LA DIÁSPORA NORCOREANA Y LA CULTURA POPULAR COREANA: LA MIGRACIÓN POR MOTIVOS DE GÉNERO EN LAS MEMORIAS DE LOS DESERTORES Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES*

HYUNSEON LEE

INTRODUCCIÓN

La migración y, más específicamente, el desplazamiento forzado, se ha convertido en una de las condiciones estructurales definitorias del siglo XXI (Stankovic et al., 2021). Según el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, el número de personas desplazadas por la fuerza en todo el mundo alcanzó aproximadamente los 120 millones en 2024, reflejando la intensificación de los conflictos geopolíticos y el creciente entrelazamiento entre movilidad, precariedad y desigualdad global (ACNUR, 2024). Dentro de este panorama más amplio, la diáspora norcoreana ocupa una posición analítica singular, configurada por la división de la Guerra Fría, el colapso económico postsocialista, el autoritarismo y la circulación global de imágenes mediáticas que reformulan continuamente el desplazamiento tanto como una crisis humanitaria como una narrativa cultural.

Desde la hambruna de 1994-1998, las mujeres han estado representadas de manera desproporcionada entre las oleadas de desertores, constituyendo aproximadamente el 72 % de las personas migrantes llegadas a Corea del Sur entre 2004 y 2023 (Ministerio de Unificación de Corea, 2023). Más que un simple caso de reubicación geográfica, este movimiento constituye una formación diaspórica articulada a través de redes de adaptación, supervivencia y resistencia (Clifford, 1997). En este sentido, la diáspora norcoreana no emerge como una identidad fija, sino como un campo relacional dinámico, moldeado por la precariedad de género y la movilidad transnacional.

La visibilidad de las personas desertoras norcoreanas ha experimentado una transformación radical en paralelo al auge global de la Ola Coreana. Mientras que los primeros medios de comunicación surcoreanos representaban Corea del Norte a partir de rígidos paradigmas ideológicos, la era contemporánea del *Hallyu*, desde la década

de 2000 y, especialmente, en la de 2020, ha reconfigurado la figura de la persona desertora como un sujeto mediático de circulación transnacional, integrado en las economías globales de las plataformas digitales. Para la denominada «Generación Jangmadang», norcoreanos nacidos entre comienzos de la década de 1980 y principios de la de 2000, los medios surcoreanos actuaron históricamente como un catalizador de la deserción; en la actualidad, ese mismo ecosistema mediático constituye el principal espacio para la circulación, mediación y consumo global de los relatos de supervivencia.

Este estudio analiza la producción cultural de la diáspora norcoreana poniendo el foco en el papel desempeñado por la economía mediática contemporánea del *Hallyu*, con especial atención a la manera en que plataformas globales de *streaming*, como Netflix, condicionan la circulación estética y narrativa de las historias de desertores. Aunque las mujeres representan la mayoría de las personas que han desertado de Corea del Norte y desempeñan un papel central en la producción de testimonios, sus experiencias continúan estando insuficientemente teorizadas en los estudios sobre medios y cultura. Este artículo pretende contribuir a subsanar esta carencia mediante el análisis de la supervivencia desde una perspectiva de género como categoría analítica. Asimismo, combina fuentes primarias surcoreanas con discursos mediáticos transnacionales con el objetivo de reducir las asimetrías lingüísticas y archivísticas que siguen condicionando la investigación internacional sobre la migración norcoreana y sus representaciones.

A partir de relatos autobiográficos de personas desertoras, entrevistas realizadas en el Reino Unido y producciones audiovisuales, el análisis se articula en torno a lo que podría describirse como una «triangulación teórica» entre el concepto de espectáculo de Guy Debord (1967), la teoría de la mirada de Laura Mulvey (1975) y la noción de memoria protésica de Alison Landsberg (2004). Estos marcos teóricos se emplean para examinar cómo las narrativas de supervivencia son organizadas estéticamente para su circulación transnacional. Las preguntas centrales que orientan este estudio son cómo las estrategias visuales y narrativas propias de la era del *Hallyu* configuran las percepciones globales sobre Corea del Norte y las personas desertoras, y en qué medida este «espectáculo de la supervivencia» cuestiona o, por el contrario, reproduce determinadas configuraciones de victimización, género y pertenencia nacional.

LA MARCHA ARDUA Y LA FEMINIZACIÓN DE LA SUPERVIVENCIA: ECONOMÍA POLÍTICA DE GÉNERO Y VIDA PRECARIA

La Marcha Ardua (1994-1998) constituye tanto una catástrofe humanitaria como una ruptura estructural en la economía política del Estado norcoreano. Aunque las estimaciones demográficas sitúan el número de fallecidos durante este periodo entre 600.000 y un millón de personas (Haggard y Noland, 2007), su relevancia analítica reside menos en la magnitud de la mortalidad que en la reconfiguración de las formas de gobierno, de distribución y de la vida cotidiana que siguió al colapso del sistema socialista de abastecimiento. Esta ruptura se vio agravada por la muerte de Kim Il-sung en 1994 y por la transformación geopolítica derivada del final de la Guerra Fría y del colapso del bloque comunista, que privó al sistema norcoreano de gran parte de sus apoyos económicos e ideológicos externos. El derrumbe del Sistema Público de Distribución (*Public Distribution System*, PDS) provocó una grave escasez de alimentos y dio lugar a una reorganización de las estrategias de subsistencia de la población, basada en economías informales, circuitos ilícitos de intercambio y formas de adaptación laboral marcadas por el género.

Desde la Marcha Ardua, la migración norcoreana ha experimentado una profunda transformación estructural. Además de provocar una hambruna masiva, el colapso del PDS favoreció el surgimiento de economías informales de supervi-

vencia (*jangmadang*), en las que el género pasó a desempeñar un papel decisivo en la configuración de la movilidad, el empleo y la exposición al riesgo. Como consecuencia de este proceso, las mujeres se convirtieron en las principales agentes de la supervivencia. Mientras los hombres permanecían mayoritariamente vinculados a las instituciones formales del Estado —como el ejército, las fábricas o la administración—, las mujeres incrementaron su participación en el comercio transfronterizo, los mercados informales y las redes clandestinas de migración. Esta asimetría refleja lo que Saskia Sassen (2000) denomina la «feminización de la supervivencia», por la cual las mujeres asumen de manera desproporcionada las cargas derivadas de la reestructuración económica y del repliegue del Estado. En el caso norcoreano, sin embargo, esta feminización no es únicamente económica, sino también espacial y corporal, dando lugar a formas de movilidad que son, al mismo tiempo, estrategias de adaptación y experiencias profundamente precarias.

LA MIGRACIÓN A TRAVÉS DE LA FRONTERA ENTRE COREA DEL NORTE Y CHINA, Y POSTERIORMENTE HACIA OTROS DESTINOS, NO CONSTITUYE UN DESPLAZAMIENTO LINEAL DESDE LA OPRESIÓN HACIA LA LIBERTAD, SINO UN PROCESO FRAGMENTADO Y MEDIADO POR REDES DE INTERMEDIARIOS, ECONOMÍAS INFORMALES, ORGANIZACIONES RELIGIOSAS Y REGÍMENES DE DETENCIÓN

La migración a través de la frontera entre Corea del Norte y China, y posteriormente hacia otros destinos, no constituye un desplazamiento lineal desde la opresión hacia la libertad, sino un proceso fragmentado y mediado por redes de intermediarios, economías informales, organizaciones religiosas y regímenes de detención. Esta condición puede interpretarse a partir del concepto de «vida precaria» desarrollado por Judith Butler (2004: 25), quien sostiene que la vulnerabilidad es una condición social y políticamente producida, distribuida de manera desigual entre diferentes sujetos. Las mujeres norcoreanas experimentan una forma especialmente intensa de precariedad, ya que su movilidad es simultáneamente posibilitada y restringida por redes transnacionales que las exponen a la trata de personas, los matrimonios forzados, la detención y la invisibilización sistemática.

La migración implica, además, una transformación de la subjetividad. Como señala Iain Chambers, constituye un «viaje sin retorno» que desestabiliza continuamente la identidad a través del desplazamiento (1994: 5). En el caso de las personas desertoras norcoreanas, esta trayectoria se desarrolla a través de múltiples umbrales: desde el desplazamiento interno hasta el tránsito clandestino por China y el Sudeste Asiático, para culminar con el reasentamiento en Corea del Sur o en un tercer país. Cada una de estas etapas entraña no solo riesgos físicos, sino también una dislocación epistemológica que priva a conceptos como hogar, identidad o pertenencia de cualquier estabilidad referencial.

Esta desestabilización se intensifica mediante lo que Vilém Flusser denomina una «sensación de extrañeza inquietante», que hace que la patria aparezca simultáneamente como un lugar familiar y extraño, presente y ausente (1995: 30). En consecuencia, dentro de la conciencia diaspórica, Corea del Norte deja de constituir un referente empírico estable para convertirse en una construcción estratificada, configurada por la ideología, la memoria y la representación mediática.

En este contexto, los medios de comunicación desempeñan un papel estructuralmente central. El concepto de «memoria protésica» de Alison Landsberg (2004) ofrece un marco teórico para comprender cómo las representaciones mediáticas de la migración circulan y son interiorizadas afectivamente por audiencias globales. En el caso de la

diáspora norcoreana, estas narrativas favorecen una implicación emocional con las experiencias de hambruna, huida y desplazamiento. Sin embargo, este proceso se desarrolla dentro de lo que Guy Debord define como la «sociedad del espectáculo», en la que la experiencia vivida es sustituida por su representación y las relaciones sociales pasan a estar crecientemente mediadas por imágenes (1967: 12). La figura de la persona desertora norcoreana se transforma así en un sujeto dual: por un lado, portadora de una experiencia traumática vivida; por otro, objeto de consumo visual dentro de los circuitos mediáticos globales.

La denominada «Generación *Jangmadang*» encarna esta contradicción estructural. Criada en un contexto de hambruna y colapso del Estado, pero expuesta simultáneamente a contenidos audiovisuales surcoreanos introducidos de forma ilícita —como series de televisión, películas y música popular—, esta generación ocupa una posición cultural escindida. La coexistencia de estas experiencias contradictorias genera una lógica cultural recursiva en la que los medios surcoreanos construyen imaginarios de escape y modernidad, mientras que, posteriormente, los relatos de las personas desertoras son reabsorbidos por ese mismo sistema mediático como pruebas de sufrimiento, autenticidad y supervivencia. En este circuito, el género funciona como un eje fundamental de visibilidad. Las mujeres desertoras están sobrerrepresentadas tanto en las memorias autobiográficas como en las producciones audiovisuales, no solo debido a su predominio demográfico entre la población desertora, sino también porque sus relatos se ajustan a las economías narrativas globales de la vulnerabilidad, la resiliencia y la redención. Sin embargo, esta visibilidad es estructuralmente ambivalente, ya que, si bien suscita reconocimiento y empatía, también refuerza jerarquías del sufrimiento que sitúan a las mujeres como las principales víctimas del trauma, mientras que los hombres aparecen con mayor frecuencia asociados a la capacidad de agencia, la reintegración y la movilidad profesional.

EL AUGE DE LAS MEMORIAS AUTOBIOGRÁFICAS: LA PERFORMATIVIDAD DEL YO PARA LA MIRADA GLOBAL

El auge de las memorias autobiográficas de personas desertoras norcoreanas durante las dos últimas décadas constituye lo que puede describirse analíticamente como un auténtico «boom de las memorias». Estos relatos de vida transforman las experiencias de desplazamiento en narrativas de trauma, supervivencia e inteligibilidad moral que circulan a escala global. Paradójicamente, el incremento en el número de testimonios publicados ha coincidido con un acusado descenso en las tasas reales de deserción desde comienzos de la década de 2010, lo que sugiere un desplazamiento de la migración norcoreana desde el movimiento físico hacia la producción representacional. La figura de la persona desertora se ha convertido así, simultáneamente, en un sujeto geopolítico y en una figura narrativa mediática cuya presencia se ha intensificado mediante la circulación textual, visual y digital.

Una obra fundacional dentro de este campo representacional es *Nothing to Envy* (2009), de Barbara Demick, que estableció un marco interpretativo dominante para las memorias autobiográficas sobre Corea del Norte. Aunque sustentado en una etnografía de carácter periodístico, el texto de Demick sitúa la hambruna como el eje narrativo central a partir del cual la subjetividad norcoreana resulta inteligible para el público global. Al hacerlo, corre el riesgo de reducir la experiencia vital en Corea del Norte a un repertorio limitado de sufrimiento, privación y resistencia moral. Las biografías individuales son interpretadas menos como historias singulares que como fragmentos ilustrativos del colapso sistémico, dando lugar a lo que puede entenderse como una homogeneización narrativa. Las memorias autobiográficas publicadas posteriormente por personas desertoras reproducen, pero también complejizan, esta lógica representacional. En *The Girl with Seven Names* (2015), de Hyeonseo Lee, la identidad se construye

a partir de la fragmentación y la multiplicidad, en lugar de concebirse como un yo lineal y coherente. Los sucesivos cambios de nombre de la protagonista funcionan no solo como un detalle biográfico, sino también como un indicador de inestabilidad ontológica, en el que el yo se reconstituye continuamente a través de contextos geopolíticos e institucionales cambiantes. La identidad aparece así como una estrategia de supervivencia, más que como una esencia estable, distribuida entre fronteras, documentos y prácticas de ocultamiento.

Por el contrario, *In Order to Live* (2015), de Yeonmi Park, sitúa la vulnerabilidad corporal y el trauma encarnado como eje dominante de su narrativa. La obra insiste reiteradamente en escenas de hambre, trata de personas y violencia sexual, configurando una economía narrativa en la que el cuerpo se convierte en el principal espacio de inscripción política (Park y Vollers, 2015). La supervivencia adquiere inteligibilidad a través del sufrimiento físico, alineando el relato con las expectativas humanitarias globales sobre aquello que resulta reconocible como experiencia traumática. Más que cuestionar la autenticidad del testimonio, este hecho pone de relieve las condiciones bajo las cuales el trauma se vuelve narrativa y comercialmente inteligible en los mercados editoriales internacionales. Estas memorias autobiográficas operan dentro de lo que Laura Mulvey conceptualiza como un régimen más amplio de «ser mirado», que sitúa los cuerpos femeninos como objetos de consumo visual y afectivo (1975: 837). Aunque las memorias constituyen un género textual, su circulación se inserta en economías visuales que abarcan entrevistas, conferencias, documentales y plataformas digitales. En consecuencia, la mujer desertora no solo es leída, sino también encuadrada visualmente como objeto de empatía humanitaria.

Esta dinámica se intensifica, además, mediante los procesos de traducción, la mediación editorial y las infraestructuras de publicación, especialmente en los mercados anglófonos. Las memorias no

LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA SE CONVIERTE EN UNA FORMA DE CAPITAL CULTURAL. EL TESTIMONIO FUNCIONA SIMULTÁNEAMENTE COMO UN ACTO DE MEMORIA Y COMO UNA MODALIDAD DE AUTOPRODUCCIÓN PROFESIONALIZADA QUE TRADUCE LA SUPERVIVENCIA EN UN VALOR NARRATIVO RECONOCIBLE A ESCALA GLOBAL

son simplemente transmitidas, sino activamente reestructuradas mediante procesos de selección editorial y encuadre narrativo que privilegian la coherencia, la accesibilidad emocional y la claridad moral. De este modo, se configura un régimen de inteligibilidad narrativa en el que el trauma debe organizarse en secuencias lineales y emocionalmente comprensibles para poder circular eficazmente dentro de los sistemas mediáticos globales.

En este contexto, la memoria autobiográfica se convierte en una forma de capital cultural. El testimonio funciona simultáneamente como un acto de memoria y como una modalidad de autoproducción profesionalizada que traduce la supervivencia en un valor narrativo reconocible a escala global. Surge así una tensión estructural entre agencia y mediación: aunque las personas desertoras afirman su autoridad narrativa sobre sus experiencias vividas, sus voces son al mismo tiempo modeladas por las expectativas del discurso humanitario y por las plataformas mediáticas globales, que privilegian determinadas configuraciones del sufrimiento.

Esta condición puede explicarse con mayor profundidad a partir del concepto de «memoria protésica» desarrollado por Alison Landsberg (2004: 2), que describe el modo en que las personas adquieren memorias mediadas de acontecimientos que no experimentaron directamente mediante tecnologías culturales como el cine, la televisión o las memorias autobiográficas. En el caso de las

narrativas de personas desertoras norcoreanas, la memoria protésica permite que audiencias de todo el mundo experimenten afectivamente la hambruna, la huida y el desplazamiento como vivencias inmediatas, pese a la distancia geográfica y a la ausencia de una experiencia directa. Sin embargo, esta empatía mediada se encuentra estructuralmente inserta en lo que Guy Debord denomina la «sociedad del espectáculo» (1967: 12), donde las relaciones sociales están cada vez más mediadas por imágenes y la representación sustituye a la experiencia vivida. Más que comunicar el trauma, las memorias de las personas desertoras circulan como objetos espectaculares que deben permanecer inteligibles, consumibles y afectivamente productivos dentro de las economías globales de la atención.

La denominada «Generación *Jangmadang*» encarna la contradicción histórica que subyace a este auge de las memorias autobiográficas. Sus trayectorias vitales estuvieron marcadas por la simultaneidad del colapso del Estado, la hambruna y la circulación clandestina de productos mediáticos surcoreanos, entre ellos series de televisión, películas y música popular. En este proceso recursivo de mediación, los relatos de las personas desertoras dejan de ser únicamente testimonios de experiencias individuales para convertirse en espacios culturales donde se articulan, disputan y negocian distintas reivindicaciones de autenticidad, sufrimiento y supervivencia.

LA NARRATIVA DE LAS PERSONAS DESERTORAS NORCOREANAS Y EL ESPECTÁCULO DEL *HALLYU*

La representación de las personas desertoras norcoreanas en los medios de comunicación surcoreanos ha experimentado una transformación significativa durante la era del *Hallyu*, pasando de caricaturas ideológicas propias de la Guerra Fría a figuras cargadas de afectividad y fácilmente inteligibles para audiencias globales, integradas en circuitos mediáticos transnacionales. No obstante, esta transformación no constituye tanto una ruptura como una reconfiguración de regímenes de representación anteriores. Como señala Aram Kim (2022), los patrones de género que caracterizan tanto la migración como su representación ya eran perceptibles en el periodo posterior a la Guerra de Corea. Desde la década de 1950 hasta los años ochenta, el cine surcoreano —especialmente el cine bélico sobre la Guerra de Corea, incluidas las representaciones de las partisanas norcoreanas— y la televisión retrataron a los norcoreanos conforme a rígidos marcos ideológicos configurados por la lógica de la Guerra Fría. En estas producciones, el espacio cinematográfico, el encuadre y la organización narrativa estaban gobernados por una lógica moral binaria que distinguía con claridad entre el enemigo y el aliado. Sin embargo, a partir de la década de 1990, la figura del soldado norcoreano experimentó una transformación notable al convertirse en un elemento central del auge del *blockbuster* surcoreano y de su reinterpretación espectacularizada de la división nacional (Lee, 2023). Lo que distingue al periodo contemporáneo no es, por tanto, la presencia de Corea del Norte en los medios surcoreanos, sino la reorganización formal de su visibilidad mediante el trabajo de cámara, las paletas cromáticas, la perspectiva y el diseño espacial, en el contexto del capitalismo global de las plataformas de *streaming*.

Más allá de su interés temático por el desplazamiento de las personas desertoras norcoreanas, las memorias autobiográficas y sus reconfiguraciones cinematográficas dentro del *Hallyu* comparten similitudes estructurales en la organización narrativa de la supervivencia. Tanto en la literatura autobiográfica como en las producciones audiovisuales distribuidas globalmente mediante plataformas de *streaming*, la deserción se reformula sistemáticamente a través de una economía de obligaciones basada en los vínculos familiares, en la que el trabajo de la supervivencia recae principalmente sobre el sujeto femenino. Ya sea en

las memorias o en las series de alcance global, la inteligibilidad narrativa depende de la transformación de una ruptura geopolítica en estructuras familiares emocionalmente reconocibles.

En este sentido, el auge de las memorias autobiográficas analizado en el apartado anterior y el espectáculo del *Hallyu* que se examina aquí operan dentro de un mismo régimen de representación. Ambos requieren traducir el desplazamiento en una configuración moralmente inteligible de sufrimiento, resistencia y reparación familiar. La persona desertora no aparece como un sujeto político autónomo, sino como una figura cuya legitimidad se construye a partir de la responsabilidad hacia la familia, articulada con mayor frecuencia mediante los vínculos entre madres e hijos o entre hermanos en contextos de extrema precariedad. Esta gramática narrativa compartida se hace visible al comparar las memorias autobiográficas con las representaciones audiovisuales. En ambos ámbitos, personajes femeninos como Kang Sae-byeok no constituyen construcciones excepcionales, sino condensaciones de una lógica previamente establecida: la supervivencia entendida como obligación, la movilidad como sacrificio y la deserción como el trabajo diferido de restauración de la familia.

Sobre esta gramática narrativa de la supervivencia basada en los vínculos de parentesco, los productos mediáticos del *Hallyu* han formalizado la deserción como un régimen visual en el que el diseño espacial, la cinematografía y la codificación afectiva convierten el desplazamiento en una experiencia comprensible para audiencias globales. En este contexto, plataformas como Netflix intensifican esta transformación al exigir una inteligibilidad narrativa capaz de atravesar fronteras lingüísticas y culturales. Como resultado, historias complejas de desplazamiento se condensan en un conjunto limitado de figuras fácilmente reconocibles: la víctima, la superviviente o el sujeto moralmente excepcional. El concepto de «sociedad del espectáculo» de Guy Debord (1967: 12) resulta aquí fundamental, en la medida en que la experiencia vivida es sustituida progresivamente por su representación mediada.

Esta lógica se manifiesta con especial claridad en la serie *El juego del calamar* (Ojingeo Geim, Hwang Dong-hyuk, Netflix, 2021-2025), donde Kang Sae-byeok constituye una figura paradigmática del imaginario de la persona desertora en la era del *Hallyu*. Su subjetividad se construye mediante un acceso restringido al espacio, ya que la cámara la mantiene de forma constante en entornos cerrados que limitan su capacidad de orientación y refuerzan la sensación de precariedad estructural. En la serie, el espacio cinematográfico se configura como una arquitectura abstracta de competición, más que como una geografía socialmente arraigada, eliminando cualquier sentido estable de pertenencia o de anclaje territorial. En el plano del trabajo de cámara, Sae-byeok aparece encuadrada con frecuencia mediante primeros planos y planos medios que restringen la percepción del espacio al tiempo que intensifican la proximidad emocional. Estos encuadres aíslan su rostro como principal espacio de producción de significado, reducen la profundidad espacial y refuerzan la idea de un confinamiento psicológico. El uso de una escasa profundidad de campo difumina además el espacio de fondo, volviendo el entorno borroso e ilegible, lo que contribuye a generar una sensación de incertidumbre epistemológica. La serie recurre igualmente a una paleta cromática desaturada, dominada por grises y azules fríos, junto con una iluminación tenue que priva al entorno de calidez y especificidad cultural. Esta estrategia cromática construye una atmósfera afectiva de agotamiento y supervivencia, en la que el propio color se convierte en un marcador de precariedad.

Desde el punto de vista espacial, el recuerdo que Sae-byeok conserva de Corea del Norte se presenta de forma fragmentaria, más que como una geografía coherente. Esta estructura se condensa especialmente en el episodio *Gganbu* (Kkanbu, 1x06; Hwang Dong-hyuk, Netflix, 2021), donde la

evocación de su regreso a una aldea devastada no se desarrolla dentro de un marco espacial estable, sino que emerge a través de fragmentos narrativos aislados. La ausencia de planos generales de establecimiento interrumpe la continuidad espacial y produce lo que puede entenderse como un espacio narrativo colapsado, en el que el trauma desplaza a la geografía. Este proceso se corresponde con el concepto de «memoria protésica» formulado por Alison Landsberg (2004: 2), según el cual las audiencias incorporan experiencias traumáticas mediadas a través de las representaciones culturales. En este caso, sin embargo, la memoria protésica se encuentra estructurada por una serie de restricciones formales de carácter visual —el encuadre, la gradación cromática y la limitación del espacio— que condicionan el modo en que el trauma se vuelve inteligible. La dimensión de género de esta construcción resulta fundamental. El cuerpo de Sae-byeok no es erotizado, pero sí queda afectivamente contenido mediante el uso sistemático del primer plano, que transforma su vulnerabilidad en una intensidad emocional susceptible de ser consumida. Su muerte final culmina este proceso de transformación, convirtiéndola de sujeto activo de la narración en una figura simbólica integrada en el espectáculo.

Una lógica espacial contrastante aparece en *Aterrizaje de emergencia en tu corazón* (Sarang-ŭi Pulsich'ak, Park Ji-eun, tvN, 2019), donde Corea del Norte es construida mediante amplios paisajes rurales, una gradación cromática cálida y encuadres simétricos que producen una representación estetizada de la división geopolítica. De este modo, el espacio cinematográfico se estabiliza y suaviza, atenuando la tensión política a través de una familiaridad de carácter pastoral. El empleo de tonalidades cálidas y de una composición equilibrada da lugar a lo que puede describirse como un «espectáculo amable», en el que la diferencia ideológica queda visualmente neutralizada. La serie también presenta una clara diferenciación de género. El protagonista masculino, Ri Jeong-hyeok, es construido como una figura de poder masculino disciplinado. Su representación visual enfatiza de manera sistemática la compostura, el control del espacio y una soberanía de carácter protector, situándolo como una presencia estabilizadora dentro de la economía narrativa de la división. En contraste con los personajes femeninos, cuya movilidad suele articularse a través de la vulnerabilidad, la negociación emocional o la tensión romántica, la subjetividad de Ri se fundamenta en una autoridad contenida que transmite la impresión de un personaje capaz de dominar el espacio, en lugar de limitarse a soportarlo. En esta configuración, la masculinidad aparece asociada a la inteligibilidad espacial y a la agencia narrativa, mientras que la feminidad es codificada de forma más consistente mediante la exposición afectiva y la dependencia relacional.

EL GÉNERO TAMBIÉN ESTRUCTURA LOS REGÍMENES VISUALES QUE ORGANIZAN DISTINTAS CONFIGURACIONES ESPACIALES DE LA MIGRACIÓN

El género también estructura los regímenes visuales que organizan distintas configuraciones espaciales de la migración. En *Woo, una abogada extraordinaria* (Isanghan Byeonhosa U Yŏng-ŭ, Moon Ji-won, ENA, 2022), los personajes femeninos desertores son encuadrados de manera sistemática mediante planos medios cortos estáticos, una escasa profundidad de campo y una iluminación de alta clave, recursos que los aíslan en un espacio emocional antes que social. Su visibilidad queda así organizada a través de un régimen afectivo de proximidad que restringe la extensión espacial, situando la feminidad dentro de circuitos cerrados de reconocimiento e inteligibilidad emocional. Por el contrario, *Doctor Stranger* (Dakteo Ibang-in, Park Jin-woo y Kim Joo, SBS, 2014) construye la subjetividad del desertor masculino a

partir de una movilidad espacial ampliada, escenarios clínicos y una agencia profesional codificada narrativamente dentro de infraestructuras médicas y políticas transnacionales. Los movimientos dinámicos de cámara y los planos de seguimiento transmiten una sensación de permeabilidad espacial, sugiriendo que los personajes masculinos tienen acceso a redes institucionales y circuitos de movilidad que trascienden su entorno inmediato. La movilidad deja de ser únicamente física para convertirse en una condición estructuralmente inscrita en regímenes de acceso, conocimiento experto y negociación institucional.

Estas diferencias formales sugieren que el género en los productos mediáticos del *Hallyu* se codifica no solo en el plano narrativo, sino también mediante regímenes espaciales diferenciados de visibilidad. Los movimientos de cámara, el encuadre y la profundidad de campo contribuyen conjuntamente a distribuir la movilidad y las restricciones, produciendo una jerarquía de género de la inteligibilidad espacial que determina el grado de libertad o de confinamiento de los cuerpos. Entendidas en relación con el espectáculo más amplio del *Hallyu*, estas configuraciones no eliminan la ideología, sino que la reconfiguran mediante sistemas formales que condicionan la manera en que la deserción llega a hacerse visible. La cámara, el color y la composición espacial actúan como dispositivos reguladores de la percepción, estructurando las condiciones bajo las cuales la deserción norcoreana se vuelve emocionalmente inteligible, narrativamente funcional y políticamente legible para las audiencias mediáticas globales.

REGÍMENES ESPACIALES DE LA MIGRACIÓN: INTERVENCIONES CINEMATOGRÁFICAS Y LOS LÍMITES DEL ESPECTÁCULO

Mientras que los *K-dramas* comerciales suelen operar dentro de las lógicas del espectáculo y del consumo global, el cine surcoreano y transnacional propone estrategias estéticas alternativas orientadas a negociar y, en ocasiones, resistir estos modos dominantes de representación. Estas intervenciones cinematográficas ponen de manifiesto los límites del espectáculo del *Hallyu* al situar en primer plano las dimensiones materiales, espaciales y afectivas de la migración, que con frecuencia quedan reducidas o simplificadas en las narrativas convencionales. Una de las estrategias fundamentales mediante las que estas películas se diferencian radica en su tratamiento del espacio como una fuerza cinematográfica activa, y no como un mero elemento neutro. A diferencia de los espacios narrativos comprimidos propios de las series televisivas, donde la geografía queda subordinada a la aceleración de la trama, estas obras construyen el espacio como una dimensión fragmentada, inestable y dotada de significado estructural. En consecuencia, la migración deja de entenderse simplemente como un desplazamiento a través del territorio para convertirse en una experiencia de discontinuidad espacial.

En *Me llamo Loh Kiwan* (Nae Ireumeun Loh Kiwan, Kim Hee-jin, Netflix, 2024), el espacio europeo se construye como un entorno burocrático y afectivamente frío, articulado a través de imágenes institucionales más que de representaciones de pertenencia cultural. El uso recurrente de una escasa profundidad de campo mantiene los fondos difuminados o inaccesibles, reforzando la inestabilidad de la integración espacial. El espacio nunca llega a ser plenamente legible, sino que aparece mediado por documentos administrativos, salas de espera y encuentros fragmentarios. La paleta cromática de la película intensifica esta sensación de extrañamiento mediante el empleo de azules fríos y desaturados, así como de tonalidades gris verdosas que eliminan cualquier sensación de calidez y acentúan la distancia emocional. En este contexto, el color no funciona como un mero recurso estético, sino como un índice estructural de la alienación, configurando un entorno que excluye visualmente cualquier posibilidad de pertenencia. Los movimientos de cámara intensifican

ESTA PROBLEMATIZACIÓN DEL ESPACIO NO SE LIMITA AL CINE DE FICCIÓN, SINO QUE TAMBIÉN ESTÁ PRESENTE EN EL DOCUMENTAL Y EN LAS FORMAS HÍBRIDAS

asimismo esta condición. Los planos medios con cámara en mano que siguen al protagonista generan una paradoja de movilidad sin orientación: el desplazamiento es registrado constantemente, pero tanto al personaje como al espectador se les niega una percepción estable del espacio. Pasillos, calles estrechas e interiores institucionales dominan la composición de los encuadres, dando lugar a una recursividad espacial en la que los personajes circulan por escenarios restringidos en lugar de espacios abiertos o expansivos. Esta lógica espacial presenta también una clara dimensión de género. La subjetividad masculina dispone de una agencia espacial limitada gracias al empleo de planos medios que permiten una movilidad parcial, mientras que los personajes femeninos aparecen con mayor frecuencia confinados en primeros planos cerrados que los aíslan en un espacio emocional antes que geográfico. De este modo, la movilidad corporal se distribuye de manera desigual entre hombres y mujeres.

En la película *On the Way to South* (Nam-ŭro Kanŭn Kil, Kim Sang-rae, 2025), la lógica espacial se fundamenta en un entorno abierto y expansivo, en lugar de la fragmentación institucional. El desierto de Mongolia se configura como un espacio de exposición en el que la propia geografía ejerce presión sobre el cuerpo. Los planos generales extremos reducen las figuras humanas a diminutas presencias dentro de vastos paisajes horizontales, subordinando el cuerpo a la inmensidad del entorno. Este entorno transmite una sensación persistente de vulnerabilidad: las figuras aparecen reiteradamente situadas en los márgenes o en la parte inferior del encuadre, rodeadas por inmensas extensiones de arena y cielo. El espacio se configura aquí como un elemento natural antes que institucional, definido por la resistencia más que por la pertenencia. El diseño cromático de la película intensifica esta condición mediante una paleta de tonos terrosos apagados y un elevado contraste natural, creando un entorno caracterizado por la aridez, el calor y el agotamiento. El color funciona en este caso como un componente ambiental más que simbólico, inscribiendo la precariedad en la propia materialidad del paisaje. El trabajo de cámara se caracteriza por la contención, con planos estáticos y movimientos lentos que representan el paisaje mucho más allá de la acción humana. El movimiento se vuelve repetitivo y extenuante, reduciendo la experiencia espacial y temporal del protagonista a un estado de fatiga física. No existe un punto de vista estable; la cámara permanece a ras de suelo, alineando nuestra percepción con las limitaciones de los cuerpos humanos, en lugar de ofrecer una mirada que domine visualmente el paisaje.

Esta problematización del espacio no se limita al cine de ficción, sino que también está presente en el documental y en las formas híbridas. En *Beyond Utopia* (Madeleine Gavin, 2023), la migración se construye mediante una cinematografía de cámara en mano, una continuidad espacial fragmentada y una gradación cromática inspirada en la visión nocturna, configurando un campo visual que evoca la vigilancia, en el que el espacio resulta parcialmente visible, pero nunca plenamente accesible. Las fronteras se sugieren más que mostrarse de manera explícita, reforzando así la precariedad del desplazamiento. La inclusión en la película de Gavin de la desertora norcoreana Hyeonseo Lee, autora de *La chica de los siete nombres: La historia de una huida de Corea del Norte* (2015), difumina las fronteras entre el testimonio y la mediación. En lugar de centrarse en los intermediarios humanitarios, la obra desplaza su atención hacia el propio proceso de deserción como una forma de exposición. La película sigue a una familia norcoreana a lo largo de rutas clandesti-

nas de escape, haciéndola visible principalmente como un conjunto de sujetos cuya supervivencia transcurre bajo una vigilancia constante.

Una expresión aún más intensa de esta lógica puede encontrarse en *Inthum* (Humint, Ryoo Seung-wan, 2026), centrada en las deserciones a través de la frontera entre Rusia y Corea del Norte y en las infraestructuras de inteligencia destinadas a supervisar la movilidad humana. En esta película, la migración se presenta principalmente no como una cuestión de supervivencia o de rescate humanitario, sino como un campo operativo para la extracción de información. Los cuerpos se convierten en espacios de producción, circulación y monetización de información dentro de redes transnacionales de seguridad y de trata de personas. En esta configuración, la deserción se estructura de acuerdo con una lógica humint (inteligencia humana), en la que los sujetos funcionan simultáneamente como cuerpos vulnerables y como activos de información. La precariedad de género ocupa un lugar central en este sistema, ya que las economías de la trata, las distintas formas de coerción y los imperativos de rescate familiar afectan de manera desproporcionada a la movilidad de las mujeres. La visibilidad deja de ser únicamente una cuestión representacional para convertirse también en una dimensión operativa, integrada en regímenes que transforman la experiencia vivida en inteligencia susceptible de ser utilizada. Situada entre el documental observacional y las estéticas del *slow cinema*, *Inthum* marca una transición desde la visibilidad de la huida hacia la operacionalización de la movilidad humana como fuente de inteligencia vinculada a los regímenes fronterizos.

En contraste, *Little Pyongyang* (Rittŭl P'yŏngyang, Roxy Rezvany, 2017) adopta una lógica espacial de carácter más observacional. Mediante encuadres estáticos, composiciones simétricas e iluminación tenue, la película construye un entorno estable, aunque estratificado, en el que la memoria, la vida cotidiana y la temporalidad diaspórica coexisten. En lugar de representar la migración como una ruptura, la presenta como una continuidad inscrita en el tiempo ordinario. La cámara permanece fija, en lugar de seguir a los personajes, permitiendo que estos habiten el espacio sin la aceleración propia de la narración. El resultado es una densidad temporal en la que la repetición, la suspensión y lo inconcluso resisten la compresión emocional. La ambigüedad se preserva en lugar de resolverse, rechazando la inteligibilidad plena como principio estético.

En conjunto, estas obras no configuran una estética unificada, sino un campo diferenciado de regímenes espaciales: la fragmentación institucional, la exposición al entorno, la visibilidad de la vigilancia, la extracción de inteligencia y la duración observacional. Pese a sus diferencias formales, todas estas propuestas cinematográficas siguen estando condicionadas por las dinámicas más amplias de la circulación mediática global, donde la visibilidad se distribuye de manera desigual y se encuentra estructuralmente mediada. En consecuencia, el espectáculo del *Hallyu* no constituye un género en sí mismo, sino que funciona como una lógica visual dominante frente a la cual las espacialidades alternativas son definidas, negociadas o, en ocasiones, deliberadamente sustraídas a la plena visibilidad.

CONCLUSIÓN: DEL ESPECTÁCULO DEL *HALLYU* A LA AGENCIA DIGITAL

La diáspora norcoreana, surgida a partir de la ruptura histórica de la Marcha Ardua, ha evolucionado hasta convertirse en un fenómeno complejo y globalmente mediatizado, configurado por la intersección entre género, migración y circulación mediática. En este artículo se ha sostenido que la figura de la persona desertora norcoreana debe entenderse no simplemente como un sujeto político o una categoría humanitaria, sino como una figura culturalmente producida y mediada cuya visibilidad está estructurada por las lógicas de

la Ola Coreana (*Hallyu*) y de la economía mediática global en un sentido más amplio. En memorias autobiográficas, series televisivas, películas y documentales, la narrativa de la deserción ha sido transformada en lo que Guy Debord (1967) conceptualiza como la «sociedad del espectáculo», donde la experiencia vivida se reorganiza en formas de representación diseñadas para el consumo. En este contexto emerge un «espectáculo de la supervivencia» como paradigma central: el trauma no solo se narra, sino que también se estetiza mediante arcos narrativos reconocibles y convenciones visuales que lo hacen inteligible para audiencias transnacionales. Aunque estas representaciones favorecen la visibilidad global de las personas desertoras norcoreanas, también corren el riesgo de reducir la complejidad de sus experiencias individuales a una serie de tropos emocionalmente legibles.

Al mismo tiempo, este estudio ha demostrado que el espectáculo no constituye una estructura monolítica. A partir de la articulación entre la teoría de la mirada de Laura Mulvey (1975) y el concepto de memoria protésica de Alison Landsberg (2004), la representación puede entenderse como un espacio de tensión entre empatía y objetivación, identificación y distancia, agencia y mediación. Las mujeres desertoras, en particular, ocupan una posición paradójica: gozan de una elevada visibilidad en los sistemas mediáticos globales, pero dicha visibilidad suele estar organizada mediante regímenes de género de carácter afectivo y de contención, en los que el cuerpo femenino se convierte en un espacio de inteligibilidad emocional y de restricciones narrativas.

El análisis de las memorias autobiográficas ha demostrado que las narrativas de las personas desertoras se configuran a partir de la interacción entre el testimonio personal y las infraestructuras globales de la industria editorial, dando lugar a lo que puede describirse como una autenticidad performativa. Aunque autoras como Hyeonseo Lee y Yeonmi Park ejercen una clara agencia narrativa, sus relatos también se encuentran mediados por lógicas editoriales y de mercado que privilegian determinadas configuraciones del sufrimiento, la resiliencia y la redención. En este sentido, las memorias autobiográficas se convierten en un espacio en el que la experiencia vivida se traduce a formas narrativas globalmente legibles que, al mismo tiempo que posibilitan la expresión, delimitan sus condiciones de enunciación.

De manera similar, el análisis de las producciones audiovisuales del *Hallyu* ha puesto de manifiesto cómo la figura de la persona desertora es reconfigurada como un sujeto transnacional dentro de las economías mediáticas impulsadas por las plataformas digitales. En series de circulación global como *El juego del calamar*, los personajes norcoreanos funcionan como figuras condensadas del trauma y la resiliencia, favoreciendo formas de memoria protésica, pero permaneciendo al mismo tiempo condicionados por las exigencias estéticas de la cultura global del *streaming*. Como consecuencia, la deserción se vuelve simultáneamente visible y restringida dentro de regímenes de representación que priorizan la claridad emocional, la condensación narrativa y la inmediatez visual.

Las intervenciones cinematográficas y documentales analizadas en este artículo ofrecen importantes contrapuntos a esta lógica dominante. Mediante usos alternativos del espacio, la temporalidad y la forma visual, películas como *Me llamo Loh Kiwan* y *On the Way to South* cuestionan la inmediatez del espectáculo al situar en primer plano la fragmentación, la resistencia y la exposición al entorno. Documentales como *Beyond Utopia* y *Little Pyongyang* complejizan aún más este panorama al oscilar entre una visibilidad marcada por la vigilancia y una estética de la observación contenida. Sin embargo, incluso estas formas alternativas continúan entrelazadas con los circuitos globales de producción, financiación y distribución que condicionan qué puede hacerse visible y de qué manera puede representarse. La transición hacia las plataformas digitales supone una nueva

transformación de este paisaje representacional. Entornos de redes sociales como YouTube e Instagram han permitido que algunas personas desertoras se conviertan en productoras activas de sus propias narrativas, pasando de ser objetos de representación a constituirse como sujetos de automediación. Este cambio introduce nuevas formas de agencia e inmediatez en la construcción del relato. No obstante, como sugiere el concepto de biopolítica de Michel Foucault (2008), la visibilidad constituye en sí misma un campo de poder regulado. Las infraestructuras algorítmicas priorizan aquellos contenidos que generan un mayor impacto emocional y resultan más fácilmente consumibles desde el punto de vista visual, reproduciendo así muchas de las mismas lógicas de selección, exposición y mercantilización que estructuran el espectáculo del *Hallyu*.

En este artículo se ha propuesto que la representación de las personas desertoras norcoreanas puede comprenderse a partir de tres regímenes superpuestos: la cifra ideológica, el icono espectacular y el sujeto digital. Lejos de constituir una progresión lineal, estos regímenes coexisten en un campo representacional estratificado en el que confluyen los imaginarios de la Guerra Fría, el espectáculo propio de la era del *Hallyu* y las formas de autorrepresentación mediadas por plataformas digitales. En los tres casos, el género continúa siendo un eje estructurador fundamental, que organiza la distribución de la visibilidad, la agencia y los afectos. Aunque este estudio se ha centrado principalmente en las formas de representación cinematográficas y televisivas, el creciente protagonismo de las plataformas digitales y de las redes sociales en la producción de narrativas de automediación por parte de las personas desertoras apunta a una transformación de las condiciones de visibilidad que trascienden de las estructuras tradicionales del *Hallyu*.

Si bien el aumento de la visibilidad de las personas desertoras norcoreanas en los medios globales constituye un avance significativo respecto a su histórica marginación, dicha visibilidad debe ser objeto de un análisis crítico. La visibilidad no se traduce automáticamente en empoderamiento; también puede generar nuevas formas de mercantilización, de guionización emocional y de restricciones epistemológicas. En consecuencia, los estudios sobre las personas desertoras norcoreanas no deberían limitarse al análisis de sus representaciones, sino atender también a las condiciones que hacen posible que esas representaciones emerjan y adquieran significado. Este enfoque exige un desplazamiento ético y analítico que vaya más allá del consumo del trauma para reconocer a las personas desertoras como agentes políticos y culturales situados, que participan activamente en la construcción de las narrativas que hacen inteligibles sus vidas. En este sentido, el futuro de los estudios sobre la diáspora norcoreana no reside únicamente en analizar las representaciones, sino también en replantear las condiciones estéticas, institucionales y tecnológicas que estructuran su surgimiento. ■

NOTAS

* Esta investigación ha sido financiada por el Programa de Ayudas para Estudios Coreanos 2024 de la Academy of Korean Studies (AKS-2024-R-073). Este trabajo forma asimismo parte del proyecto TRAMEVIC (Memorias transnacionales en la cultura visual de Asia Oriental, Ref. CIGE/2023/066), financiado por la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana.

REFERENCIAS

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso.

Cho, C.-H. (2021). *Talbukja*. Paju, Corea del Sur: Bori.

Chung, B.-H. (2008). Between defector and migrant: Identities and strategies of North Koreans in South Korea. *Korean Studies, 32*(1), 1–27.

Clifford, J. (1997). Diasporas. En *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 244–277. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Demick, B. (2009). *Nothing to Envy: Ordinary Lives in North Korea*. Nueva York: Spiegel & Grau.

Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979* (G. Burchell, Trans.). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Flusser, V. (2007). *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin/Wien: Europäische Verlagsanstalt.

Haggard, S., y Noland, M. (2007). *Famine in North Korea: Markets, Aid, and Reform*. New York: Columbia University Press.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory* (L. A. Coser, Trans.). Chicago: University of Chicago Press. (Original work published 1950)

Kim, A.-R. (2022). Gendered migration and labor of female refugees before and after the Korean War. *Korea Journal, 62*(1), 53–76. https://doi.org/10.25024/kj.2022.62.1.53

Korean Ministry of Unification. (n.d.). *Number of North Korean Defectors Entering South Korea* [Statistical table]. Ministry of Unification, Republic of Korea. Retrieved 15 October 2025, https://unikorea.go.kr/eng_unikorea/relations/statistics/defectors/

Lee, H.-S. (2020). A Minority among Minorities: Yang Yong-hi's Zainichi Film Transcending Japanese and Korean culture. In M. Centeno Martin y N. Morita (eds.), *Japan beyond Its Borders: Transnational Approaches to Film and Media* (pp. 249–269). Tokyo: Seibunsha.

Lee, H. S. (2023). Korean War Films: Generational Memory of North Korean Partisans, Soldiers, Brothers, and Women. En H.-S. Lee (ed.), *Korean Film and History* (pp. 133–160). Londres: Routledge.

Lee, H.-S., y John, D. (2015). *The Girl with Seven Names: A North Korean Defector's Story*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Oh, H.-S. (2023). *Pyongyang Woman from London*. Seoul: The Miracle.

Park, Y.-M., y Vollers, M. (2015). *In Order to Live: A North Korean Girl's Journey to Freedom*. Nueva York: Viking.

Park, Y.-M. (2023). *While Time Remains: A North Korean Defector's Search for Freedom in America*. Nueva York: St. Martin's Press.

Sassen, S. (2000). Women's burden: Counter geographies of globalization and the feminization of survival. *Journal of International Affairs, 53*(2), 503–524.

Shin, HaeRan (Ed.). (2022). *North Korean Defectors in Diaspora: Identities, Mobilities, and Resettlements*. Londres: Lexington Books.

Stankovic, S., Ecke, J., y Wirtz, E. (2021). Forced migration. En M. Aldenderfer (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Anthropology*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190854584.013.468

United Nations High Commissioner for Refugees. (2024, June). *UNHCR warns against apathy and inaction amid spike in forced displacement* [Press release]. UNHCR. Retrieved December 18, 2025, from https://www.unhcr.org/uk/news/press-releases/unhcr-warns-against-apathy-and-inaction-amid-spike-forced-displacement

LA DIÁSPORA NORCOREANA Y LA CULTURA POPULAR COREANA: LA MIGRACIÓN POR MOTIVOS DE GÉNERO EN LAS MEMORIAS DE LOS DESERTORES Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Resumen

Este estudio examina las dimensiones de género de la diáspora norcoreana tal y como se representa y difunde en la cultura popular coreana a través de memorias de desertores, entrevistas, dramas coreanos, películas y medios digitales y sociales, situando estas narrativas en el contexto de la memoria transnacional, las tensiones históricas y los estudios sobre migración. La gran ola de desplazamientos que siguió a la hambruna de mediados de la década de 1990, conocida como la «Marcha Ardua», durante la cual murieron cientos de miles de personas en medio del colapso económico y la muerte de Kim Il-sung, se enmarca en el legado del dominio colonial japonés, la Guerra de Corea sin resolver y la división de la península, moldeada por la Guerra Fría. Desde principios de la década de 2000, las mujeres representan más del 70 % de los desertores a Corea del Sur, pero sus experiencias de violencia sexual, trata de personas y matrimonios forzados en China —donde se las clasifica como migrantes ilegales en lugar de refugiadas— siguen sin ser suficientemente investigadas. Este estudio analiza cómo las mujeres desertoras construyen narrativas de supervivencia y negocian su visibilidad a través de plataformas transmedia integradas en la ola coreana. Estas narrativas iluminan las intersecciones entre el desplazamiento personal y la geopolítica de Asia Oriental, mientras que los medios digitales amplifican formas complejas de testimonio para el público global. Aplicando marcos conceptuales sobre la memoria traumática, la narrativa testimonial y los estudios transnacionales sobre los medios de comunicación, el artículo demuestra cómo las historias de migración de las mujeres en la cultura popular coreana desafían las nociones convencionales de victimismo, heroísmo y pertenencia nacional.

Palabras clave

Diáspora norcoreana; Migración por motivos de género; Relatos de desertores; Memoria colectiva; Medios de comunicación transnacionales; Cultura popular coreana; Memorias de desertores; Medios audiovisuales.

THE NORTH KOREAN DIASPORA AND KOREAN POPULAR CULTURE: GENDERED MIGRATION IN DEFECTOR MEMOIRS AND SCREEN MEDIA

Abstract

This study examines the gendered dimensions of the North Korean diaspora as represented and circulated in Korean popular culture through defector memoirs, interviews, K-dramas, films and digital and social media, situating these narratives in the contexts of transnational memory, historical tensions and migration studies. A large wave of displacement following the "Arduous March" famine of the mid-1990s—during which hundreds of thousands died—is framed by the legacies of Japanese colonial rule, the unresolved Korean War and the peninsula's enduring Cold War-shaped division. Since the early 2000s, women have represented over 70 percent of defectors to South Korea, yet their experiences of sexual violence, human trafficking and forced marriage in China—where they are classified as illegal migrants rather than refugees—remain underexamined. This study analyses how female defectors construct survival narratives and negotiate visibility across transmedia platforms embedded in the Korean Wave. These narratives illuminate the intersections of personal displacement and East Asian geopolitics, while digital media amplify complex forms of witnessing for global audiences. Applying frameworks of trauma memory, witness narrative, and transnational media studies, the article demonstrates how women's migration stories in Korean popular culture challenge conventional notions of victimhood, heroism and national belonging.

Key words

North Korean diaspora; Gendered migration; Defector narratives; Collective memory; Transnational media; Korean popular culture; Defector memoirs; Screen media.

Autora

Hyunseon Lee, Dra. habil., es profesora investigadora asociada en la Facultad de Lenguas, Culturas y Lingüística de SOAS, Universidad de Londres, y profesora titular de Estudios Alemanes en la Universidad de Siegen. Está especializada en estudios cinematográficos, mediáticos y literarios, con especial atención a los intercambios transculturales entre Europa y Asia Oriental. Su investigación actual se centra en la memoria, la guerra, las representaciones operísticas y chamánicas, así como en las cuestiones de género en el cine coreano y el Hallyu. Es autora de *Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film* (2020) y *Geständniszwang und «Wahrheit des Charakters» in der Literatur der DDR* (2000). Ha editado *Korean Film and History* (2023) y *Korean Film and Festivals* (2022), y coeditado *Opera, Exoticism and Visual Culture* (2015), *Mörderinnen* (2013) y *Akira Kurosawa und seine Zeit* (2005). Ha publicado más de sesenta ensayos y artículos académicos. Contacto: hyunseonlee@hotmail.com

Referencia de este artículo

Lee, H. (2026). La diáspora norcoreana y la cultura popular coreana: la migración por motivos de género en las memorias de los desertores y los medios audiovisuales. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 138-153. https://doi.org/10.63700/1394

Author

Hyunseon Lee, *dr. habil.*, is Professorial Research Associate at the School of Languages, Cultures and Linguistics, SOAS, University of London, and *Privatdozentin* in German Studies at the University of Siegen. She specialises in film, media and literary studies, focusing on transcultural exchanges between Europe and East Asia. Her current research examines memory, war, operatic and shamanistic performance and gender in Korean cinema and Hallyu. She is the author of *Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film* (2020) and *Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters" in der Literatur der DDR* (2000). She has also edited the collective works *Korean Film and History* (2023) and *Korean Film and Festivals* (2022), co-edited *Opera, Exoticism and Visual Culture* (2015), *Mörderinnen* (2013), and *Akira Kurosawa und seine Zeit* (2005) and published over sixty essays and articles. Contact: hyunseonlee@hotmail.com

Article reference

Lee, H. (2026). The North Korean Diaspora and Korean Popular Culture: Gendered Migration in Defector Memoirs and Screen Media. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 138-153. https://doi.org/10.63700/1394

recibido/received: 18.12.2025 | *aceptado/accepted:* 22.04.2026

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com