

## Kim Ki-young y la trilogía de *La criada* (Hanyo): el *remake* como herramienta para el análisis político, histórico y social (Corea del Sur, 1960-1982)

Luis-Miguel Machín-Martín  
Investigador independiente



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.99390>

Recibido: 01/12/2024 • Aceptado: 26/05/2025

**ES Resumen.** Kim Ki-young (1919-1998) es uno de los cineastas más relevantes de la historia de Corea y recientemente su filmografía ha llamado la atención de críticos y académicos, provocando una profunda revalorización de su obra. Entre sus películas más importantes destaca la trilogía de *La criada*. La segunda y tercera parte de la trilogía son *remakes* de la obra original y exploran los cambios sociales de Corea del Sur a lo largo de dos décadas. Este artículo analiza esta trilogía mediante el análisis de discurso para observar cómo Kim emplea el *remake* como herramienta para registrar cambios sociales. Los resultados reflejan la capacidad de análisis de Kim, al mostrar a través de sus films la creciente brecha social y económica existente en el país a medida que se desarrolla industrialmente, proponiendo un uso del *remake* como herramienta fílmica de estudio social en lugar de emplearlo en un sentido comercial.

**Palabras clave.** *remakes*; cine coreano; Kim Ki-young; *La criada*; Hanyo; Corea del Sur.

## EN Kim Ki-young and *The Housemaid* (Hanyo) Trilogy: The Remake as a Tool for Political, Historical, and Social Analysis (South Korea, 1960-1982)

**EN Abstract.** Kim Ki-young (1919-1998) is one of the most significant filmmakers in Korean history, and his filmography has recently drawn the attention of critics and scholars, leading to a profound reevaluation of his work. Among his most important films is *The Housemaid* trilogy. The second and third parts of the trilogy are remakes of the original film, exploring the social changes in South Korea over two decades. This article examines the trilogy through discourse analysis to observe how Kim employs the remake as a tool to document social transformations. The findings highlight Kim's analytical prowess, as his films reveal the widening social and economic divide in the country during its industrial development. Rather than using remakes for commercial purposes, Kim establishes them as a cinematic tool for social study.

**Keywords.** *remakes*; Korean Cinema; Kim Ki-young; *The Housemaid*; Hanyo; South Korea.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El cine de Kim Ki-young: un breve estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Análisis y discusión de resultados. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

**Cómo citar:** Machín-Martín, L.-M. (2025). Kim Ki-young y la trilogía de *La criada* (*Hanyo*): el *remake* como herramienta para el análisis político, histórico y social (Corea del Sur, 1960-1982). *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(2), 111-122.

## 1. Introducción

En la actual dorada etapa del *remake*, se observa una proliferación de producciones cinematográficas basadas en obras previas, en gran parte impulsada por el deseo de atraer audiencias modernas mediante la renovación estética y la actualización del reparto (Herbert, 2020). La reformulación de antiguas películas en este contexto suele perseguir objetivos comerciales, alineándose con la tendencia de minimizar riesgos en un mercado saturado de opciones de entretenimiento (Bohnenkamp *et al.*, 2014). Detrás de esta estrategia, subyace un agotamiento tanto artístico, reflejado en la falta de nuevas narrativas adaptadas a las circunstancias contemporáneas, como productivo, evidenciando una fatiga en los sistemas tradicionales de la industria cinematográfica.

La producción y distribución de obras originales de gran presupuesto con estrenos en salas presentan riesgos considerables, en contraste con la seguridad que ofrecen los *remakes* y el sistema de suscripción de las plataformas de *streaming*. Estas últimas han transformado significativamente el panorama de la industria al priorizar contenidos accesibles y fácilmente consumibles, diseñados para fidelizar suscriptores. Las plataformas no solo han alterado los canales de distribución tradicionales, sino que también han incentivado modelos de negocio basados en suscripciones, desplazando parcialmente el enfoque hacia productos más predecibles en términos de éxito comercial.

No obstante, existe otro tipo de *remakes* que destaca por su búsqueda de la exploración de nuevos temas –o de los mismos que las obras originales–, adaptando argumentos, tramas y estéticas a una nueva realidad social y política para observar cómo el mundo ha cambiado con respecto al film primigenio. A esta corriente se adscribe la trilogía de *La criada* (*Hanyo*), de Kim Ki-young, cuyas obras se estrenaron en 1960, 1971 y 1982, ofreciendo versiones que adaptan su argumento y temas a la Corea del Sur contemporánea a su año de producción. De este modo, Kim pudo observar la evolución social del país a lo largo de 2 décadas, con 11 años de diferencia de estreno en cada una.

El *remake* ha sido explorado como herramienta de análisis sociocultural en diversas ocasiones. Así, Katovich y Kinkade (1993) profundizaron en la utilidad del análisis comparativo entre *remakes* y obras originales en el género de ciencia ficción. Larsen (2023) estudió la traslación de los códigos filmicos y sociales del cine escandinavo al cine americano. Hernández-Santaolalla y Raya (2021), por otro lado, observaron la evolución de los personajes masculinos en los *remakes* de films pertenecientes al género *slasher*. Cuelenaere, Willems y Joye (2019) abordaron el análisis del *remake* a partir de factores como la identidad cultural y nacional y los estereotipos, según el país de producción de las películas originales y de sus versiones.

Ya centrados en el ámbito coreano, se han realizado investigaciones alrededor de las adaptaciones internacionales de films de Corea del Sur, especialmente en China (Ren, 2024; Soh y Yecies, 2017) y Estados Unidos (Fithratullah, 2021; Martin, 2017). Asimismo, los autores Lee y Stringer (2012) estudiaron la obra de Kim Ki-young en torno a sus obsesiones narrativas, analizando las repeticiones, actualizaciones y nuevas perspectivas adoptadas por Kim acerca de diversos temas a lo largo de su filmografía. Otras investigadoras como Marcos y Pérez (2017), indagaron en la incidencia de la censura en *La criada*, profundizando en conceptos como el deseo y la muerte en torno al film de Kim.

Este artículo, por tanto, se adentra en la trilogía analizando cada uno de los films que la componen (*La criada*, *Woman of Fire* y *Woman of Fire '82*) para estudiar no solo las transformaciones y nuevas

representaciones que Kim Ki-young hace de diferentes estamentos sociales nacionales, sino para observar cómo el cineasta emplea el *remake* no como una técnica de reciclaje audiovisual sino como una herramienta para establecer sus tesis sobre la evolución de Corea del Sur en la segunda mitad del siglo XX.

## 2. El cine de Kim Ki-young: un breve estado de la cuestión

Relegado al olvido hasta la década de 1990, Kim Ki-young recibió un gran reconocimiento tras la retrospectiva de su obra en el Festival Internacional de Cine de Busan en 1997 (Lee y Stringer, 2012, p. 145). Desde entonces, su filmografía ha sido objeto de creciente interés, posicionándolo como una figura clave del cine coreano de la primera edad de oro en los años 60 (Min, Joo y Kwak, 2003, p. 43-45). Este redescubrimiento impulsó estudios sobre su innovación estética y simbolismo, explorando cómo su obra aborda los profundos cambios sociohistóricos de Corea del Sur durante el siglo XX.

Así, los estudios académicos han abordado el cine de Kim, y en concreto a *La criada* como una alegoría de las tensiones sociales derivadas de la modernización en la Corea de los años 60. O'Brien (2024) analiza cómo el filme refleja las ansiedades culturales relacionadas con la erosión de valores tradicionales, la liberación femenina y las influencias ideológicas occidentales. En este sentido, el personaje de la criada simboliza una fuerza desestabilizadora que desafía las normas del patriarcado confuciano y las estructuras familiares tradicionales de la época.

Otros enfoques han destacado la capacidad de Kim Ki-young para entrelazar lo psicológico y lo simbólico. Kim (2020) examina los diálogos y elementos no verbales a través del marco teórico de Erving Goffman, revelando cómo el discurso cinematográfico funciona como una ventana para explorar las dinámicas de poder entre los personajes y las contradicciones socioculturales de dos períodos históricos distintos (el filme original de 1960 y su *remake* de 2010, dirigido por el cineasta Im Sang-soo en 2010). Por otro lado, Machín Martín analizó la visión que Kim Ki-young aportó sobre la división urbana y rural de Corea del Sur a través de una exploración de su obra *lodo* (*lo Island*) (1977). Estas aproximaciones interdisciplinarias subrayan la relevancia del análisis discursivo para desentrañar las capas narrativas y estéticas de la obra.

Por otro lado, estudios comparativos, como los realizados por Kim Sun-Jin (2011), destacan el contraste entre la película original y su reinterpretación moderna, abordando la percepción de la modernidad y su impacto en las estructuras sociales y los roles de género. Estas investigaciones han resaltado cómo la visión de Kim Ki-young difiere de manera significativa de las sensibilidades contemporáneas, enfatizando su crítica al materialismo y a las dinámicas de poder intrafamiliares.

En conjunto, la investigación reciente destaca tanto la complejidad temática como la innovación técnica de Kim Ki-young, posicionándolo como un director clave en el cine surcoreano. Sin embargo, todavía existe margen para ampliar el análisis de su obra en relación con el contexto contemporáneo y la influencia duradera de su estilo en el cine asiático.

## 3. Metodología

Para alcanzar el objetivo propuesto en este trabajo, se ha empleado el análisis de discurso como principal herramienta metodológica. Esta técnica, derivada del análisis textual (Fairclough, 2003, p. 6), permite explorar la representación de temáticas y estamentos sociales en obras filmicas, constituyendo un método óptimo para observar las diferentes corrientes de pensamiento y códigos representacionales expuestos en cada una de las tres películas analizadas (Zaichenko, 2017, p. 51). Así, mediante esta técnica, es posible explorar la evolución de la representación de temas y figuras sociales entre los tres films estudiados, estrenados con 11 años de diferencia entre sí (1960-1971-1982), prestando especial atención a las siguientes categorías de análisis:

- a) Temáticas presentes en cada obra, iniciando el análisis a partir de las siguientes nociones:
  - a1) Aspiraciones de la clase obrera y de la clase acomodada
  - a2) Solidez y amenazas a la institución del matrimonio

- b) Personajes presentes en cada obra y objetivos perseguidos por cada uno de ellos, partiendo de los siguientes aspectos como referencia:
  - b1) Fidelidad en el matrimonio
  - b2) Papel del marido
  - b3) Papel de la esposa
  - b4) La figura de la mujer joven, pobre y soltera como amenaza del status quo
- c) Acontecimientos narrativos
  - c1) Acontecimientos repetidos
  - c2) Variaciones argumentales
- d) Escenarios donde se desarrolla la acción

Este análisis se lleva a cabo bajo el paraguas metodológico propuesto por Allen y Gomery (1985, p. 157) en lo referente a la película como documento cultural. Con esta perspectiva se profundiza de forma integral en las obras analizadas teniendo en cuenta aspectos como su contexto de producción, la coyuntura histórica a la que se adscribe o las críticas sociales realizadas a lo largo del metraje por parte del cineasta. Esto tiene especial importancia, considerando el contexto político de Corea del Sur entre los años 60 y los años 80 del siglo XX, décadas que abarcan un periodo de posguerra, el establecimiento de varios regímenes autoritarios, como el de Park Chung-hee, que lideró el país entre 1961 y 1979, y las reformas del sistema productivo que condujeron a políticas desarrollistas enfocadas en el crecimiento económico rápido y la exportación (Seth, 2017).

Asimismo, se hace uso del análisis de contenido en su faceta cualitativa y, por tanto, inductiva (Elo y Kyngäs, 2008, p. 109), para relacionar entre sí los elementos hallados en cada una de las categorías de análisis de las obras estudiadas. De este modo, podrá detectarse, la presencia, ausencia y persistencia de personajes, temáticas o hechos argumentales a lo largo de la trilogía, pudiendo así entender de una forma más visual y empírica el abordaje de cada film por parte de Kim Ki-young.

Esta combinación de enfoques está dirigida a hallar diferencias a la hora de afrontar las temáticas expuestas en las tres películas analizadas. De este modo, será posible entender el uso analítico del *remake* por parte de Kim Ki-young y su relectura de un mismo argumento básico a partir de las transformaciones sociales acaecidas en su país a lo largo de 22 años.

Por otro lado, conviene aclarar uno de los límites básicos de esta investigación. Hay dos obras cinematográficas estrechamente relacionadas con la trilogía de *La criada* que ha sido excluidas de este trabajo: la primera es *The Insect Woman* (1972), dirigida por el propio Kim Ki-young, y que desarrolla un argumento muy cercano al de la trilogía pero que no forma parte oficial de ella; la segunda es *La criada*, un *remake* de 2010 de la obra homónima de Kim Ki-young, dirigido por Im Sang-soo. Ambos films no han sido incluidos en este artículo puesto que el objetivo propuesto es el de analizar la visión de Kim acerca de la evolución de la sociedad surcoreana en la segunda mitad del siglo XXI, y la inclusión de *The Insect Woman* y de *La criada* de 2010 desvirtuaría la meta de este estudio. No obstante, queda abierta la vía para continuar esta línea de investigación en futuros trabajos.

## 4. Análisis y discusión de resultados

### 4.1. *La criada*: Matrimonio y presión social en la Corea del Sur de los años 60

*La criada* es el noveno largometraje de Kim Ki-young y narra las vicisitudes cotidianas de una familia acomodada de la Corea del Sur de 1960. En este periodo, el país ya había dejado atrás el periodo inmediato de posguerra tras la Guerra de Corea (1950-1953), y la película se produjo y estrenó en un periodo de inestabilidad política: en abril de 1960, el presidente Syngman Rhee, dimitió de su cargo después de toda una serie de protestas ciudadanas que reclamaban su cese debido a la deriva autocrática y corrupta de su gobierno (Allen, 2016, p. 180). Durante un año, hasta mayo de 1961, el país funcionó con un gobierno democrático pero inestable (Zacharie, 2015, p. 119) que fue derrocado por Park Chung-hee, a la postre dictador de Corea del Sur entre 1961 y 1979.

Así, *La criada* se enmarca en ese periodo democrático pero volátil situado entre dos regímenes autocráticos. La familia que protagoniza este film está compuesta por el marido, Kim Dong-sik, un respetado profesor de música, su esposa, la señora Kim, y sus hijos, un niño y una niña, llamados Chang-soon y Ae-soon, respectivamente. La película comienza con el traslado de la familia a una nueva casa, más grande que su anterior hogar, correspondiente con el nuevo nivel de vida de los personajes, que han mejorado su posición social gracias al empleo del esposo. Después de la mudanza, el matrimonio busca una empleada del hogar que ayude con la limpieza y la crianza de los niños. Una joven llamada Myung-sook es recomendada para el puesto por Kyung-hee, una de las alumnas del profesor, que además está interesada en él.

Myung-sook es seleccionada, pero no existen referencias sobre su carácter o desempeño laboral, a pesar de la recomendación de Kyung-hee. Tras la llegada de la criada al hogar, la atmósfera irá poco a poco oscureciéndose a medida que la joven se inmiscuye en los asuntos de los convivientes, obsesionándose y seduciendo al marido, amenazando a los niños con envenenarlos y planeando la eliminación de la esposa.

Si bien Myung-sook no logra alcanzar todos sus objetivos iniciales, sí convence a Dong-sik para tener relaciones sexuales con ella, quedando embarazada. A partir de este momento, la mujer tratará de destruir la relación del marido con el resto de sus familiares para ocupar ella el lugar de la esposa. Este desarrollo argumental permite a Kim Ki-young explorar temas como el terror social en una coyuntura y contextos determinados donde el adulterio y la atracción sexual amenazan las normas morales establecidas.

La obra está narrada desde el punto de vista de la familia, especialmente desde el del marido. Esto influye en la representación de cada uno de los personajes, puesto que el espectador no tiene acceso a la historia desde la perspectiva de la criada o de la alumna. Por esa razón, cuando la Kyung-hee y la Myung-sook seducen al profesor, la película examina estas situaciones y las procesa como amenazas al núcleo familiar del protagonista. En ese sentido, la obra expone la presión social a la que son sometidos los ciudadanos en diversas circunstancias, siendo amenazados con la posibilidad de perder el prestigio comunitario y con todas sus consecuencias directas –perder la familia y el empleo, fundamentalmente– y secundarias –ser apartado del ascensor social–. La tensión que construye el film y su deriva puntual hacia el género del terror (especialmente cuando la criada amenaza a la familia), por tanto, no se encuentra en ningún suceso sobrenatural, en ninguna criatura extraña ni en la aparición de un criminal como un asesino en serie: el suspense proviene de la posibilidad de ser juzgado socialmente.

La película tiene un impulso aleccionador, al advertir de los peligros de introducir en el ámbito más cercano e íntimo –el hogar– a una extraña, especialmente cuando se trata de casas pertenecientes a familias pudientes o en proceso de ascensión social. Por esa razón, además, los personajes femeninos que no se encuentran en el núcleo familiar son representados con malicia. El caso de la criada es el más extremo, puesto que no hay atisbo de bondad o conciencia en ella, y su presencia es la que provoca –en ocasiones en connivencia con el marido– el descarrilamiento de la vida familiar. La alumna es un personaje con más matices y expresa remordimientos por su comportamiento, pero en el momento en que es rechazada por el profesor le amenaza con mentir para perjudicarlo.

En esta película las mujeres parecen estar motivadas por una pulsión invisible, por una presión social inevitable. Así, al margen de las dos jóvenes ya mencionadas, se sugiere que si cualquier otra alumna hubiera llegado a ese entorno familiar hubiera actuado igual porque la sociedad los empuja a ello: a buscar una familia, un marido, a tener hijos. Por otro lado, la señora Kim está obsesionada con el estilo de vida acomodado y se regocija con pequeñas adquisiciones materiales como una televisión –poco común en los hogares de Corea en aquella época–, siendo absorbida por la pequeña pantalla hasta el punto de volverse completamente ignorante de todo lo que ocurre en su casa, como la infidelidad de su marido o el peligro que corren sus hijos con Myung-sook.

No obstante, todas estas confrontaciones y conflictos proceden de una única fuente: la tensión entre clases. Por un lado, se encuentra el orden social, compuesto por individuos y familias económicamente pudientes y por otras con un estatus material más débil. Las clases

altas o acomodadas quieren conservar su lugar en la sociedad, mientras que las clases bajas quieren escalar o romper el status quo. La obra de Kim Ki-young, en consecuencia, representa las tensiones derivadas de la estratificación social en el país en los años 60. La criada, como figura central, simboliza a la clase trabajadora que busca ascender socialmente, incluso a costa de destruir instituciones tradicionales como el matrimonio. Este enfoque resalta cómo la narrativa de Kim articula el deseo y la lucha por superar desigualdades estructurales.

*La criada* representa a las clases bajas a través de la criada que da nombre a la obra, cuyas aspiraciones son pasar al escalafón social más alto, a pesar de tener que romper la armonía y destrozarse la institución del matrimonio a través de transgresiones como la infidelidad o el asesinato. Del mismo modo, la soltería es observada con recelo, y la película castiga a la criada y a la alumna con la muerte y la vergüenza, respectivamente.

El oscuro final de *La criada* (1960), en el que el hijo del matrimonio muere envenenado, fue objeto de intervención por parte de las autoridades censoras, quienes suavizaron la conclusión de la película. Este ajuste fue una medida común en el cine coreano de la época, ya que el régimen de censura buscaba evitar que las obras cinematográficas presentaran mensajes demasiado subversivos o perturbadores. El trágico desenlace, que refleja la creciente tensión y el conflicto dentro de la familia, fue considerado excesivamente sombrío para las audiencias de la época y, por tanto, se modificó para alinearse con las directrices de la censura.

Por esa razón, después de la conclusión natural del film *La criada* (1960), hay una especie de epílogo en el que Dong-sik rompe la cuarta pared y se dirige directamente al espectador, advirtiéndole sobre los peligros de las personas extrañas y las relaciones extramaritales. Este final subraya el tono moralizante de la película, alineándose con las expectativas del cine surcoreano de la época y evitando conflictos con los códigos culturales y censores vigentes. Además, la obra tuvo un impacto tan fuerte que la actriz Lee Eun-shim, quien interpretó a la criada, enfrentó rechazo social y no pudo continuar su carrera, un hecho que ilustra cómo las tensiones sociales de la época se reflejaban y amplificaban en las respuestas a la narrativa cinematográfica (Paquet, 2009, p. 58).

#### **4.2. *Woman of Fire*: Corrupción urbana y dinámicas de género en la Corea del Sur de 1971**

*Hwanyeo*, que podría traducirse literalmente como “mujer de fuego” (tal y como se ha traducido en su título internacional en inglés), es el primer *remake* de la versión original de *La criada* que Kim Ki-young rodó en 1960. En esta obra, una joven procedente del ámbito rural llamada Myung-ja, se desplaza a la ciudad en busca de prosperar laboralmente. Allí, comienza a trabajar como interna en el hogar de un compositor, Dong-sik, y su esposa, Jeong-suk, que además tienen dos niños y un bebé, y poseen una granja de pollos anexa a la casa. Este film se encuadra históricamente en el ecuador de la dictadura de Park Chung-hee (1961-1979). Este periodo está marcado por las políticas desarrollistas de Park, que impulsaron al país económica, industrial e infraestructuralmente (Kim, 2004) aplicando recortes a las libertades civiles y a los derechos laborales (Hwang, 2019, p. 211, 215).

Comparativamente, el desarrollo del argumento de *Woman of Fire* es más intrincado que el de *La criada*, al introducir más personajes y subtramas. Por ejemplo, en *Woman of Fire* la unión sexual entre el esposo y la criada procede de una concatenación de circunstancias. La mujer que seduce inicialmente al marido es una de sus alumnas, Hye-ok, –tal y como ocurría de forma más sutil en *La criada*–. Sin embargo, aquí es donde comienza a haber cambios sustanciales entre esta obra y la original. La esposa del protagonista es consciente de que otras mujeres le acechan, por lo que encarga a Myung-ja vigilarlas.

Una noche, mientras su esposa está ausente del hogar, Dong-sik se emborracha. En la casa se encuentra Myung-ja, a la que agrede sexualmente. Dong-sik la confunde con Hye-ok y abusa de ella, creyendo que el sexo es consentido debido a su estado de embriaguez. Así, hay un giro relevante con respecto a *La criada*: en *Woman of Fire* es el marido quien busca la infidelidad. Después de la agresión sexual, el marido cae en su error y a partir de ese momento la criada comenzará experimentar una transformación de su personalidad, obsesionándose cada vez



más con él. La obra finaliza con la muerte de Myung-ja, después de que esta incendiara el hogar tratando de asesinar a la familia.

En *Woman of Fire*, además, hay nuevos personajes –como el detective que investiga el crimen– y los ya presentes en *La criada* tienen un mayor peso: aquí, la esposa no es un peón al servicio de la moralidad, sino que tiene un rol activo al solicitar a la criada que vigile a su marido, y participando en el complot final que conduce a la muerte de Myung-ja. Y Hye-ok, la alumna que seduce al compositor, se acerca mucho más a él y de forma más directa que en *La criada*. Otros personajes también muestran diferencias notables: por ejemplo, aquí la criada es una mujer más recia y rural, lo que la contrapone con la personalidad urbana y cosmopolita de la esposa. En ese sentido, su personalidad y motivaciones son menos evidentes inicialmente que en la primera película de la trilogía: solo se obsesiona con el marido tras la violación. Si lo comparamos con el film original, observamos que hay una diferencia sustancial: en *La criada*, el personaje que da título a la obra ya buscaba su unión con el marido sin que hubiera algún hecho traumático de por medio, como si el personaje encarnara los males de la sociedad coreana. Myung-ja es, en definitiva, una mujer ingenua que procede del campo y que no alberga maldad. Esa maldad que crece en ella a lo largo del film es producto de la violación, por lo que este personaje se corrompe con su integración en la sociedad urbana.

Otra de las diferencias fundamentales entre esta obra y su original es su comentario sobre el desarrollo urbano del país. La película comienza con la llegada a Seúl de dos jóvenes provenientes del ámbito rural. Una de ellas es la criada. Ambos personajes se sorprenden de las atracciones, vehículos e infraestructuras de la ciudad. Kim Ki-young se recrea en estos elementos, haciendo énfasis en el desarrollo industrial de Corea, en su entrada en la modernidad. Al mismo tiempo, también señala las desigualdades económicas dentro de la propia Corea, donde hay zonas subdesarrolladas y otras totalmente industrializadas.

Asimismo, este aspecto va en consonancia con el uso de espacios exteriores en el resto de la obra, puesto que *Woman of Fire* no queda circunscrita exclusivamente al hogar del matrimonio. Esto contrasta con la puesta en escena de *La criada*, una obra que transcurre únicamente en interiores, y que se centra en la represión interna de los personajes a través de los espacios representados –fundamentalmente la casa familiar–. *Woman of Fire*, en ese sentido, se atreve a explorar también los exteriores sociales, haciendo una contraposición entre la intimidad de las estancias del hogar y el caos social existente en la urbe industrializada de Seúl, ahora repleta de no-lugares, siguiendo el concepto de Marc Augé (2010).

*Hwanyeo* además, profundiza en las dinámicas relacionales de sus personajes, explorando enfrentamientos entre mujeres de diferentes procedencias socioeconómicas y con jerarquías diferenciadas. El ejemplo más evidente de ello es el de Jeong-suk y Hye-ok. La esposa desconfía de las intenciones de la alumna, que no esconde su interés en el marido. Por esa razón, Jeong-suk encarga a la criada vigilar al marido, exigiéndole que no permita que ninguna otra mujer se le acerque. Esto deriva en una competición entre personajes femeninos por la atención y el afecto del profesor, quien adopta un rol pasivo ante este panorama.

### **4.3. *Woman of Fire* '82: Una representación de la división entre el ámbito rural y el ámbito urbano en la Corea del Sur de 1982**

Situada históricamente al inicio del régimen militar de Chun Doo-hwan, que comenzó tras un golpe de estado apenas unos meses después de la muerte de Park Chung-hee, *Woman of Fire* '82 fue producida y estrenada en un periodo de incertidumbres. La dictadura de Chun estuvo marcada desde un inicio por el Levantamiento de Gwangju, un movimiento civil que se opuso a la ocupación militar de la ciudad y que desembocó en el asesinato por parte del ejército de cientos de ciudadanos (Katsiaficas, 2000, p. 87-91). No obstante, su mandato también tuvo como rasgos principales el aperturismo al exterior (marcado principalmente por la concesión de los JJOO de Seúl 88 en 1981) y el progresivo aumento de las libertades para el pueblo coreano al ritmo de la denominada política de las 3s (*sex, screen, sports*) (Davis, 2011, p. 106).

*Woman of Fire* '82 desarrolla un argumento similar a *Woman of Fire*, y profundiza en varias de las temáticas desarrolladas por la película de 1971. En este film, un matrimonio de clase

acomodada, compuesto por un pianista (Dong-sik) y su esposa (Jeong-suk), que vive con sus hijos en una gran casa junto a una granja de gallinas de su propiedad, contrata los servicios de una joven criada, Myung-ja. El músico seduce a la criada, quien se siente complacida con esa atención y la aprovecha para destruir al matrimonio y posicionarse poco a poco como la figura central del hogar. Así, Myung-ja progresivamente se obsesiona con ocupar el lugar de la esposa, y para ello acaba empleando la intimidación mientras amenaza al marido para no hacer pública la infidelidad. En la conclusión de la obra, la criada incendia la casa y muere entre las llamas, y solo la esposa se salva.

Esta película cobra, desde su propio título al incluir su año de estreno en él, un aire más autoconsciente que las anteriores obras de la trilogía, actualizando al año 1982 la historia originada en 1960. No obstante, este film tiene identidad propia, y establece de forma clara sus temas frente a *La criada* y a *Woman of Fire*. Así, *Woman of Fire '82* analiza la división rural y urbana del país, todavía muy acentuada en Corea a mediados del siglo XX (Buzo, 2004, p. 30-31), a pesar de estar a las puertas del inicio de su democratización en 1987 y de su apertura internacional con los Juegos Olímpicos de Seúl 1988.

Esta reflexión sobre este contraste urbano-rural se produce desde el mismo punto de partida de la obra: cuando Myung-ja comienza a trabajar en el hogar del matrimonio, le exigen mejorar sus modales si quiere progresar en la Corea moderna y encontrar marido. De hecho, en el acuerdo para trabajar como interna, la criada pide a Dong-sik y a Jeong-suk que le busquen un marido en la ciudad. La joven mujer rural es representada aquí como alguien que come sin modales, que coge ratas con sus propias manos y que solo quiere resolver su futuro mediante el matrimonio.

La propuesta más relevante de esta obra con respecto a las otras dos películas que componen la trilogía es la relación desarrollada entre la criada y la esposa, además del rol del marido, el menos pasivo de los tres films. En *Woman of Fire '82*, la esposa se encariña progresivamente con Myung-ja, una joven con la que se identifica. Myung-ja es una mujer extraña y bruta, pero inocente y aparentemente buena. La esposa le aconseja y consiente como si fuera su hija, como si se viera reflejada en la joven, hasta que Myung-ja se vuelve agresiva contra ella tratando de ocupar su lugar.

Los personajes femeninos tienen una mayor profundidad que en *La criada* y *Women of Fire*, ahondando en la psique de la esposa y la criada. De este modo, el espectador conoce de mano de la propia esposa sus sueños frustrados y su actual resignación, puesto que tuvo que abandonar sus proyectos futuros en favor de la carrera artística de su marido. Irónicamente, la esposa ahora ve cómo su pareja emplea su tiempo con otras cantantes jóvenes, de quienes siente celos. Sin embargo, Kim Ki-young no representa a la esposa como un personaje desvalido e impotente, y la convierte en una mujer fuerte y emprendedora, siendo la creadora y gestora de la granja de gallinas que sostuvo económicamente el hogar hasta que su marido logró despegar artísticamente.

En *Woman of Fire '82* también está presente el personaje de la alumna predilecta del marido, Hye-ok. Este personaje ha experimentado una evolución a lo largo de las tres películas, pasando de ser una joven ingenua y de buenos sentimientos en *La criada* a un personaje decididamente corrupto en la tercera parte de la trilogía. Hye-ok tiene el favor del músico, haciendo sentir desplazada a la esposa, quien ya no consigue la atención de su marido. Una secuencia que ejemplifica esta dinámica tiene lugar en el hogar del matrimonio, donde la alumna toma clases de canto con el profesor: en un momento dado, mientras Hye-ok canta, sufre mareos y se detiene, y en ese preciso instante Jeong-suk decide continuar entonando la canción que la alumna había dejado a medias. La esposa demuestra tener una gran voz y la película insinúa otra arista más de su pasado: probablemente pudo haber sido artista como su marido, pero tuvo que renunciar a ello. Y también se sugiere que pudo haber ocupado el papel de alumna predilecta años atrás. De hecho, en otra escena Jeong-suk expresa su deseo de volver a ser joven para poder ser deseada, lo cual representa cómo las mujeres maduras eran desechadas en la sociedad coreana de los años 80. Pero, a pesar de todo, la obra no muestra a la esposa como un ser desgraciado y unidimensional. En otra escena, ella cuenta que la anterior criada se había suicidado y que se había enamorado de su marido, advirtiéndole a la nueva criada de su posible destino si decidiera seducir al músico.



El punto de inflexión de la obra tiene lugar, al igual que en *Woman of Fire*, en una ausencia de la esposa en el hogar. Dong-sik queda a solas con su alumna y se emborracha. Embriagado, suelta una diatriba en la que afirma que los hombres de éxito cometen infidelidades y que, de hecho, los hombres fieles son unos fracasados. Tras justificarse y dar pie al encuentro sexual con Hye-ok, Myung-ja interviene e impide la consumación. Acto seguido, la criada expulsa a la alumna y es agredida sexualmente por el marido, que sigue pensando que está teniendo relaciones con la alumna debido a su estado de embriaguez.

El trauma sacude a la criada y expresa su preocupación por haber sido mancillada y haber perdido la virginidad, puesto que eso la aleja de la búsqueda de un marido debido a los estigmas sociales. Es entonces cuando se obsesiona Dong-sik, a quien le exige ser su esposo. Además, le regala unos calcetines rojos y le dice que serán el símbolo de que él le pertenece a ella ahora. Después de la violación, Jeong-suk vuelve y se siente complacida al averiguar que la criada ha expulsado de la casa a la joven alumna. Lo que no sabe es que su marido ha agredido a la criada y que esta ha pasado a ambicionar el papel de esposa.

Después de que el marido confiese a su mujer la infidelidad, el trío se sume en una espiral de degradación moral que concluye con un detalle irónico: en esta película es la esposa la que recurre al veneno para asesinar a la criada, mientras que en los episodios anteriores de la trilogía ocurría de forma opuesta. Y es en este punto en que Kim Ki-young da un giro para mostrar la situación desde el punto de vista de la criada. Ella, sospechando que querrían matarla de ese modo, sustituye con antelación el veneno por azúcar, así sabría si han contaminado su comida. En el momento en el que lo descubre, la obra cobra una nueva dimensión al reflexionar sobre la situación de la criada: ha sido traída a la casa para servir, ha sido humillada, ha sido violada, y, después de ser culpabilizada por la destrucción del matrimonio, casi es asesinada. Kim Ki-young resitúa de esta forma al espectador, después de que este haya pasado gran parte del metraje visionando la obra desde el punto de vista del matrimonio.

El cineasta, así, reflexiona sobre la posición social del matrimonio y de la criada, estableciendo la tesis de que el cine de ficción suele narrarse desde el punto de vista de las clases altas, dejando a las clases bajas sin voz. Al darle la vuelta al punto de vista narrativo, le da protagonismo a Myung-ja, que procede de un entorno pobre y que ve cómo su vida es destruida por los avatares de la infeliz vida de una pareja acomodada que dispone de lujos con los que ella nunca llegó a soñar.

Por último, Kim Ki-young lanza un último comentario ácido sobre la sociedad surcoreana. Antes de morir, Dong-sik le dice a su esposa que no deje que la gente sepa que fue infiel con la criada. Es importante para él que no se le asocie con alguien de segunda categoría. Como segundo argumento también expresa su necesidad de ahorrarle vergüenza a su esposa y descendencia. Así, puede observarse cómo su último deseo es desvincularse a toda costa de la criada y de lo que esta representa, como si estar atado a ella le hiciese volver al punto de partida social y económico.

#### 4.4. Comparativa entre las tres obras

Aunque la trilogía aquí estudiada no forma una saga narrativa, comparten una estructura básica: una figura femenina que irrumpe en el hogar burgués, lo desestabiliza y desencadena una serie de tragedias. Sin embargo, como hemos visto, cada versión introduce matices temáticos, formales y narrativos que las diferencian y dialogan entre sí.

Entre las temáticas comunes de las tres películas destaca la desintegración del hogar burgués. En todos los casos, la llegada de una criada procedente de un entorno social más humilde interrumpe el aparente equilibrio de una familia de clase media o media-alta, desatando tensiones sexuales, sociales y económicas. Otro elemento compartido es la combinación de deseo, culpa y castigo. El hombre de la casa, supuesta figura de autoridad, sucumbe al deseo que le provoca la criada, lo que conduce a un sentimiento de culpa que se traslada al resto de la familia. Este triángulo desencadena una cadena de acontecimientos que culmina en la tragedia.

Asimismo, las tres películas abordan la subversión del orden doméstico. El espacio del hogar, inicialmente controlado por la esposa, comienza a transformarse en un territorio de conflicto donde las jerarquías tradicionales se invierten. Por otro lado, todas proponen una lectura crítica

de las relaciones de clase y género. Las criadas son mujeres pobres, muchas veces desplazadas desde el campo a la ciudad, que oscilan entre la sumisión y la violencia. Las esposas, por su parte, ejercen poder dentro del hogar, aunque su autoridad se ve amenazada por la irrupción de la otra mujer. No obstante, cada película también desarrolla temáticas propias. *La criada* puede leerse como una crítica al ascenso de la clase media urbana tras la Guerra de Corea.

*Woman of Fire*, por su parte, introduce una inversión de roles de género. La esposa es la proveedora económica (regenta una granja de pollos), mientras que el marido es un compositor que trabaja desde casa. Esta inversión da lugar a un cuestionamiento de las estructuras patriarcales. Además, el espacio doméstico deja de ser solamente un lugar privado y se convierte en empresa, lo que intensifica las tensiones.

Los personajes fundamentales se mantienen en las tres versiones, aunque con variantes notables. En las tres hay una criada (Myung-sook o Myeong-ja, dependiendo de la versión), un marido (siempre llamado Dong-sik) y una esposa (sin nombre en la versión de 1960, llamada Jeong-suk en 1971 y Jeong-soon en 1982). En todas las películas los hijos tienen un papel instrumental sin mayor afectación narrativa que la de servir de martirio a la familia. Una figura secundaria común es la alumna del marido, que en *La criada* es solo una presencia vaga, en *Woman of Fire* recibe el nombre de Hye-ok y actúa como elemento de tensión romántica adicional, y en *Woman of Fire '82* adquiere aún más protagonismo, con una actitud abiertamente seductora hacia el marido. El resto de diferencias se centran en breves papeles sin influencia directa en el mensaje de estas obras como detectives, empleados de la granja o jóvenes en la misma situación que las criadas.

En cuanto al desarrollo argumental de las obras, los acontecimientos fundamentales se repiten con ligeras variaciones. En *La criada*, la familia contrata a una criada para ayudar con las tareas del hogar. El marido mantiene una relación con ella, lo que termina en embarazo. La esposa obliga a la criada a abortar, y esta responde con amenazas de suicidio y violencia. La película culmina con la muerte de la criada y del esposo, en una escena que luego se revela como una especie de advertencia al espectador.

*Woman of Fire* presenta un esquema similar, pero con algunos cambios sustanciales. La criada llega huyendo de una agresión sexual. Mantiene una relación con el esposo, queda embarazada y es obligada a abortar. En esta versión, la criada asesina al bebé de la familia y muere en un incendio provocado por ella misma. La narrativa se vuelve más dura y menos moralizante, con un tono más pesimista.

En *Woman of Fire '82*, la historia se intensifica aún más. La criada Myung-ja es violada por el esposo, queda embarazada y es forzada a abortar por la esposa. Como venganza, envenena al hijo del matrimonio, Chang-soon, y posteriormente incendia la casa, muriendo ella también. La violencia es más gráfica, el tono más oscuro y el desenlace no ofrece redención para ninguno de los personajes.

El tratamiento del espacio también varía. En *La criada*, la casa de la familia es un espacio vertical, con escaleras que funcionan simbólicamente como lugar de tensión y tránsito entre órdenes jerárquicos, lo que sirvió como influencia para las metáforas visuales de *Parásitos* (2019), la premiada película de Bong Joon-ho (Sharf, 2019). La casa representa el sueño de la clase media ascendente, pero se convierte en una prisión emocional. En *Woman of Fire* y su versión de 1982, la casa está integrada a una granja de pollos, lo que introduce una dimensión económica y productiva en el hogar. El hogar ya no es solo refugio, sino también lugar de explotación.

Así pues, aunque las tres películas parten de una historia básica común, el director Kim Ki-young va transformando su propuesta en cada versión, intensificando las tensiones, modificando la perspectiva de género, alterando los roles familiares y radicalizando el tono visual y emocional. No obstante, lejos de ser meras repeticiones, cada versión refleja los cambios socioculturales de Corea del Sur y las obsesiones personales del director.

## 5. Conclusiones

Frente al uso del *remake* con fines meramente comerciales, Kim Ki-young estableció con su trilogía de *La criada* un método de representación social mediante el cine. En las tres obras que han sido analizadas, puede observarse cómo se van desarrollando toda una serie de temas

relacionados con la lucha de clases, la ascensión social, los roles de género y la debilidad del estamento del matrimonio.

De forma más general, Kim Ki-young propone varias tesis sobre la sociedad coreana contemporánea a los films. Por un lado, en la película original, Kim ahonda en el estado de terror social en que se encontraba inmerso el país a principios de los años 60. Ese terror provoca un shock en los personajes al reparar en las consecuencias de ciertas transgresiones como la infidelidad. En las dos películas posteriores este tema evoluciona y se lleva a otros terrenos literales y metafóricos, al explorar no solo el interior del hogar de un matrimonio prototípico de clase alta, sino también al observar la evolución urbana de Seúl y de Corea. En esa evolución urbana, Kim también halla cierta decadencia y ciertas ataduras, pues el mayor desarrollo socioeconómico e infraestructural va aparejado a una mayor dictadura de los usos y costumbres sociales tradicionales.

También existe una mayor complejidad argumental y narrativa a medida que la trilogía avanza. Por un lado, esto puede relacionarse con las tendencias narrativas ya alejadas del cine clásico que imperaban en los años 70 y 80 en todo el mundo. Pero, por otro lado, también muestra las dificultades a las que se enfrentaba la sociedad surcoreana posterior a 1970, afrontando regímenes dictatoriales que reducían las libertades civiles de la ciudadanía. Con la normalización del estatus acomodado, muchas familias comenzaron a introducir elementos externos como empleadas y empleados del hogar, que además podían proceder de entornos sociales menos privilegiados. Esto crea confrontaciones y roces que complejizan las relaciones humanas, al tiempo que prepara el terreno para que surjan más grietas en estamentos como el matrimonio.

En definitiva, Kim Ki-young le da un uso al *remake* no habitual en la actualidad para convertirlo en herramienta de observación social. Así, a partir de una historia similar y del juego de repeticiones, ausencias y novedades argumentales, Kim expone su visión de la evolución del país, actualizando paulatinamente personajes, escenarios y temáticas. Por tanto, aquí el *remake* no recurre a la nostalgia, ni es empleado como base narrativa sobre la que crear una obra con potencial comercial. El *remake* es, para Kim Ki-young, un arma de descomposición del status quo.

## 6. Referencias

- Allen, R. C. (2016). *Korea's Syngman Rhee: An Unauthorized Portrait*. Tuttle Publishing.
- Augé, M. (2010). *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bohnenkamp, B., Knapp, A. K., Hennig-Thurau, T., & Schauerte, R. (2015). When Does It Make Sense To Do It Again? An Empirical Investigation Of Contingency Factors Of Movie Remakes. *Journal of Cultural Economics*, 39, 15-41.
- Buzo, A. (2004). *The Making of Modern Korea*. Routledge.
- Cuelenaere, E., Willems, G., & Joye, S. (2019). Remaking Identities And Stereotypes: How Film Remakes Transform And Reinforce Nationality, Disability, And Gender. *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 613-629.  
<https://doi.org/10.1177/1367549418821850>
- Davis, L. K. (2011). Cultural Policy and the 1988 Seoul Olympics: "3S" as Urban Body Politics. En Tsutsui, W. y Baskett, M. (Eds.), *The East Asian Olympiads, 1934-2008* (pp. 106-119). Brill.  
[https://doi.org/10.1163/9789004212657\\_009](https://doi.org/10.1163/9789004212657_009)
- Elo, S. y Kyngäs, H. (2008). The qualitative content analysis process. *Journal of Advanced Nursing*, 62(1), 107-115.  
<https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2007.04569.x>
- Fairclough, N. (2003). *Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. Routledge.
- Fithratullah, M. (2021). Representation Of Korean Values Sustainability In American Remake Movies. *Teknosastik*, 19(1), 60-73. <https://doi.org/10.33365/ts.v19i1.874>
- Herbert, D. (2020). *Film remakes and franchises*. Rutgers University Press.
- Hernández-Santaolalla, V., & Raya, I. (2022). Male Monsters Still Stalk, Yet More Violent: A Comparative Analysis Of Original Slasher Films And Their Remakes. *Sexuality & Culture*, 26(3), 1167-1189.

- Hwang, B. J. (2019). "Politics of Desire": Ruling Discourse and Mass Mobilization of the Park Chung Hee Regime. En M. Kim, (Ed.), *Korean Memories and Psycho-Historical Fragmentation* (pp. 209-236). Palgrave Macmillan.  
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-05906-4>
- Katovich, M. A., & Kinkade, P. T. (1993). The Stories Told In Science Fiction And Social Science: Reading The Thing And Other Remakes From Two Eras. *The Sociological Quarterly*, 34(4), 619-637.
- Katsiaficas, G. (2000). Remembering the Kwangju uprising. *Socialism and Democracy*, 14(1), 85-107. <https://doi.org/10.1080/08854300008428256>
- Kim, E. (2020). A Comparative Study On Discourse Analysis Of Korean Movie The Housemaid – Focused On Films In 1960 And 2010. *International Journal of Korean Humanities and Social Sciences*, 6(1), 57-79.
- Kim, H. (2004). *Korea's Development Under Park Chung Hee*. Routledge.
- Kim, S. J. (2011). The Recognition Of Modernity Represented In The Film Housemaid: Focused On Comparison Between Original Housemaid In 1960 And Remake Housemaid In 2010. *Journal of Digital Design*, 11(1), 91-100.
- Larsen, M. (2023). Americanizing The Scandinavian Super Underdog In Eighteen Film Remakes. *Journal of Film & Video*, 75(1), 29-45.  
<https://doi.org/10.5406/19346018.75.1.03>
- Lee, N. J., & Stringer, J. (2012). Remake, repeat, revive: Kim Ki-young's housemaid trilogies. En C. Perkins y C. Verevis (eds.) *Film Trilogies: New Critical Approaches* (pp. 145-163). Palgrave Macmillan UK.
- Machín Martín, L. M. (2020). Aislamiento geográfico y tradición en el cine coreano: los casos de lo Island (Kim Ki-young, 1977) y Bedevilled (Jang Cheol-soo, 2010). *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 18, 135-147.  
<https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18.05>
- Marcos Molano, M., y Pérez Matesanz, N. (2017). Censura en el cine coreano. Deseo y muerte en *Hanyo* de Kim Ki-young. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 17(3), 333-348.  
<http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.54763>
- Martin, D. (2017). Reinterpreting Revenge: Authorship, Excess And The Critical Reception Of Spike Lee's Oldboy. En I. Smith y C. Verevis (eds.), *Transnational Film Remakes* (195-209). <https://doi.org/10.1515/9781474407250-015>
- Min, E., Joo, J. y Kwak H. J. (2003). *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Praeger.
- O'Brien, L. (2024). A Timely Tragedy: Deviant Women And Cultural Dissonance In Kim Ki-Young's The Housemaid. *Aigne Journal*, 10, 85-102.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. Wallflower Press.
- Ren, B. (2024). Chinese Remake of Korean Films: Challenges and Strategies. *Studies in Art and Architecture*, 3(2), 122-127.
- Sharf, Z. (2019, 25 de mayo). *Bong Joon-ho Reacts to Historic Palme D'or Win, Denies 'Parasite' Mocks North Korea*.  
<https://www.indiewire.com/features/general/bong-joon-ho-reacts-palme-dor-win-denies-parasite-mocks-north-korea-1202144877/>
- Seth, M. J. (2017). South Korea's economic development, 1948–1996. *Oxford Research Encyclopedia of Asian History*. Recuperado de [https://oxfordre.com/asianhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-271?\\_prclt=8Aofsid3](https://oxfordre.com/asianhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-271?_prclt=8Aofsid3) (10/11/2024).
- Soh, K., & Yecies, B. (2017). Korean-Chinese Film Remakes In A New Age Of Cultural Globalisation: Miss Granny (2014) And 20 Once Again (2015) Along The Digital Road. *Global Media and China*, 2(1), 74-89.  
<https://doi.org/10.1177/2059436416687105>
- Zacharie, I. (2015). The Determinants of Reconstruction: Why Were the 1960-1990 Post-World War II Transformations in West Germany and South Korea Successful? *Political Analysis*, 17(1), 115-123.