, aquel a quien le sucede la historia, y cuyo punto de vista ha sido escogido para contarla. Al principio, el personaje principal tiene una meta u objetivo que alcanzar. Sin embargo, se le presentará un

obstáculo (conflicto o crisis), que lo obligará a tomar una decisión. De lo anterior, resultará un cambio o una conversión del personaje, que revelará algo importante de su personalidad (Huet, 2006). A través de estos conflictos y su manera de resolverlos, el público también irá conociendo mejor al personaje y podrá identificarse con él o juzgarlo.

Estudios realizados sobre los *K-dramas* con televidentes femeninas de diversos países arrojan que las mujeres identifican una multiplicidad de atracciones, que van desde la representación no sexual del “amor puro” y responsabilidades familiares hasta las referencias sobre moda en los *K-dramas*. Estas atracciones reflejan los conflictos recurrentes entre la feminidad tradicional y la modernidad feminista que enfrentan las mismas televidentes en su vida cotidiana (Chan & Xueli, 2011). Asimismo, las televidentes agregan que algunos de los elementos que las atrajeron de los *K-dramas* fueron las historias conmovedoras y los romances de cuento de hadas, los escenarios hermosos, la excelente cinematografía, los actores guapos, la moda coreana, y la música agradable, que complementan las escenas en la telenovela. Esto demuestra, de alguna manera, la relación entre televisión y la televidente-consumidora “femenina” (Chan & Xueli, 2011).

### *Físico*

Como se ha explicado en los capítulos anteriores, la población surcoreana comparte gran parte de los cánones de belleza del mundo occidental. Sin embargo, durante el análisis de las muestras, se pudo corroborar que, a pesar de que la sociedad surcoreana suele tener una preferencia marcada por el tono de piel pálido, poco a poco los personajes de pieles oscuras comienzan a adquirir roles de mayor importancia y esto también se ve reflejado en sus telenovelas. En el caso de las protagonistas Gil Ra-im (*Secret Garden*), Tae Gong-shil (*Master's Sun*) y Do Bong-soon (*Strong Woman Do Bong Soon*), dos de ellas (Tae Gong-shil y Gil Ra-im) son de piel trigueña.

En cuanto a la estatura, tanto Tae Gong-shil como Gil Ra-im son visiblemente mujeres medianas. Sin embargo, Ra-im tiene un cuerpo casi de modelo, con una esbelta figura; mientras que Gong-shil tiene una contextura más gruesa. Esta diferencia se establece para los estándares de la sociedad surcoreana, ya que, en América Latina, ella probablemente sería considerada delgada. Por otro lado, Bong Soon es de baja estatura y notablemente delgada.

Asimismo, Gong-shil y Ra-im poseen busto mediano y *derrière* pequeño, mientras que Bong-soon posee busto y *derrière* pequeño. Por otra parte, las tres protagonistas tienen en común ojos rasgados, nariz respingada, y cabello lacio y corto.

Como se puede apreciar de la descripción anterior, las tres protagonistas cumplen, en su mayoría, con los cánones de belleza impulsados por el mundo occidental, a excepción de la longitud del cabello. Esto resulta extraño, pues, de acuerdo con los estándares tradicionales coreanos que replican los cánones occidentales, suele esperarse que la protagonista de un *K-drama* tenga el cabello como si fuera la estrella de un comercial de shampoo: largo y llamativo. Por el contrario, las tres protagonistas tenían el cabello bastante corto. En el caso de Ra-im, esto puede deberse a que es una doble de acción y tener el cabello corto resulta conveniente por no representar un estorbo al momento de filmar escenas de alto impacto. No obstante, en el caso de Bong-soon sí resulta extraño, ya que ella es la más femenina de las tres protagonistas analizadas. Es decir, de las tres protagonistas, ella es la más cercana al imaginario de mujer femenina que se tiene en Occidente. Bong-soon es la versión surcoreana de la Mujer Maravilla. Sin embargo, a diferencia de esta última, ella es pequeña –de hecho, la más pequeña de las protagonistas analizadas–, delgada y no es sexy, sino adorable.

Como se puede apreciar en la matriz de análisis, las características físicas presentan constantes en las muestras analizadas. Estas características dan cuenta del personaje a priori. Es decir, dan cuenta de un proceso de selección en donde se busca a la actriz que representará

el papel principal con determinadas características, de modo que represente a la mujer surcoreana.

### *Emocional*

Por otro lado, durante el análisis de la protagonista, se encontró que, en cuanto a las características emocionales (despliegue de *aegyo*), Ra-im (*Secret Garden*) es la que se muestra menos sentimental de las tres protagonistas. De esta manera, se encuentra que, tal como se ha ido conformando el personaje, la ausencia de los indicadores establecidos en relación a las muecas faciales, movimiento corporal, mirada dulce e imitación de voz de bebé, dan cuenta de un personaje cuyas características emocionales podrían describirse como duras. Sin embargo, en el último capítulo, se despliegan un conjunto de características que exponen un grupo de rasgos y peculiaridades que sí definen un despliegue de *aegyo*, tal como: movimiento de ojos, movimiento de labios, movimiento de cejas, encogimiento de hombros, movimiento de brazos, movimiento de piernas, voz aguda y uso de onomatopeyas. Sin embargo, no se presenta, en los tres capítulos analizados, el movimiento del cabello, el cual se relaciona con movimiento corporal y tampoco se presentan los indicadores relacionados a la mirada dulce. En ese sentido, el despliegue de *aegyo* se muestra fundamentalmente a través de la voz y el movimiento corporal (no incluye cabello, ni muecas faciales). Se puede afirmar que, a través de la serie, es posible observar una evolución emocional por parte de la protagonista, ya que, en los dos primeros episodios, no mostraba despliegue de *aegyo* y su personalidad era más fría. Sin embargo, casi al final del último episodio, muestra *aegyo* de manera exagerada, incluso llega a saltar y a mover todo el cuerpo, para mostrar su felicidad con respecto a su boda.

Por su parte, Tae Gong-shil (*Master's Sun*) al principio se presenta como una protagonista cuyas características emocionales aparecen principalmente con lo que tiene que ver con las muecas faciales y solo el movimiento de cabello para el caso del movimiento corporal. Los indicadores de mirada dulce e imitación de voz de bebé no aparecen en la primera

muestra analizada. Sin embargo, en los otros capítulos analizados, las características del despliegue de *aegyo* incluso llegan a desaparecer por completo, dando cuenta de cómo, inicialmente, la protagonista revela características emocionales mientras que, en su evolución, desaparecen.

Al principio, en la primera muestra analizada, se plantea un personaje que hace uso del *aegyo* para manipular; es decir, hace uso de sus características femeninas para manipular al personaje masculino, ya que sucede exactamente cuando este le intenta impedir acercarse a un jugador de fútbol, por lo cual Gong-shil trata de hacer uso de sus encantos femeninos para lograr su cometido. En la evolución de la protagonista, el despliegue de *aegyo* se va perdiendo porque poco a poco se gana la confianza de su par masculino y, además, se vuelve más fuerte, por lo cual ya no necesita recurrir a esos métodos. El personaje evoluciona en términos de su subjetividad y de la conciencia de sus capacidades.

En el caso de Bong-soon (*Strong Woman Do Bong-soon*), la protagonista se comporta de manera adorable la mayor parte del tiempo, y en nuestro análisis tiene un momento de *aegyo* por cada episodio. Se puede observar que, en cuanto a las muecas faciales, la protagonista utiliza únicamente el movimiento de ojos, salvo en el octavo episodio, en donde también hace uso del movimiento de nariz. Con respecto al movimiento corporal, solo durante el primer episodio hace uso del movimiento de brazos. Durante el resto de episodios, no hace uso de ninguna otra característica relativa al movimiento corporal. Para el indicador de mirada dulce, se puede observar que la protagonista únicamente utiliza el agrandamiento de ojos como recurso para apelar a la vulnerabilidad masculina durante los tres episodios analizados. El resto de criterios de mirada dulce no llegan a ser utilizados por el personaje. En cuanto al indicador imitación voz de bebé, este nunca se llega a utilizar durante las muestras analizadas. Bong-soon es una protagonista que carga con el dilema de que no se siente cómoda con su superpoder. Ella siempre intenta verse frágil y vulnerable, ya que es consciente de que el hombre que le

gusta prefiere mujeres “femeninas”. Por esta razón, en todas las muestras analizadas, siempre hay un despliegue de *aegyo*. Sin embargo, este despliegue no ocurre únicamente con este hombre, sino también con el protagonista masculino, quien sí la acepta tal cual es. Ya hacia el final de la serie, se puede observar que, a pesar de que la protagonista ya se acepta como es, no deja de hacer uso del *aegyo*. Esto podría asociarse a parte de su personalidad.

### *Ornamento*

En *Secret Garden*, se puede observar que Ra-im solo utiliza maquillaje “natural”; es decir, maquillaje casi imperceptible (polvo compacto, con poco o nada de rubor y un labial casi del tono de los labios de la protagonista), y labiales de tono rosa y/o brillos. Nunca utiliza labiales de tono rojo a oscuros ni sombras pronunciadas, tampoco se le ven las uñas pintadas. Sin embargo, sí se puede apreciar que hace uso de manera muy frecuente de rímel y delineadores. En cuanto al vestuario, Ra-im puede considerarse la menos femenina de las tres protagonistas, ya que ella estaba acostumbrada a utilizar pantalones y zapatillas. En el caso de que usara botas o botines, estos eran estilo *Terminator*. Además, lleva el cabello con corte de niño y un tatuaje exagerado de dragón en el brazo derecho. Sin embargo, a medida que la trama avanza, cambia sus botas de *Terminator* por unas no tan elegantes como las de Gong-shil, pero más femeninas; y los colores que luce son más vistosos, ya que pasa del negro a los grises claros y, de vez en cuando, colores pasteles como el amarillo y el verde. Además, también utiliza ropa con diseños infantiles: en el capítulo 1, en un momento; en el capítulo 10, en dos momentos; y, en el capítulo 20, en tres momentos.

En *Master's Sun*, se puede apreciar en los capítulos analizados que Gong-shil solo utiliza maquillaje natural. Sin embargo, en el capítulo 1, utiliza labiales de tono rosa y brillos en cuatro momentos; en el capítulo 9, en tres momentos; y, en el capítulo 17, en un momento. No obstante, esta preferencia se va invirtiendo por los labiales de tono rojo a oscuro, los cuales utiliza en tres momentos en el capítulo 9, y en otros tres momentos en el capítulo 17. En el

primer capítulo, no utiliza ninguno de esa tonalidad ni sombras pronunciadas, pero, en el capítulo 9 y en el 17, sí las utiliza este tipo de maquillaje en un momento de cada capítulo. En cuanto a rímel y delineador, sí los utiliza de manera muy frecuente. Además, tiene las uñas pintadas un momento en el primer capítulo y dos momentos en el capítulo 9. En cuanto al vestuario, se puede observar que, en el primer episodio, Gong-shil utilizaba un camisón largo, que parecía sacado de otra época y sandalias. A medida que avanza la trama y es contratada como radar (asistente) de Joo Joong-won empieza a vestir de manera elegante, cambiando los camiones y polos por vestidos, faldas y botines elegantes y femeninos. Su ropa está comprendida entre los colores azul, beige, verde – no en tono pastel, así que se contabilizan dentro de los *colores oscuros*– y muchos blancos. Además, nunca llega a utilizar ropa con diseños infantiles.

En *Strong Woman Do Bong-soon*, se puede observar a lo largo de los capítulos analizados (1, 9 y 17) que Bong-soon solo utiliza maquillaje natural. Nunca utiliza labiales de tono rojo a oscuro ni sombras pronunciadas. Solo usaba labiales de tono rosa y brillos, específicamente un labial color rosado encendido característico de su personaje, utilizado en casi todos los episodios. Nunca utiliza las uñas pintadas, pero sí utiliza con frecuencia rímel y delineador. Sin embargo, en su caso, este uso tenía como objetivo agrandar visualmente sus ojos y darle un estilo femenino y adorable a la vez, lo que le serviría visiblemente cuando intentara hacer uso del *aegyō*. En cuanto al vestuario, se puede afirmar que Bong-soon es la más femenina de todas, ya que casi todas sus prendas son abrigos elegantes y botines también elegantes. Asimismo, siempre predominan los colores rosados en ella; y ocasionalmente, los beige (que también se contabilizan dentro de los *colores oscuros*). Además, ella nunca llega a utilizar ropa con diseños infantiles.

Es necesario recalcar que una constante que se encontró en las tres protagonistas es el uso del maquillaje natural. Esto puede deberse a que, para los surcoreanos, este tipo de

maquillaje es importante, ya que, por un lado, es una manera de expresar que la mujer es tan bella que no necesita de muchos retoques; por otro lado, el uso casi nulo de maquillaje genera que se asocie a la mujer con un rostro casi infantil, otorgándole la sensación de juventud a los ojos de los demás. Es por ello que este estilo es altamente popular en Corea del Sur.

### *Relaciones*

#### *Pareja*

En cuanto al uso de honoríficos, en *Secret Garden* se puede observar que en el primer episodio Ra-im los utiliza una sola vez con el protagonista masculino. Sin embargo, en los episodios 10 y 20, el uso de estos queda completamente en el olvido. Esto da cuenta de la evolución de la relación entre ambos personajes, ya que al inicio ella tenía que ser más formal debido a que ambos eran desconocidos. Sin embargo, con el pasar del tiempo y episodios, ambos empezaron a desarrollar una relación amical y luego amorosa, por lo que ya existía la confianza entre ambos para prescindir del uso de honoríficos. Ellos no trabajan juntos, así que no tienen una relación vertical.

Con respecto a la confianza corporal, en el primer episodio se puede apreciar esta característica una sola vez, ya que al inicio ambos recién se estaban conociendo. Además, la protagonista ignora la mayor parte del tiempo a su par masculino, quien se enamora de ella cuando la ve filmando una escena de pelea; y, debido a ello, el protagonista masculino siempre incentiva la confianza corporal entre ambos. No obstante, Ra-im se muestra incómoda con esto al principio. Sin embargo, en los episodios 10 y 20, Ra-im se muestra mucho más cómoda con la confianza corporal, llegando a contar con dos y cuatro momentos de confianza corporal, respectivamente. Esto surge a partir de que la protagonista y su par masculino empiezan una relación amorosa y, ya en el capítulo final, la confianza entre ambos ha sido desarrollada. En cuanto a la libertad de expresión, Ra-im siempre se muestra como una persona que dice lo que piensa. En el primer episodio, cuenta con un momento de libertad de expresión, mientras, que

en el episodio 10 y 20, cuenta con dos y cuatro momentos respectivamente. Esto demuestra que, a medida que tiene confianza con su par masculino, ella se siente con mayor libertad para decir libremente lo que pensaba.

En *Master's Sun*, la protagonista utiliza honoríficos en todas las muestras analizadas (capítulo 1, 9 y 17), cuenta con dos momentos en el primero y un momento en las dos últimas muestras. Al inicio, el protagonista masculino siente rechazo hacia la protagonista, por lo cual desea estar lejos de ella y siempre se muestra estricto con ella. Por esta razón su relación es bastante tensa. En cuanto a la confianza corporal, Tae Gong-shil cuenta con dos momentos, tanto en el primer capítulo como en el 17. Sin embargo, en el capítulo 9, cuenta con un solo momento de confianza corporal. En el primer capítulo, tienen un momento de confianza excesiva por parte de Gong-shil, ya que ella descubre que cada vez que toca a su par masculino los fantasmas que la acosaban desaparecen. Sin embargo, a él no le agrada que lo toque y siempre la aleja. Luego, en el capítulo 9, su cercanía aumenta y su par masculino trata de protegerla, por lo que no le molesta que lo toque con el fin de que desaparezcan los fantasmas que la acosan. Ya en el capítulo final, ella tiene la opción de tocarlo para que desaparezcan los fantasmas, pero decide enfrentar sus miedos sin depender de él. Ese momento de confianza corporal se desarrolla desde su relación como pareja y no como necesidad de protección. Finalmente, en cuanto a la libertad de expresión, en el primer capítulo, esta es inexistente ya que su par masculino nunca la dejaba hablar. En los capítulos 9 y 17, cuenta con uno y dos momentos de libertad de expresión respectivamente, ya que a medida que la relación de la protagonista con su par masculino evoluciona, ella adquiere el derecho de poder hablar libremente. Anteriormente, aunque muchas veces también expresaba libremente lo que pensaba, esto molestaba a su par masculino.

En *Strong Woman Do Boong-soon*, la protagonista nunca usa honoríficos con su pareja en ninguno de los capítulos analizados (1, 8 y 16). Bong-soon suele hablar libremente y sin

honoríficos hacia Min-hyuk, excepto cuando entra a trabajar para él. En el primer capítulo, no existe ninguna escena en donde se pueda apreciar una confianza corporal entre ambos personajes. Sin embargo, en los capítulos 8 y 16 se pueden observar dos momentos y cuatro momentos de confianza corporal respectivamente. La idea de confianza corporal en el primer capítulo es inexistente debido a que la protagonista y su par masculino aún no son pareja. Recién cuando Bong-soon se convierte en su guardaespaldas, se empieza a desarrollar esta confianza. Así, en los capítulos 8 y 16, las escenas donde la confianza corporal aparece son mucho más frecuentes, y dan cuenta de la evolución de la relación amorosa de la protagonista. Esta se muestra, incluso, debido a su fuerza bruta, pues la protagonista llega a cargar a su pareja alguna vez, como en su boda. Como ya se ha mencionado, la protagonista suele hablar libremente con su par masculino. Por ello, se puede observar que, a medida que avanza la serie y crece la relación entre ambos personajes, los momentos de libertad de expresión aumentan. De esta manera, se presenta un momento en el capítulo 1, dos momentos en el capítulo 8 y cuatro momentos en el capítulo 16.

#### *Familiar*

En el caso de *Secret Garden*, Ra-im no interactúa con sus familiares en las muestras seleccionadas (capítulo 1, 10 y 20), a excepción del recuerdo de Kim Joo-won (coprotagonista) en el que se ve a Ra-im sola llorando en el velorio de su padre. Es por ello que, para esta telenovela, no se ha considerado el rubro familiar.

En el caso de *Master's Sun*, solo se tomó en cuenta la relación de Tae Gong-shil con su hermana, ya que es el único miembro de su familia que sale en la telenovela. Esto ocurre en dos de los tres capítulos analizados, ya que en el primer capítulo no cuenta con una aparición, por lo que no existe un análisis de dicha muestra. Se puede apreciar que, tanto en el episodio 9 como en el 17, la protagonista no hace uso de honoríficos con su hermana, ya que tienen una relación similar a la de mejores amigas y ella puede confiarle todos sus problemas. Además,

en ambas muestras, se presenta un momento de confianza corporal debido a que son muy cercanas. En cuanto a la libertad de expresión, se puede observar que, en el capítulo 9, ella cuenta con dos momentos; mientras que, en el capítulo final, cuenta con un solo momento de libertad de expresión. Sin embargo, esto se debe a que, al inicio, la protagonista vivía con miedo por el acoso de los fantasmas y esto generaba que contara todos sus problemas a su hermana. A medida que avanza la novela, ella se vuelve más fuerte y decide enfrentar a estos fantasmas, por lo cual, poco a poco, deja de quejarse con su hermana.

En el caso de *Strong Woman Do Bong-soon*, toda la familia de la protagonista aparece a lo largo de la telenovela. Sin embargo, solo se ha considerado a su mellizo y mamá, ya que, si bien su padre aparece en las muestras seleccionadas, la interacción directa con su hija es casi nula. En todos los capítulos analizados (1, 8 y 16), se puede apreciar que la protagonista nunca hace uso de honoríficos ni con su mamá ni con su hermano mellizo. Bong-soon se lleva relativamente bien con su mamá y también cuenta con una buena relación con su hermano. La confianza corporal se da, principalmente, con su hermano, ya que su mamá es un poco más seria y suele regañarla constantemente. A medida que avanza la serie, se puede observar que esta confianza corporal decrece, pues se presentan dos momentos en el capítulo 1 y solo un momento tanto para el capítulo 8 como para el capítulo 16. Esto también se debe a que, poco a poco, los personajes de la mamá y el hermano aparecen con menor frecuencia, ya que luego de conseguir su nuevo trabajo Bong-soon se vuelve más independiente. Por otro lado, si bien para el capítulo 8 no hay una escena en la que la protagonista deba dar a conocer su libertad de expresión, tanto en el capítulo 1 como en el capítulo 16 se puede observar un momento de libertad de expresión en cada uno de ellos. Esto se debe a que la protagonista, a lo largo de toda la serie, siempre se expresaba libremente, salvo cuando se encuentra con el hombre que le gustaba.

### *Laboral*

En *Secret Garden*, para las primeras dos muestras (capítulo 1 y 10), se tomó en cuenta su relación con Im Jong-soo (director de los dobles de acción). Se puede apreciar que, en ambas muestras, la protagonista nunca utiliza honoríficos con su jefe, ya que tanto ella como el director, más allá de la relación laboral, cuentan con una relación amical bastante buena. En cuanto a la confianza corporal, se ve que, para el primer capítulo, la protagonista tiene dos momentos de confianza corporal con el director. Sin embargo, para el capítulo 10, eso ya no sucede, ya que, a medida que empieza a desarrollar una relación con el protagonista masculino, su cercanía con el director empieza a cambiar. En el caso de la libertad de expresión, en el primer capítulo, cuenta con dos momentos de esto, mientras que en el capítulo 10 cuenta con solo un momento de libertad de expresión, ya que no conversan tanto como antes. Por otro lado, para la última muestra (capítulo 20), se evaluó la relación de la protagonista con el director general, ya que, para ese entonces, ella era la nueva directora de dobles de acción. En el último capítulo, se puede apreciar que la protagonista sí utiliza honoríficos con el director general. Es notoria la tensión entre este último y Ra-im, por lo que no se da ningún momento de confianza corporal. Esa relación es notablemente vertical; sin embargo, Ra-im cuenta con un momento de libertad de expresión, ya que, a pesar de que puede ser un poco tímida, no permite injusticias sociales y reclama sin temores al director general por no respetar a sus subordinados (dobles de acción).

En *Master's Sun*, no se tomó en cuenta al jefe principal (su coprotagonista), ya que esta relación ya ha sido evaluada en el indicador de "pareja". En el capítulo 1, en la primera interacción (entre Gong-shil y la administradora del hotel en el que trabaja) se puede apreciar que la protagonista utiliza honoríficos con su jefa. Se trata de una relación vertical, en donde su jefa da órdenes de manera educada y ella las acata. En esta muestra, no existe ninguna confianza corporal ni libertad de expresión, ya que la protagonista y la administradora del hotel

no son cercanas. Luego, cuando comienza a trabajar con su par masculino, la relación laboral que mantiene con su colega Kim Gwi-do (secretario y mano derecha del protagonista masculino) es horizontal. Si bien se puede observar, en los capítulos 9 y 17, que sí utiliza honoríficos con él en ambas muestras, se aprecia también que cuenta con un momento de libertad de expresión en cada capítulo señalado. Es decir, tiene la confianza para decirle exactamente lo que piensa, de manera similar a una figura amical o una figura paternal. Además, debido al respeto que le tiene a su colega, por ser mucho mayor que ella, en ninguno de los capítulos se da una muestra de confianza corporal entre ambos.

En *Strong Woman Do Bong-soon*, no se tomó en cuenta a su jefe principal (su coprotagonista), ya que su relación con esa persona ya fue evaluada en el indicador de "pareja". En este caso, la protagonista se presenta como una mujer desempleada que ve la oportunidad perfecta cuando Ahn Min-hyuk le ofrece el trabajo de guardaespaldas a través del Sr. Gong, secretario principal de este último. En todos los capítulos analizados (1, 8 y 16), se puede observar que una vez que la protagonista comienza a trabajar para Ahn Min-hyuk, Bong-soon utiliza honoríficos hacia el Sr. Gong. A pesar del uso de estos honoríficos, ambos demuestran una relación horizontal. Por otro lado, en los capítulos 8 y 16, se puede ver que ella también utiliza honoríficos con Oh Dong-byung, la cabeza del Departamento de Planeamiento y Estrategias. Sin embargo, con él su relación laboral es rígidamente vertical, ya que él se vuelve un jefe insoportable. En ambos casos, en todos los episodios analizados (1, 8 y 16) Bong-soon no llega a demostrar ningún tipo de confianza corporal con alguno de ellos, pues, en el primer caso, siempre hubo una relación muy respetuosa; y, en el segundo, ella y ese jefe no se llevan bien. Finalmente, si bien en el episodio 8 no se ha encontrado ningún momento de libertad de expresión, los episodios 1 y 10 cuentan con un momento de libertad de expresión en cada uno. En el episodio 8, la protagonista tiene problemas para expresarse con comodidad, debido a que está bajo la dirección de un jefe abusivo, que busca cualquier defecto, o los inventa, para

llamarle la atención. Sin embargo, en el último capítulo, este jefe ya no representa problema alguno debido a que la protagonista, en otro episodio anterior que no es parte de las muestras analizadas, ya se había enfrentado a él, mostrándole su gran fuerza, y logrando que la dejara en paz.



## CONCLUSIONES

1. Como se planteó inicialmente, el perfil de la protagonista femenina surcoreana posee una combinación de sutileza o sensibilidad y ligero liberalismo que las vuelve únicas. A través del análisis de los casos, se verificó que a pesar de que sí existe esta sutileza en los personajes analizados, se da en menor medida que en las telenovelas surcoreanas tradicionales, a excepción del caso de Bong-soon, quien es la más adorable de las protagonistas.
2. El ornamento juega un rol importante, ya que este está encargado de potenciar la construcción y representación de las protagonistas. Esto no solo se expresa en el maquillaje natural, asociado a una mujer que es tan bella que no necesita maquillaje, sino también en el vestuario de las protagonistas. Por ejemplo, en el caso de Tae Gongshil, ella usa bastante ropa de color blanco. Este color no solo simboliza la pureza, sino también luz, que es cómo la ven los fantasmas y la razón de por la que se le acercan específicamente a ella. En el caso de Bong-soon, el rosado combina perfectamente con su personalidad, ya que este color representa la inocencia, lo suave. Lo mismo sucede con Ra-im y los colores que utiliza.
3. Si bien es cierto que cada cultura es diferente y construye sus propios juicios de valor sobre la belleza, en el caso surcoreano, muchos de los cánones impuestos en Occidente se replican también en este país. Como se ha señalado en el capítulo 1, estos cánones de belleza tienen como centro principal al cuerpo femenino, el cual debe ser delgado y firme. Además, se espera que la mujer luzca siempre joven, entre muchas otras características. Aquella mujer que cumpla con estas características, será considerada femenina. En el caso surcoreano, específicamente en los *K-dramas* mencionados previamente, he analizado cómo se cumplen estos cánones a partir del cuerpo de las protagonistas. En las muestras, se puede comprobar que efectivamente todas son

delgadas (a Gong-shil se le considera rellenita porque, para los estándares surcoreanos, lo es), de estatura media o baja, y de busto y *derrière* pequeño o mediano. En general todas cumplen con los cánones de belleza occidentales. No obstante, es importante resaltar que en la representación física del personaje se pueden detectar cambios respecto a la representación occidental y la propia representación de la mujer surcoreana y/o de la protagonista de los *K-dramas*. Si bien se espera que las protagonistas surcoreanas parezcan modelos, tengan la piel pálida, y el cabello largo y perfecto, es interesante que, en todos los casos, las protagonistas llevaban el cabello corto y la mayoría era de tez oscura, rompiendo, al mismo tiempo, con ciertos estándares de belleza que han sido perpetuados por décadas y que se podían observar en la gran mayoría de *K-dramas* pasados.

4. En el caso surcoreano, la belleza no tiene que ver solo con lo físico, sino también con una dimensión emocional subjetiva que está relacionada con el despliegue del *aegyo*, el cual podría eventualmente interpretarse como una muestra de fragilidad; es decir, una feminidad frágil. Sin embargo, en los *K-dramas* analizados termina configurando más bien a una protagonista que representa una feminidad individualizada, potente y con potencia, ya que entiende cómo utilizar el *aegyo* a su favor. En ese sentido, se genera un proceso de ruptura que es visible a nivel relacional, tanto a nivel familiar como a nivel de pareja y a nivel laboral.
5. En los tres casos analizados, se observa que en la representación de la protagonista surcoreana se rompe con estereotipos de género en relación a su independencia. Así, se puede apreciar que, en cuanto a la relación con su pareja, las protagonistas intentan volverse autosuficientes y son conscientes de sus fortalezas. Debido a ello, deciden prescindir de la ayuda de sus pares masculinos. Esto da cuenta y reafirma la propia historia de la mujer surcoreana, la individuación e independencia de esta, tal como ha

sido señalado en el capítulo 2. Por ejemplo, en el caso de *Master's Sun*, hacia los últimos capítulos e incluso contando con la ayuda voluntaria del personaje masculino, Gong Shil decide rechazar toda ayuda y enfrentar sola a sus fantasmas porque ya no desea depender de él. En los tres *K-dramas* analizados se representa a un personaje consciente de las posibilidades y de la potencia de sus capacidades. Esto se ve a partir también de las relaciones, a partir de lo físico y de lo emocional, y está estrechamente conectado con el desarrollo y la evolución del personaje.

6. En cuanto a la relación familiar, un suceso que es relevante es el hecho de que ahora ya no representen a la mujer surcoreana a partir de sus relaciones familiares, como hija o nieta de alguien más. Ahora son representadas por sí mismas como mujeres independientes e incluso llegan a prescindir de sus familiares, como en el caso de Gong-shil (*Master's Sun*), en donde no se muestra a sus padres, solo a su hermana. Esto es sorprendente, pues dentro de una sociedad patriarcal como lo ha sido por mucho tiempo la sociedad surcoreana, Gong-shil estaría bajo la “tutela” de algún familiar masculino. Lo mismo sucede en el caso de Ra-im (*Secret Garden*), con la diferencia de que ella ni siquiera frecuenta hermanos, sino que vive con una amiga.
7. Finalmente, en los *K-dramas* analizados, se puede apreciar un proceso que tiene que ver, principalmente, con la ruptura de los estereotipos de género, donde la mujer necesita ser frágil para ser considerada femenina y el hombre aparece como el protector. Asimismo, se desarrolla un reconocimiento y una evolución que se corresponde con la propia evolución del papel de la mujer en la sociedad surcoreana, que pasa de ser dependiente y sumisa a no serlo. Por ejemplo, en el caso de Do Bong-soon, se muestra que ella vivía con un complejo constante relacionado con su súper poder. Debido a esto, trataba de mostrarse como alguien frágil, hasta que comprende que su fuerza no es una

característica negativa e incluso comienza a trabajar como guardaespaldas, un trabajo que tradicionalmente se vincula a lo masculino.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, V., & Sancho, K. (2011). La belleza del cuerpo femenino. *Revista Wimb Lu*, 6(1), 9–21. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/wimblu/article/view/1182>
- Amino (2017, marzo). *Top 10 korean drama writers: K-Drama Amino*. K-Drama. Aminoapps.com. [https://aminoapps.com/c/k-drama/page/blog/top-10-korean-drama-writers/KWYs\\_MuRVM655Wwj1dZ6pVnn8z5Qw0n](https://aminoapps.com/c/k-drama/page/blog/top-10-korean-drama-writers/KWYs_MuRVM655Wwj1dZ6pVnn8z5Qw0n)
- Arriojas, C., & Réquiz, I. (2019). Devorando el Hallyu: Desarrollo, hibridación y canibalismo latinoamericano. *Online Journal Mundo Asia Pacífico*, 8(14), 45–59.
- Asakura, H. (2004). ¿Ya superamos el “género”? Orden simbólico e identidad femenina. *Estudios Sociológicos*, 22(66), 719–733. <http://www.jstor.org/stable/40420850>
- Barchiesi, E. & Samar, R. (2018, 10 de octubre). *Medios, masculinidades y violencia*. Página12. <https://www.pagina12.com.ar/147737-medios-masculinidades-y-violencia>
- Bartky, S. (2016). Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal. *La manzana de la discordia*, 3(1), 137–152.
- Beyond Hallyu (2013, septiembre). *The Behind the Scenes: Gender Divide in K-Dramas*. Beyond Hallyu. <http://beyondhallyu.com/film-tv/tv/drama/behind-scenes-gender-divide-k-dramas/>
- Cánepa, G. (2013). Imágenes del mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, 9(16), 179–207. <https://doi.org/10.15765/plnt.v9i16.398>
- Castillo-Mayén, R., & Montes-Berges, B. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de Psicología/Annals of Psychology*, 30(3), 1044–1060. <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.138981>
- Chan, B., & Xueli, W. (2011). Of prince charming and male chauvinist pigs: Singaporean female viewers and the dream-world of Korean television dramas. *International Journal of Cultural Studies*, 14(3), 291–305.
- Espinar, E. (2009). Estereotipos de género. *Padres y Maestros/Journal of Parents and Teachers*, (326) 17–21. <https://revistas.comillas.edu/index.php/padresymaestros/article/view/1319>
- Han, B. (2019). Fantasies of Modernity: Korean TV Dramas in Latin America. *Journal of Popular Film and Television*, 47(1), 39–47, <https://doi.org/10.1080/01956051.2019.1562823>
- Henning, C. (2019). *Subjetividades y consumos culturales de la Ola Coreana en jóvenes de Tuxtla Gutiérrez* [Tesis de Grado, Universidad Autónoma de Chiapas]. Repositorio Institucional de la UNACH. <https://repositorio.unach.mx/jspui/handle/123456789/3489>
- Henthorn, J. (2019). International Fan Professionalization on Viki. *Television & New Media*, 20(5), 525–538. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1177/1527476418770742>

- Huerta, V., Morales, K., Reyes, K., & Reyes, C. (2016). Construcción de la identidad: Estereotipos de género mediados a través de Internet. *PsicoEducativa: reflexiones y propuestas*, 2(4), 53–65. <https://psicoeducativa.edusol.info/index.php/rpsicoedu/article/view/33>
- Huet, A., & Magny, J. (2006). *El guion*. Paidós.
- Iadevito, P. (2005). Corea tradicional y moderna: espacios de construcción de la identidad femenina. En E. Oviedo (comp.), *Corea: una mirada desde Argentina* (pp. 271–290). Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, Secretaría de Extensión Universitario.
- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, 78, 211–237. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>
- Ju, H. (2017) National television moves to the region and beyond: South Korean TV drama production with a new cultural act. *The Journal of International Communication*, 23(1), 94–114. <https://doi.org/10.1080/13216597.2017.1291443>
- Juan, S., & Roussos, A. (2010). *El focus group como técnica de investigación cualitativa* [Documento de Trabajo N° 256, Universidad de Belgrano]. Repositorio de la Universidad de Belgrano. <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/4781>
- Kang, M., & Kim, S. (2011). Are our families still Confucian? Representations of family in East Asian television dramas. *International Journal of Cultural Studies*, 14(3), 307–321. <https://doi.org/10.1177/1367877910391869>
- Lago, F. (2017). *La imagen corporal femenina y la belleza como producción cultural y subjetiva*. Universidad de la República de Uruguay.
- Lamas, M. (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *Papeles de población*, 5(21), 147–178. <https://rppoblacion.uaemex.mx/article/view/17833>
- López, N. (2016). El rol del Hallyu como cultura pop en la creación y la difusión de la imagen de la mujer coreana contemporánea. *PORTES. Revista Mexicana de Estudios sobre la Cuenca del Pacífico*, 9(18), 171–195. <http://dspace.uan.mx:8080/jspui/handle/123456789/186>
- Martínez-Herrera, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 21(108), 79–95. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=133212641004>
- Mékouar-Hertzberg, N. (2014). Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura: el viaje de Penélope. En E. Chocarro, & M. Sáenz (coord.), *Oriente y occidente: la construcción de la subjetividad femenina* (pp. 11–26). Universidad de La Rioja.
- Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *En-clave pedagógica. Revista Internacional de Investigación e Innovación Educativa*, 4, 167–180. <https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf?sequence=1>

- Park, S. (2015). A silent revolution in the Korean family. *Contexts*, 14(2), 77–79. <http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/24710343>
- Pereira, F., & Veríssimo, J. (2008). A mulher na publicidade e os estereótipos de género. En *Actas do 5º Congresso SOPCOM: Comunicação e cidadania* (pp. 893–904). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Piñón, M., & Cerón, C. (2007). Ámbitos sociales de representación del cuerpo femenino: El caso de las jóvenes estudiantes universitarias de la Ciudad de México. *Última década*, 15(27), 119–139. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362007000200007>
- Puzar, A., & Hong, Y. (2018). Korean Cuties: Understanding Performed Winsomeness (Aegyo) in South Korea. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 19(4), 333–349. <https://doi.org/10.1080/14442213.2018.1477826>
- Redacción EC (2023, 31 de agosto). Dónde ver doramas coreanos por streaming y ONLINE traducidos al español. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/tvmas/series/como-ver-doramas-coreanos-online-por-streaming-y-traducidos-al-espanol-link-doramasflix-idioma-latinocon-subtitulos-series-de-television-netflix-k-dramas-tdex-noticia/?ref=ecr>
- Rondón, M. (2006). Salud mental: un problema de salud pública en el Perú. *Revista peruana de medicina experimental y salud pública*, 23(4), 237–238. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36323401>
- Sánchez, O. (2017). Cuerpo, salud, género y emociones: estudios diacrónicos y sincrónicos. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 16(4), 1303–1312. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/43704>
- Scott, J. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053–1075. <https://doi.org/10.2307/1864376>
- Shin, K. (2006). The politics of the family law reform movement in contemporary Korea: A contentious space for gender and the nation. *Journal of Korean Studies*, 1(1), 93–125. <https://www.jstor.org/stable/41490224>
- Strong, S. (2012). Too Cute for Words: An Investigation of Prosody's Role in the Construction of Aegyo as a Speech Style. *Washington University Senior Honors Thesis*, 8(1), 29–43.
- Urbano, K., & Araujo, M. (2018). Además de La Televisión Occidental: una radiografía del circuito de los dramas de TV en Netflix Brasil. En C. Daza, A. Míguez & A. Meo. *Narrativas Visuales: Perspectivas y Análisis Desde Iberoamérica* (pp. 516–536). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7033260>
- Xie, Q. (Vivi), & Zhang, M. (2013). White or tan? A cross-cultural analysis of skin beauty advertisements between China and the United States. *Asian Journal of Communication*, 23(5), 538–554. <https://doi.org/10.1080/01292986.2012.756046>

# ANEXOS

**ANEXO 0**

<b>MATRIZ GENERAL</b>					
<b>CONCEPTO</b>	<b>DIMENSIÓN</b>	<b>VARIABLE</b>	<b>INDICADOR</b>	<b>HERRAMIENTA</b>	
<b>Secret Garden / Master's Sun / Strong Woman Do Bong Soon</b>	Representación filmica de la feminidad surcoreana	Representación de la protagonista surcoreana	Características físicas	estatura	Matriz de Análisis de contenido
				peso	
				contextura corporal	
				color de piel	
				tipo de ojos	
				tamaño de busto	
				tamaño de derriére	
				tipo de cabello	
				tipo de nariz	
				color de cabello	
			longitud de cabello		
			Características emocionales (despliegue de aegyo)	muecas faciales	
				movimiento corporal	
				mirada dulce	
				imitación voz de bebé	
			Ornamento	maquillaje	
				vestuario	
			Relaciones	pareja	
familiar					
laboral					



**ANEXO 1**

Secret Garden				Herramienta	Capítulo 1	Capítulo 10	Capítulo 20
Dimensión	Variable	Indicador	Características				
Representación de la protagonista surcoreana	Características físicas	estatura	baja (1,50 a 1,60)	-	-	-	
			media (1,60 a 1,70)	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
			alta (1,70 a 1,80)	-	-	-	
		peso	(40kg a 50kg)	-	-	-	
			(50kg a 60kg)	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
			(60kg a 70kg)	-	-	-	
		contextura corporal	flaca	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
			rellenita	-	-	-	
			gorda	-	-	-	
		color de piel	blanca	-	-	-	
			trigueña	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
			morena	-	-	-	
		tipo de ojos	negra	-	-	-	
			rasgados	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
		tamaño de busto	occidentales	-	-	-	
			pequeño	-	-	-	
			mediano	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
		tamaño de derriére	grande	-	-	-	
			pequeño	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
			mediano	-	-	-	
		tipo de cabello	grande	-	-	-	
			lacio	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
			ondas	-	-	-	
		tipo de nariz	lacios	-	-	-	
	aguileña		-	-	-		
	aplanada		-	-	-		
	color de cabello	respingada	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
		negro	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
		marrón	-	-	-		
	longitud de cabello	rubio	-	-	-		
		rojo	-	-	-		
		corto	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
			mediano	-	-	-	
			largo	-	-	-	
	Características emocionales (despliegue de aegyo)	muecas faciales	movimiento de ojos	-	-	<b>I</b>	
			movimiento de nariz	-	-	-	
			movimiento de labios	-	-	<b>I</b>	
			movimiento de cejas	-	-	<b>I</b>	
		movimiento corporal	encogimiento de hombros	-	-	<b>I</b>	
			movimiento de brazos	-	-	<b>I</b>	
			movimiento de piernas	-	-	<b>I</b>	
			movimiento de cabello	-	-	-	
		mirada dulce	agrandamiento de ojos	-	-	-	
			movimiento de pupilas	-	-	-	
		imitación voz de bebé	ojos aguados	-	-	-	
			voz aguda	-	-	<b>I</b>	
			uso de onomatopeyas	-	-	<b>I</b>	
	Ornamento	maquillaje	maquillaje "natural"	<b>III</b>	<b>IIII</b>	<b>IIII</b>	
labiales de tono rosa y brillos			<b>III</b>	<b>IIII</b>	<b>IIII</b>		
labiales de tono rojo a oscuro			-	-	-		
sombras pronunciadas			-	-	-		
rímel y delineadores			<b>III</b>	<b>IIII</b>	<b>IIII</b>		
uñas pintadas			-	-	-		
vestuario		polos	<b>II</b>	<b>IIII</b>	<b>I</b>		
		blusas	-	-	-		
		vestidos y faldas	<b>II</b>	-	<b>I</b>		
		pantalones	<b>I</b>	<b>IIIIII</b>	<b>IIIIIIII</b>		
		ballerinas y zapatos de taco	-	-	-		
		sandalias	-	-	-		
		zapatillas	<b>I</b>	<b>III</b>	<b>II</b>		
		botas y botines	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>		
		accesorios (anillos, pulseras, etc)	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
		blazers y abrigos	-	-	<b>IIIIIIII</b>		
		poleras	<b>IIII</b>	<b>IIII</b>	<b>IIII</b>		
		ropa de color blanco	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>III</b>		
		ropa de tonos pasteles	-	<b>III</b>	<b>III</b>		
		ropa de tonos oscuros	<b>III</b>	<b>IIII</b>	<b>IIIIIIII</b>		
ropa con diseños infantiles	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>				
		uso de honoríficos***	<b>I</b>	-	-		
	pareja	confianza corporal****	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>IIII</b>		

	Relaciones		libertad de expresión****	I	II	III
			familiar*	uso de honoríficos	-	-
		confianza corporal	-	-	-	
		libertad de expresión	-	-	-	
	laboral**	uso de honoríficos	--	-	I	
		confianza corporal	II	-	-	
		libertad de expresión	II	I	I	

\*El área de *relación familiar* ha quedado completamente vacía ya que durante las 3 muestras escogidas NO salió ningún miembro de su familia. Solo apareció un vago recuerdo del velorio de su padre.

\*\*En el área de *relación laboral*, para las primeras dos muestras (capítulo 1 y 10) se tomó en cuenta su relación con Im Jong-soo (director de los dobles de acción). Sin embargo, para la última muestra (capítulo 20) se evaluó su relación con el director general, ya que para ese entonces ella era la nueva directora de dobles de acción.

\*\*\*En cuanto al *uso de honoríficos*, se tomó en cuenta las distintas conjugaciones y sufijos -que poseen diferentes grados de respeto y formalidad- los cuales adquieren

\*\*\*\*Con *confianza corporal*, nos referimos al hecho de que la protagonista tenga la suficiente confianza -valga la redundancia- con la otra persona como para, por ejemplo,

\*\*\*\*\**Libertad de expresión* se refiere a aquellos momentos en los que la protagonista se expresa libremente sin temores.



**ANEXO 2**

Master's Sun				Herramienta	Capítulo 1	Capítulo 9	Capítulo 17
Dimensión	Variable	Indicador	Características				
Representación de la protagonista surcoreana	Características físicas	estatura	baja (1,50 a 1,60)	Análisis de contenido	-	-	-
			media (1,60 a 1,70)		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			alta (1,70 a 1,80)		-	-	-
		peso	(40kg a 50kg)		-	-	-
			(50kg a 60kg)		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			(60kg a 70kg)		-	-	-
		contextura corporal	flaca		-	-	-
			rellenita		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			gorda		-	-	-
		color de piel	blanca		-	-	-
			trigueña		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			morena		-	-	-
			negra		-	-	-
		tipo de ojos	rasgados		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			occidentales		-	-	-
		tamaño de busto	pequeño		-	-	-
			mediano		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			grande		-	-	-
		tamaño de derriére	pequeño		<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>
			mediano		-	-	-
	grande		-		-	-	
	tipo de cabello	lacio	<b>I</b>		<b>I</b>	<b>I</b>	
		ondas	-		-	-	
		rulos	-		-	-	
	tipo de nariz	aguileña	-		-	-	
		aplanada	-		-	-	
		respingada	<b>I</b>		<b>I</b>	<b>I</b>	
	color de cabello	negro	-		-	-	
		marrón	<b>I</b>		<b>I</b>	<b>I</b>	
		rubio	-		-	-	
		rojo	-		-	-	
	longitud de cabello	corto	<b>I</b>		<b>I</b>	<b>I</b>	
		mediano	-		-	-	
		largo	-		-	-	
	Características emocionales (despliegue de aegyo)*	muecas faciales	movimiento de ojos		<b>I</b>	-	-
			movimiento de nariz		<b>I</b>	-	-
			movimiento de labios		<b>I</b>	-	-
			movimiento de cejas		<b>I</b>	-	-
		movimiento corporal	encogimiento de hombros		<b>I</b>	-	-
			movimiento de brazos		-	-	-
			movimiento de piernas		-	-	-
			movimiento de cabello		<b>I</b>	-	-
		mirada dulce	agrandamiento de ojos		-	-	-
			movimiento de pupilas		-	-	-
	imitación voz de bebé	ojos aguados	-		-	-	
		voz aguda	-		-	-	
			uso de onomatopeyas		-	-	-
	Ornamento	maquillaje	maquillaje "natural"		<b>IIII</b>	<b>II</b>	<b>III</b>
			labiales de tono rosa y brillos		<b>IIII</b>	<b>III</b>	<b>I</b>
			labiales de tono rojo a oscuro		-	<b>III</b>	<b>III</b>
sombras pronunciadas			-	<b>I</b>	<b>I</b>		
rímel y delineadores			<b>IIII</b>	<b>II</b>	<b>IIII</b>		
uñas pintadas			<b>I</b>	<b>II</b>	-		
vestuario		polos	<b>II</b>	-	-		
		blusas	<b>I</b>	<b>I</b>	-		
		vestidos y faldas	<b>II</b>	<b>IIIIII</b>	<b>IIII</b>		
		pantalones	<b>III</b>	<b>I</b>	-		
		ballerinas y zapatos de taco	-	<b>IIII</b>	<b>IIII</b>		
		sandalias	<b>I</b>	<b>I</b>	-		
		zapatillas	<b>I</b>	-	-		
		botas y botines	-	<b>I</b>	<b>II</b>		
		accesorios (anillos, pulseras, etc)	<b>III</b>	<b>IIII</b>	<b>III</b>		
		blazers y abrigos	<b>I</b>	-	<b>I</b>		
		póleras	-	-	-		
		ropa de color blanco	<b>II</b>	-	<b>I</b>		
		ropa de tonos pasteles	<b>III</b>	<b>IIII</b>	<b>I</b>		
		ropa de tonos oscuros	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>II</b>		
ropa con diseños infantiles	-	-	-				
		uso de honoríficos****	<b>II</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		

Relaciones	pareja	confianza corporal*****	II	I	II
		libertad de expresión*****	--	I	II
	familiar**	uso de honoríficos	-	-	-
		confianza corporal	-	I	I
		libertad de expresión	-	II	I
	laboral***	uso de honoríficos	I	I	I
		confianza corporal	-	-	-
		libertad de expresión	-	I	I

\*No se tomó en cuenta aquellos momentos en lo que la protagonista hacía aegyo debido a que era poseída por algún espíritu.

\*\*Para el caso de las *relaciones familiares*, solo se tomó en cuenta la relación de la protagonista con su hermana, ya que es el único miembro de su familia que sale en la telenovela. Además, no aparece en el primer episodio, por lo cual esa muestra queda vacía.

\*\*\*Para el caso de las *relaciones laborales*, no se tomó en cuenta a su jefe principal (su coprotagonista), ya que su relación con esa persona ya está siendo evaluada en el área de "pareja". La primera muestra (capítulo 1) se tomó a partir de su relación laboral con la dueña del hotel en donde ella trabajaba; las dos últimas (capítulos 9 y 17) se tomaron a partir de su relación laboral con Kim Gwi-do (secretario y mano derecha de Joong-won).

\*\*\*\*En cuanto al *uso de honoríficos*, se tomó en cuenta las distintas conjugaciones y sufijos -que poseen diferentes grados de respeto y formalidad- los cuales adquieren diferentes terminaciones, pero mantienen el mismo significado de la oración. Para mayor información al respecto, revisar [https://aminoapps.com/c/aprende-coreano-amino/page/blog/honorificos-y-sufijos-vocabulario/pwox\\_avHQuRp8MkX78zDj6XPmW50MaQ8Kv](https://aminoapps.com/c/aprende-coreano-amino/page/blog/honorificos-y-sufijos-vocabulario/pwox_avHQuRp8MkX78zDj6XPmW50MaQ8Kv)

\*\*\*\*\*Con *confianza corporal*, nos referimos al hecho de que la protagonista tenga la suficiente confianza -valga la redundancia- con la otra persona como para, por ejemplo, agarrarlo del brazo y sugerirle ir a algún lugar.

\*\*\*\*\**Libertad de expresión* se refiere a aquellos momentos en los que la protagonista se expresa libremente sin temores.



**ANEXO 3**

<b>Strong Woman Do Bong Soon</b>				<b>Herramienta</b>	<b>Capítulo 1</b>	<b>Capítulo 8</b>	<b>Capítulo 16</b>
<b>Dimensión</b>	<b>Variable</b>	<b>Indicador</b>	<b>Características</b>				
Representación de la protagonista surcoreana	Características físicas	estatura	baja (1,50 a 1,60)	I	I	I	
			media (1,60 a 1,70)	-	-	-	
			alta (1,70 a 1,80)	-	-	-	
		peso	(40kg a 50kg)	I	I	I	
			(50kg a 60kg)	-	-	-	
			(60kg a 70kg)	-	-	-	
		contextura corporal	flaca	I	I	I	
			rellenita	-	-	-	
			gorda	-	-	-	
		color de piel	blanca	I	I	I	
			trigueña	-	-	-	
			morena	-	-	-	
		tipo de ojos	negra	-	-	-	
			rasgados	I	I	I	
		tamaño de busto	occidentales	-	-	-	
			pequeño	I	I	I	
			mediano	-	-	-	
		tamaño de derriére	grande	-	-	-	
			pequeño	I	I	I	
			mediano	-	-	-	
	tipo de cabello	grande	-	-	-		
		lacio	I	I	I		
		ondas	-	-	-		
	tipo de nariz	rulos	-	-	-		
		aguileña	-	-	-		
		aplanada	-	-	-		
	color de cabello	respingada	I	I	I		
		negro	-	-	-		
		marrón	I	I	I		
	longitud de cabello	rubio	-	-	-		
		rojo	-	-	-		
		corto	I	I	I		
	Características emocionales (despliegue de aegyo)	muecas faciales	mediano	-	-	-	
			largo	-	-	-	
			movimiento de ojos	I	I	I	
		movimiento corporal	movimiento de nariz	-	I	-	
			movimiento de labios	-	-	-	
			movimiento de cejas	-	-	-	
			encogimiento de hombros	-	-	-	
		mirada dulce	movimiento de brazos	I	-	-	
			movimiento de piernas	-	-	-	
			movimiento de cabello	-	-	-	
	imitación voz de bebé	agrandamiento de ojos	I	I	I		
		movimiento de pupilas	-	-	-		
		ojos aguados	-	-	-		
			voz aguda	-	-	-	
			uso de onomatopeyas	-	-	-	
	Ornamento	maquillaje	maquillaje "natural"	IIII	IIII	IIII	
			labiales de tono rosa y brillos	IIII	IIII	IIII	
			labiales de tono rojo a oscuro	-	-	-	
sombras pronunciadas			-	-	-		
rímel y delineadores			IIII	III	IIII		
uñas pintadas			-	-	-		
vestuario		polos	-	-	-		
		blusas	-	I	IIII		
		vestidos y faldas	IIII	II	IIIIIIII		
		pantalones	III	II	III		
		ballerinas y zapatos de taco	-	I	-		
		sandalias	-	-	II		
		zapatillas	I	I	II		
		botas y botines	III	II	IIII		
		accesorios (anillos, pulseras, etc)	III	I	II		
		blazers y abrigos	IIIIII	III	IIIIIIII		
		polveras	II	-	III		
		ropa de color blanco	-	I	IIIIII		
ropa de tonos pasteles	III	I	IIIIIIII				
ropa de tonos oscuros	IIII	IIII	IIII				
ropa con diseños infantiles	-	-	-				
	pareja	uso de honoríficos	--	--	--		
		confianza corporal	-	II	IIII		

Análisis de contenido

	Relaciones		libertad de expresión	I	II	III
			uso de honoríficos	-	-	-
familiar*		confianza corporal	II	I	I	
		libertad de expresión	I	I	I	
laboral**		uso de honoríficos	I	I	I	
		confianza corporal	-	-	-	
		libertad de expresión	I	-	I	

\*Para el caso de las *relaciones familiares*, solo se tomó en cuenta la relación de la protagonista con su mellizo y su mamá, ya que a pesar de que su papá tiene algunas apariciones, ellos dos no llegan a interactuar de manera particular.

\*\*En las *relaciones laborales*, no se tomó en cuenta a su jefe principal (su coprotagonista) ya que su relación con esa persona ya está siendo evaluada en el área de "pareja". La primera muestra (capítulo 1) contempla su relación laboral con el Sr. Gong (secretario principal de Ahn Min-hyuk y además quien contrata personalmente a Bong-soon como guardaespaldas de Min-hyuk). Las últimas muestras (capítulos 8 y 16) contemplan directamente su relación con Oh Dong-byung (cabeza del Departamento de Planeamiento y Estrategias).

\*\*\*En cuanto al *uso de honoríficos*, se tomó en cuenta las distintas conjugaciones y sufijos -que poseen diferentes grados de respeto y formalidad- los cuales adquieren

\*\*\*\*Con *confianza corporal*, nos referimos al hecho de que la protagonista tenga la suficiente confianza -valga la redundancia- con la otra persona como para, por ejemplo,

\*\*\*\*\**Libertad de expresión* se refiere a aquellos momentos en los que la protagonista se expresa libremente sin temores.

