

Os sentidos do alternativo nas indústrias culturais: o cinema asiático na cidade de Buenos Aires

Sentidos de lo alternativo en las industrias culturales El cine asiático en la Ciudad de Buenos Aires

The alternative meanings of the cultural industries: Asian cinema in Buenos Aires

Paula Iadevito¹
Pablo Gavirati²

RESUMO: O artigo analisa a presença dos cinemas japoneses e coreanos na cidade de Buenos Aires argumentando com as teorias que dizem respeito à homogeneização cultural como resultado da globalização. Primeiro, orientamo-nos para um conceito de um filme baseado em uma revisão crítica de 'indústria cultural' e a reflexão a partir de contribuições teóricas de diferentes abordagens culturais/ discursivas. Em segundo lugar, procuramos questionar o cinema asiático como uma categoria de análise e campo cultural.

PALAVRAS-CHAVE: cinema asiático; globalização; indústria cultural; discurso social.

RESUMEN: El artículo analiza la presencia de los cines japonés y coreano en la Ciudad de Buenos Aires discutiendo con aquellas teorías que refieren a la homogeneización cultural como producto de la globalización. En primer lugar, nos orientamos hacia una conceptualización del cine sobre la base de una revisión crítica del concepto de 'industria cultural' y la reflexión a partir de aportes teóricos provenientes de distintos enfoques culturales/ discursivos. En segundo lugar, buscamos problematizar el cine asiático como categoría de análisis y campo cultural.

PALABRAS CLAVES: cine asiático; globalización; industria cultural; discurso social.

ABSTRACT: The article analyzes the presence of Japanese and Korean cinemas in the city of Buenos Aires arguing with theories related to cultural homogenization as result of globalization. First, we refer to a conceptualization of cinema based on a critical review of the 'cultural industry' concept, and a reflection from theoretical contributions of different cultural/ discursive approaches. Then, we question the Asian cinema as a category of analysis and cultural field.

KEY WORDS: Asian cinema; globalization; cultural industry; social discourse.

¹ Licenciada en Sociología de la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Ciencias Sociales por la misma universidad. Investigadora del Grupo de Estudios del Este Asiático del Instituto de Investigaciones Gino Germani y del Centro de Estudios Corea Argentina de la UBA. Becaria Posdoctoral del CONICET. Email: paulaiadevito@yahoo.com.ar

² Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Doctorando en Ciencias Sociales en la misma universidad. Integrante del Grupo de Estudios del Este Asiático del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA. Becario Doctoral del CONICET. Email: pablogavirati@yahoo.com.ar

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar el campo de efectos de sentidos posibles que inaugura la presencia de cinematografías del Este Asiático en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina) considerando que la emergencia de este cine habilita nuevas experiencias de consumo cultural.

Para ello, organizamos nuestra reflexión en torno a las siguientes preguntas: ¿Se trata de una *alternativa* a la industria de Hollywood? ¿O debemos pensarlo más bien en términos de *alteridad*?. Del primer modo, se privilegia el potencial crítico de las desigualdades sociales que provoca la hegemonía estadounidense. De la otra forma, la cuestión principal pasa a ser la visibilización e integración de las diferencias culturales. Este será el tema del debate teórico entre la perspectiva económica y la que enfatiza la cuestión discursiva.

En primer lugar, se exponen las consecuencias de la globalización económica, sostenida en la importancia creciente de las tecnologías de la información, en el campo de la comunicación y la cultura. Desde esta perspectiva, realizamos un breve repaso por el concepto de 'industria cultural' acuñado por la Escuela de Frankfurt, y releído críticamente por los Estudios Culturales de Birmingham y de América Latina. Desde este pensamiento teórico, si bien puede considerarse al cine como una 'industria cultural' y uno de los hacedores de la globalización, esto no significa que necesariamente produzca una homogenización de la cultura. De hecho, existen diversas cinematografías y públicos, lo cual nos aleja del esquema lineal *emisor-receptor*. Sobre la base de estas consideraciones acordamos con la idea de la existencia de una disputa por el sentido social al interior (y constitutiva) del campo cinematográfico. El enfoque discursivo de autores tales como Christian Metz, Eliseo Verón y Mijail Bajtin, entre otros, nos permiten ahondar en este punto.

En segundo lugar, planteamos algunas líneas de reflexión en torno a la homogeneidad del cine asiático como campo cinematográfico y cultural³ y en tanto categoría de análisis, sobre la base del presupuesto de existencia de una diversidad constitutiva que lo configura como espacio complejo atravesado por lógicas de poder y disputas por los sentidos y significados. En este punto, si el concepto de 'discurso social' nos remite a la concepción de construcción cultural de la realidad, las instancias de producción, distribución y consumo nos hablan de la

³ Al referirnos al campo cultural /cinematográfico nos afirmamos en los aportes teóricos de Pierre Bourdieu (2003), desde los cuales se argumenta que las sociedades modernas están organizadas en *campos* conformados históricamente que cuentan con autonomía relativa, donde se constituye una configuración de posiciones y relaciones objetivas entre éstas.

importancia de los circuitos económicos que permiten la difusión de los bienes culturales. Así, Hollywood representa y expande una mirada hegemónica sobre el mundo, pero ésta no es la única. De aquí que sea necesario explicitar nuestra posición sobre la pertinencia analítica de hablar de 'cine asiático'.

Avanzamos en la descripción de la presencia de los cines japonés y coreano en la Ciudad de Buenos Aires anticipando que se trata de cinematografías emergentes, en tanto expresiones heterogéneas de reciente divulgación y difusión en el mapa de la industria cinematográfica internacional. A partir de aquí, nos planteamos la pregunta: ¿cuáles son los circuitos privilegiados de exhibición de estos cines? Si seguimos la propuesta teórica, algunos itinerarios responden a una lógica de tipo industrial-comercial mientras que otros se hallan ligados a políticas culturales y artísticas, tanto de los respectivos gobiernos como de las colectividades.

A raíz del recorrido local por dichas cinematografías, retomamos, el interrogante inicial acerca del carácter *alternativo* del cine asiático, y en qué sentidos puede hablarse de ello. En este punto, la hipótesis de trabajo sostiene que a partir del consumo de filmes que contienen elementos de tradiciones culturales diferentes es posible celebrar la *puesta en escena* de otredades invisibilizadas por la modernidad occidental.

Aspectos del hecho cinematográfico

El cine como industria cultural

La globalización puede considerarse como la expresión máxima de una tendencia propia del sistema económico capitalista hacia la expansión y la constitución de un mercado mundial. Si bien algunos autores restringen el proceso a la era del capitalismo financiero, el motor económico de este proceso no deja de ser el modo de producción industrial, que permite la fabricación de productos estandarizados, en algunos casos, para 'las masas'. Esta es una perspectiva del análisis que tiene como correlato la homogenización de los gustos de los consumidores y, por lo tanto, de la cultura.

En este proceso de construcción de una 'sociedad homogénea' —a través de la propaganda— las denominadas 'industrias culturales' (entre las que se incluye el cine) según Max Horkheimer y Theodor Adorno, tienen un papel relevante en los procesos de alienación de los sujetos. De este modo, la Escuela de Frankfurt lleva la concepción marxista hacia el campo de la súper-estructura. Para Adorno, esto significa privilegiar la autonomía del arte en la época del iluminismo, cuando llevaba un rol de crítica política. El caso de Walter Benjamin

es diferente, ya que en su mirada sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica, el diagnóstico sobre el fin del aura habla sobre la decadencia del arte burgués y la emergencia de un nuevo tipo de fenómenos ligados al cambio social⁴.

Décadas después, la Escuela de Birmingham retoma esta línea de análisis, criticando el carácter elitista de la cultura y el arte que representa Adorno. Así, autores como Richard Hoggart, Edward Thompson y Stuart Hall expresan la necesidad de estudiar las culturas populares existentes, en sus vínculos con las tradiciones, sin por ello perder de vista el análisis de la desigualdad y del poder. Esta perspectiva teórica tuvo una gran influencia en América Latina. Uno de sus exponentes, Jesús Martín Barbero (2003 [1987]), nos advierte que, para Benjamín, el descubrimiento de una experiencia-*otra* –desde la perspectiva del oprimido– contribuye a la configuración de modos de resistencia y percepción del sentido de sus propias luchas.

En este marco, el cine es uno de los fenómenos culturales más importantes, acerca del que Martín Barbero reflexiona, en el siguiente sentido: “¿Qué de extraño puede tener entonces que el cine constituya para Adorno el exponente máximo de la degradación cultural, mientras que para Benjamin ‘el cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo?’” (2003 [1987]: 65). En esta pregunta, la idea principal y contrapuesta a la concepción de los autores de *Dialéctica del Iluminismo* es la unidad del sistema. Si bien dicha unidad puede alertarnos sobre la producción artificial de la diferencia, también “se torna teóricamente abusiva y políticamente peligrosa cuando de ella se concluye la totalización de la que se infiere que del filme más ramplón a los de Chaplin o Welles ‘todos los filmes dicen lo mismo’” (Martín Barbero, 2003 [1987]: 54).

Por su parte, Hall (1984) posibilita una lectura sobre el cine en la sociedad global al afirmar que si bien por tratarse de una *‘industria cultural’* éste logra –mediante la selección y la repetición– imponer e implantar las definiciones que más fácilmente se ajustan a las descripciones de lo dominante, en tanto práctica cultural se halla condicionado por su posicionamiento en el campo cultural atravesado por luchas históricas y sociales. Otra perspectiva es la de García Canclini desde la cual se habilita una lectura sobre el fenómeno cinematográfico que combina la dimensión económico-material y la cultural (García Canclini y Roncagliolo, 1988).

⁴ Más allá de la discusión teórica, trabajos posteriores analizan la discusión entre Benjamin y Adorno enfatizando que ambos autores basan su reflexión en dos acontecimientos históricos diferentes. El primero -cuyo borrador final circuló en 1938- rescataba las experiencias de la revolución rusa, mientras que el segundo -que escribió en 1944- se basó en la experiencia del nazismo.

Por ello, la noción de 'industria cultural' mantiene vigencia⁵. La misma está ceñida al proceso de producción, distribución y consumo de un bien simbólico, con las particularidades que esto conlleva. Su difusión a escala global significa la posibilidad de ganancias extraordinarias. En este punto, resulta lógico continuar con la argumentación de la globalización, en tanto que el fenómeno de la economía de escala permite y condiciona la creación de un único mercado. No obstante ello, aquí es necesario introducir una consideración de Renato Ortiz sobre la 'especificidad del campo cultural':

Quando nos referimos a la economía y la técnica, nos encontramos ante procesos que reproducen igualmente sus mecanismos en todos los rincones del planeta (...). No obstante, sería difícil sustentar este argumento en lo que se refiere a los universos culturales. Por eso prefiero utilizar el término 'globalización' cuando hablo de economía y de tecnología; son dimensiones que nos reenvían a una cierta unicidad de la vida social. Reservo así el término 'mundialización' al dominio específico de la cultura (1998: 24).

Esta distinción es clave para contradecir la tesis de la 'homogenización de la cultura', que es substituida por un proceso más complejo, donde por un lado existe un 'patrón civilizatorio' pero, por otra parte, 'una cultura mundializada' atraviesa las realidades de los diversos países de manera diferenciada' (Ortiz, 1998). Así entonces: la 'industria cultural' nunca operó de manera 'fordista'. Según el autor, este malentendido se explica debido a 'una confusión' entre *estandarización* y *masificación*. Por el contrario, si bien la primera es propia del mercado no es necesariamente una estrategia de masas, y por lo tanto la discusión no debe dirigirse a la 'homogenización cultural'. Al igual que los medios de comunicación: "Estandarización y diversificación no son universos excluyentes" (1998: 101-102). Por su parte, Martín Barbero (2003 [1987]) sí habla de culturas masivas, pero considerando también que la diversidad de matrices culturales excluidas del paradigma moderno encuentra su expresión, de diferentes formas, en la 'industria cultural'.

En ese sentido, debemos desechar la idea de la unidad del sistema, para abonar más bien la concepción de una diversidad de posiciones que entiende 'lo cultural' como un campo de disputas. Existen diversos discursos cinematográficos que articulan diferentes visiones del mundo, tal como veremos a continuación.

El cine como discurso social

⁵ A grandes rasgos, la actual distinción *vulgar* entre 'cine comercial' y 'cine independiente' pretende diferenciar entre aquellos filmes en donde predomina la organización industrial de los grandes estudios de otros en los que persistiría la mirada original y creativa de un director del séptimo arte.

Desde la perspectiva teórica que se esfuerza por entrecruzar las distintas lógicas de sentido que atraviesan al fenómeno del cine más allá de sus aspectos económico-materiales, las vinculaciones entre cine y sociedad asumen formas diversas e históricamente variables (Sorlín, 1985; Jameson, 1995).

De acuerdo con esta idea, concebimos al cine como constructor cultural de la realidad social que mediante su poder de fascinación tiende a convertir 'lo irreal' en 'real', sin recurrir por ello a la búsqueda de lo *verdadero*. Más bien, puede entenderse mejor en torno a la noción de *verosímil* que nos propone Christian Metz. Es decir, entendemos que 'lo real' se construye a partir de lo imaginario y que las tramas de ficción son las que conforman la realidad en sus distintos aspectos. Así, los procesos sociales e identidades son considerados construcciones ficcionales aunque teñidas de realismo. 'Lo real' se construye desde lo imaginario y las ficciones se integran para construir determinada cosmovisión, otorgándole apariencia de realidad al 'todo' (Iadevito y Torre, 2008).

Recuperamos autores como Torres San Martín (2006) que, junto a otros, señalan que el cine no sustituye la realidad sino que la representa y la construye en la medida en que la amplía. Desde este enfoque, el discurso cinematográfico es reconocido como portador de una cultura propia. En esta operatoria, el cine –en tanto dispositivo– introduce invariablemente su carga ideológica. Todo ello convierte al cine en tematizador del espacio público. Sin embargo, dependiendo del lugar ocupe, generará determinados sentidos y valores culturales y dejará de lado otros. Es decir, los flujos de contenidos difundidos por el cine configuran visiones del mundo y de las relaciones sociales dentro de ciertas coordenadas espacio-temporales que juegan un rol central en los procesos de constitución de identidades y otredades.

El *dialogismo* de Bajtín (2005 [1988]) resulta especialmente productivo en la construcción de esta mirada porque nos permite complementar y profundizar la concepción del cine como una narrativa más sobre la realidad. Concebimos un mundo mediatizado por el lenguaje: no hablamos de hechos sino de discursos sobre los hechos, entre los cuales el discurso cinematográfico se presenta como uno de ellos. Para este autor, el texto fílmico sería, en tanto enunciado, un eslabón dentro de la cadena de comunicación discursiva que acarrea las marcas de la interacción social.

Así, en tanto unidad real de la comunicación discursiva adopta un carácter histórico concreto. Reflexiona Bajtín: "[...] el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados" (2005 [1988]: 251). Cada enunciado es individual, pero cada esfera del uso de la lengua

elabora un tipo relativamente estable de enunciados que es lo que Bajtín denomina géneros discursivos. Confirma el autor: “Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 2005 [1988]: 254). Los sujetos, entonces, al escoger las palabras que darán forma a su enunciado, lo hacen en virtud de una sabiduría práctica que proviene de su inserción y constitución en tanto que individuos sociales.

Por ello, el estudio de los géneros en el cine resulta una herramienta de interés que permite dar cuenta de las mutaciones socio-históricas. Para Bajtín los géneros discursivos pertenecen y se corresponden con las distintas esferas de la praxis humana, y en este sentido, la mixtura de géneros en el cine asiático actual estaría expresando la proliferación de formas de pensamiento y acción, y de estilos de vida que amplían el campo de la comunicación favoreciendo instancias de intercambio. En palabras de L. Zavala:

Ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los “géneros”, que así funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, especialmente en las dos últimas décadas, es cada vez más volátil, no sólo por razones de mercado simbólico, sino precisamente debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo (2005: 40).

El cine –al igual que otros objetos culturales y simbólicos– compone un mapa signado por un discurso *multicultural* cuya característica principal consiste en la exaltación de la diversidad. Nuestra lectura se inscribe en este mapa que, a escala mundial, se caracteriza por una creciente presencia de cinematografías-*otras* (latinoamericanas, africanas, asiáticas) diferentes a la europea y la hollywoodense, que presentan su amplia variedad de formas y contenidos. Interpretarlas supone abarcar reflexivamente los sentidos y significados que construyen y proyectan a través de palabras e imágenes que aporten a la comprensión de la realidad, desde una concepción de la misma como creación del lenguaje que entiende que la dinámica productiva involucra procesos ‘reales’.

Para la teoría de los discursos sociales (Verón, 1987), es claro que todo *discurso*, en este caso el filme, puede estudiarse desde dos puntos de vista: producción y recepción. La diferencia entre ambas instancias se denomina circulación y es una fuente posible para dar cuenta de la noción de interculturalidad (Gavirati, 2009). En relación a esto señalamos que, tomando en cuenta el concepto de ‘industria cultural’, es imprescindible considerar la dinámica particular de la distribución de los filmes; ésta actúa –justamente– como mediadora entre producción y consumo.

En función a lo brevemente expuesto, creemos que el filme es valioso tanto para indagar aspectos de una sociedad como para leer la construcción de estereotipos e imaginarios sociales, y reflexionar en torno al campo de efectos de sentido que habilitan su proyección y consumo.

Acerca del cine asiático

Hasta aquí hemos realizado una revisión crítica del concepto de 'industria cultural', que nos permite tender puentes con la economía política pero, a la vez, rebatir la idea de que el cine como tal produce una 'homogenización cultural'. Luego, avanzamos en esta visión a través de la consideración del cine como discurso social mediante el cual se transmite imaginarios y concepciones culturales.

Ahora bien, debemos cuidarnos de no caer en una nueva homogenización. Ya que cuando hablamos de 'cine asiático', o incluso de 'cine japonés' y 'cine coreano', estamos realizando una generalización de un campo cultural heterogéneo. ¿Cuál es el sentido, entonces, de recurrir a dichas denominaciones? Una posibilidad sería entender al 'cine asiático' como género discursivo, siguiendo la importancia que Bajtín le otorga a este concepto. Sin embargo, esto conlleva las dificultades que señala Jordi Codó Martínez a raíz de la crisis del modelo analítico de los cines nacionales:

[...] A la vez que se produce este efecto uniformizador, se da otro de oposición entre el cine de Occidente (entendido también en un sentido unitario) y el resto, etiquetado euro-céntricamente como «cine periférico». Todo esto es en parte la causa de la simplificación a que a veces se somete a estas cinematografías, desdibujando su rica diversidad (Codó Martínez, 2010:175).

A modo ejemplificador, podemos reflexionar sobre algunas características del *Nuevo Cine Coreano*. Las producciones recientes de la cinematografía surcoreana evidencian un mayor grado de permisividad respecto de etapas evolutivas previas combinando rasgos del actual cosmopolitismo con raíces y tradiciones peninsulares. Sin embargo, esta presencia de 'lo autóctono' no debe asociarse ingenuamente a un 'carácter nacional' y/o una 'pureza oriental', como mecanismos de defensa frente a la penetración de valores culturales occidentales (Elena, 2004). Se trata de un proceso complejo ligado a la actualización de 'lo tradicional' en los escenarios propios de la modernidad, dando lugar a relaciones y realidades –más o menos conflictivas– en las distintas dimensiones de lo social y de la experiencia personal y subjetiva (Iadevito 2011).

Entre las realizaciones cinematográficas surcoreanas que han dado origen a la denominada *tercera vía*, cuestionadora tanto de los géneros clásicos como de los del cine comercial desde un discurso contundente, transgresor y con impronta personal, se destacan directores tales como Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Jang Jun-hwan, Kim Ji-un, Kim Jee-won, Lee Myung-se, Yu Seung-wan, etcétera. Otros ejemplos de realizadores de este *nuevo cine* son Kim Ki-duk y Hong Sang-soo, quienes reponen en sus filmes una mirada 'esencialista' del mundo; Lee Chang-dong con un enfoque realista que problematiza sobre los deseos colectivo del pueblo surcoreano; Im Sang-soo ensayando una interpretación cultural de la veloz modernización de la península, entre otros referentes.

Lo que nos interesa destacar –como rasgo distintivo– es la combinación de lenguajes/discursos cinematográficos (el hollywoodense, el europeo y el coreano) que nos propone esta nueva generación de directores. Con ellos comienza a configurarse un fenómeno cinemático peculiar signado por el diálogo entre 'lo global' y 'lo local', entre tradición y modernidad, y de marcada tendencia a la hibridación genérica. Podemos decir que el eclecticismo reinante al interior de este *Nuevo Cine* se ha vuelto una de las características más atractivas y atrayentes del cine surcoreano contemporáneo (Iadevito, 2011).

La misma complejidad puede encontrarse en el cine japonés. En la actualidad, conviven corrientes más ligadas a vanguardias artísticas que realizan también una relectura de las tradiciones culturales japonesas, así como a nuevos géneros ligados al cine comercial como el J-Horror. No obstante, la referencia principal del cine japonés sigue siendo la figura de Akira Kurosawa, quien abrió la puerta del cine asiático en 1950 con el filme *Rashomon* (1950), premiado en el festival de Venecia; y luego con gran influencia sobre directores de Hollywood. De esta manera, el cine japonés fue uno de los primeros cines 'extranjeros' que llamó la atención de Occidente.

Esto último puede explicarse a partir la lógica histórica en que se dio la globalización, donde Japón fue justamente el primer país 'no occidental' que llegó a ser considerado como una economía del 'primer mundo'. Para este país, la primera industrialización data de fines siglo XIX, lo que sirvió de antecedente al llamado 'milagro japonés' de la posguerra, con gran éxito en las décadas de 1960 y 1970. En el caso de Corea, la inserción mundial tuvo un corte, primero, por la ocupación japonesa (1905-1945) y, luego, por la guerra de Corea (1950-1953). De modo que la política de crecimiento, económico, social y cultural se dinamiza recién entre las década de 1960 y 1990.

En buena medida es por este devenir histórico que los cines japonés y coreano ocupan una posición diferente dentro del 'tercer cine'. Por ejemplo, el profesor Alberto Elena (en

Mestman, 2007: 118) señala sobre la cinematografía periférica: “Indudablemente lo más importante está en el Lejano Oriente. Se incluiría el cine independiente de la China continental, Hong-Kong, Taiwan, el potente cine surcoreano [...]”. Y luego agrega: “el cine japonés a pesar de todo”. Esta apreciación tiene en cuenta esta doble mirada que puede hacerse sobre el país, como potencia económica o como otredad cultural. La ambivalencia, de todos modos, corresponde a la heterogeneidad del cine japonés, pero también puede decirse lo mismo del cine coreano, porque en ambos conviven propuestas más comerciales con otras ligadas a la búsqueda artística, cultural e identitaria.

Habiendo señalado la diversidad de las cinematografías asiáticas debemos tener en cuenta también que nuestra mirada sobre los cines asiáticos se encuentra condicionada por la posición cultural y enunciativa propia (Bastide, 1970). Como ya señalamos, un texto (un filme) no tiene un sentido, o interpretación, unívoco. Así como existen lógicas que guían la producción de discursos existen otras que guía su recepción. A nivel de la recepción, una de las más importantes, podría ser el exotismo en tanto orientalismo o el *japonismo*. Es decir, películas que pueden ser consideradas ‘comunes’ dentro de su país de producción, al ser exhibidas en salas comerciales de la Ciudad de Buenos Aires son leídas desde la diferencia cultural; de ahí que sean interpretadas como ‘exóticas’, más cercanas a los parámetros artísticos y desplazadas a ámbitos de exhibición *por fuera* del circuito comercial.

Un trabajo enfocado en el análisis de la presencia de los cines japonés y coreano en Argentina debe ofrecer pistas acerca del pasaje producción-consumo, que en la lógica de las ‘industrias culturales’ se denomina ‘distribución’. En este sentido, conocer los diferentes circuitos locales de distribución/exhibición de estas cinematografías nos permite comenzar a pensar en los sentidos y significados que adoptan en el campo cultural porteño.

Cines japonés y coreano en la Ciudad de Buenos Aires

A continuación, presentamos los recorridos de los cines japonés y coreano por los distintos ámbitos de exhibición de la Ciudad de Buenos Aires. En líneas generales, podemos destacar dos lógicas que rigen la *distribución*. Una ligada a las políticas de promoción de Corea y Japón en distintas regiones y ciudades del mundo, que se centran en ámbitos alternativos de exhibición, y enfatiza la mirada cultural, artística e identitaria. La otra, más vinculada a la dinámica de las ‘industrias culturales’, que se guía principalmente por la lógica del mercado, y entiende al cine –fundamentalmente– como entretenimiento. Los cines de los

dos países estudiados siguen estos dos caminos en su expansión y proyección internacional.

Como ya hemos visto, Japón fue uno de los primeros países 'no occidentales' reconocidos por Occidente y, por ello, puede decirse que tuvo una inserción privilegiada dentro de la 'industria cultural' global. En la década de 1950, la cinematografía de este país ganó tres premios Oscar a la mejor película extranjera, compartiendo los reconocimientos con otras producciones de Francia y de Italia. A partir de allí, con el rápido crecimiento económico se consolidó el 'cine japonés', favorecido también por la reactualización del fenómeno del *japonismo* que se aplicó en el siglo XIX a las obras artísticas de este país.

No obstante ello, sobre todo a partir de la 'década perdida' en materia económica, también el gobierno japonés implementa algunas políticas de difusión de su cinematografía. En los últimos años, esto se aplicó fundamentalmente a otro sector de su 'industria cultural': el *anime* y los 'dibujos animados'. Incluso llegó a hablarse del *soft power* o de la diplomacia blanda llegando a nombrar a personajes populares como 'embajadores' de la cultura. Por su parte, la corriente del 'cine de autor', encontró también en Takeshi Kitano una figura de peso.

La expansión del cine coreano es más reciente. En los años noventa, Corea del Sur inicia un proceso de propagación de su arte y su cultura más allá de las fronteras naciones como parte esencial del proyecto político nacional de desarrollo económico. Este proceso cultural se conoce con el nombre de *Hallyu (Ola Coreana)*, y fue extendiéndose por el este y sur de Asia conformando una 'ola' que no sólo ampliaba su cobertura sino que profundizaba su impacto generando la penetración de elementos culturales propiamente coreanos en el más amplio mercado asiático para consolidar, así, su 'marca país'.

En forma progresiva y sostenida, el gobierno surcoreano diseñó e implementó políticas de promoción cultural orientadas al mundo, que llegaron a incluir a América Latina. Así, expresiones artísticas y culturales tales como la literatura, el teatro, la danza, la música, las animaciones, los comics y juegos electrónicos, las telenovelas y cine de Corea del Sur fueron arribando a las distintas latitudes y contextos locales (Shim, 2006).

Presencias y recorridos locales

Como punto de partida, mencionamos al Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) que ha sido –indiscutiblemente– uno de los ámbitos privilegiados para la difusión del cine asiático en la Argentina-Ciudad de Buenos Aires desde su

fundación en el año 1999. Gracias a este evento cultural fue posible conocer tanto a directores clásicos como a la nueva generación de realizadores de los cines japonés y coreano en una notable variedad de géneros: terror, thriller de acción, melodrama, comedia, etcétera. A modo ilustrativo, la grilla que presentamos a continuación muestra las cantidades de filmes por país presentes en los festivales BAFICI de los últimos cinco años.

	2008	2009	2010	2011	2012	Totales
Japón	29	7	12	18	5	71
Corea	4	6	6	7	3	26

Fuente: Catálogos BAFICI - Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

En el cuadro podemos observar que –a pesar que ambas cinematografías se exhiben en el BAFICI de modo sostenido hace algo más de una década– el cine japonés logró mayor presencia/ visibilidad que el cine coreano; esto se debe al peso de su ‘industria cultural’, y a su proyección e impacto internacional. Sin embargo, el cine coreano tuvo su protagonismo en la sección *Panorama* de la tercera edición del BAFICI- 2001, haciéndose eco así de su ingreso al canon de cine mundial en el Festival de Cannes del año anterior. Volviendo al cine japonés –debido a su trayectoria a nivel mundial– ha sido una de las cinematografías privilegiadas por la crítica porteña, algo que se demuestra en la realización de numerosos *Focos* a directores japoneses en las distintas ediciones del festival.

Al gran festiva, se suman –también como modalidad alternativa de exhibición cinematográfica⁶– los ciclos de cine organizados por el Centro Cultural de la Embajada de Japón y por el Centro Cultural Coreano en América Latina, que ha continuado la tarea que iniciara hacia fines de la década del noventa el Departamento de Prensa y Difusión de la Embajada de Corea en Argentina⁷. Durante la última década, ambos Centros Culturales han ofrecido una notable cantidad de programaciones de filmes representativos de las distintas

⁶ Nos referimos a aquellos que escapan a los circuitos comerciales de exhibición cinematográfica tales como ciclos y muestras de cine organizados por programas culturales de instituciones públicas y privadas en centros culturales y educativos, museos, teatros, fundaciones y universidades, entre otros.

⁷A modo de referencia, el Centro Cultural Coreano en América Latina ha organizado durante el período 2006-2010 ciclos de cine a) temáticos (2008: *Encuentro con el Cine Coreano*; 2009: *El rol de la mujer coreana, Evolución del Cine Coreano* y *El Nuevo Cine Coreano*, entre otros); b) por director (2006: *Ciclo de Cine del Maestro Im Kwon-taek*; 2010: *Grandes Directores del Cine Coreano: Park Chan-wook y Hong Sang-soo*; entre otros), y c) de cortos experimentales (2008: *Cine Coreano experimental en el marco de la muestra Peppermint Candy*), entre otros.

etapas evolutivas de los cines japonés y coreano, como así también de producciones inéditas, con sede en diversos espacios de difusión artística y cultural de la Ciudad⁸.

Por su parte, las salas de cine-arte y ensayo permiten acceder tanto al cine independiente y de culto como al comercial, es decir, se trata de ámbitos alternativos de exhibición que cuentan con la particularidad de no dejar de lado la proyección de ciertos estrenos de taquilla. No obstante, estas salas suelen representar –principalmente– una opción para la proyección de cinematografías tales como las latinoamericana, africana, asiática y de otras partes del mundo, que no encuentran modo de insertarse en el circuito comercial. En la sala MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires)⁹ se ha proyectado cine japonés y coreano; las exhibiciones en dichos espacios frecuentemente son a sala llena y las programaciones permanecen por semanas, tal como ocurrió en estos casos.

A esta categoría pertenecen los cines Arteplex que también exhiben cinematografías de diversas procedencias geográficas y culturales, entre ellas las asiáticas, en los distintos barrios de la Ciudad donde se hallan ubicados¹⁰. Para dar cuenta del carácter ambivalente entre cine independiente/ cine comercial que albergan estas salas puede citarse el ejemplo del filme japonés *Final de partida* (2008) estrenado comercialmente en un Arteplex en enero de 2010, luego de obtener el Oscar a la mejor película extranjera. En el caso de los filmes coreanos que transitaban por estas salas se encuentran los largometrajes *El Arco* (2005), *El tiempo* (2006) y *Aliento* (2007) del renombrado director coreano Kim Ki-duk, entre otros.

Progresivamente, y en menor medida que en los ámbitos alternativos de exhibición mencionados, los cines japonés y coreano se han ido ganando su lugar en la cartelera comercial de espectáculos de la Ciudad cultural porteña. En los últimos años, filmes japoneses tales como *El secreto del bosque* (2008), *Ponyo* (2009) de Hayao Miyazaki y *Un día en familia* (2010) de Hirokazu Koreeda, entre otros, y filmes coreanos como ser *Primavera*, *Verano*, *Otoño*, *Invierno*

⁸ La difusión de los ciclos de cine japonés y coreano se lleva a cabo principalmente a través de Internet. Ambos centros culturales anuncian sus programaciones en su página web, y envían mensualmente una newsletter electrónica que difunde las actividades artísticas y culturales que realizan, entre ellas, los ciclos de cine. En el caso del cine coreano, además, la información de los ciclos llega con fuerza al público joven gracias a una de las redes sociales más populares en el país (Facebook), y a través de canales virtuales de divulgación tales como el Club de Amigos del Cine Coreano y la construcción de *blogs* temáticos. También hay que mencionar que los ciclos de cine se anuncian en los periódicos locales de ambas colectividades. En cuanto a la difusión en papel pueden encontrarse folletos impresos con los detalles de programación y sinopsis de las películas en los Centros Culturales e instituciones locales de los respectivos países.

⁹ Otros ejemplos son la sala del Centro Cultural Ricardo Rojas (que depende de la Universidad de Buenos Aires) y la Sala Leopoldo Lugones del Teatro Nacional San Martín.

¹⁰ Funcionan como salas de cine-arte y ensayo de nuestra ciudad los cines Lorange, Losuar, Lorca, Monumental y Cosmos, entre otros.

y... *Primavera* (2004) de Kim Ki-duk; *Old Boy* (2005) de Park Chan-wook; *Hierro 3* (2006) de Kim Ki-duk y *The Host* (2007) de Bong Joon-ho, entre otros, han sido proyectados en salas comerciales y complejos multi-pantallas.

Por último, merece un llamado de atención la considerable presencia de ambas cinematografías en las grillas de los distintos canales de cine de la televisión por cable. Y más aún la reciente y novedosa participación de estos cines en la televisión abierta como en el caso del ciclo *Versión Original*, hoy continuado por *El Mejor Cine del Mundo*, ambos perteneciente a la Televisión Pública argentina.

Conclusiones

La posible existencia de una 'cultura internacional popular' está de acuerdo con los postulados de los Estudios Culturales. No obstante ello, no significa homogenización cultural, sino que se trata de un proceso donde "la modernidad-mundo pone a disposición de las colectividades un conjunto de referentes [de los que] cada grupo social, en la elaboración de sus identidades colectivas, se apropiará de ellos de manera diferenciada" (Ortíz, 1998: 66). De esta manera, la circulación del discurso cinematográfico en diversas regiones del mundo es un fenómeno clave para el estudio de la mundialización, fortalecido –a su vez– por la circulación del sentido social compartido que promueven las industrias culturales.

A través de este recorrido por los distintos ámbitos de exhibición, hemos constatado en nuestro trabajo que los cines japonés y coreano suman seguidores, expandiéndose su participación y visibilidad el espacio cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Paralelamente al circuito de salas comerciales, donde se estrenan las películas de la industria de Hollywood (junto a películas europeas, latinoamericanas, argentina y, como vimos, algunas asiáticas), se encuentran los festivales, ciclos y proyecciones en las salas de cine-arte y ensayo; éstos ámbitos alternativos de exhibición contribuyen al reconocimiento de los cines japonés y coreano por parte de los círculos de cinéfilos porteños y de la crítica de cine. Colaboran, además, con la difusión de estas cinematografías entre el público joven, seguidor de la moda asiática, que elige sumergirse en una estética poco convencional para los parámetros a los que estamos habituados (Iadevito y Bavoleo, 2010).

Las narrativas del cine nos permiten conocer y comprender el mundo y colaborar así en la difícil tarea de descubrir aspectos de culturas tan distantes. O, dicho de otro modo, recuperando la crítica del concepto de 'industria cultural' como 'unidad de sentido', podemos afirmar con Martín Barbero: "El capitalismo puede destruir culturas pero no puede agotar la

verdad histórica que hay en ellas” (2003 [1987]:23). Esta aseveración está en relación con lo dicho por Stuart Hall acerca de las otras contradicciones existentes además de la referente a las clases sociales, como género, religión, generación y nacionalidad.

En este sentido, la pregunta que nos formulamos como punto de partida, ¿los cines asiáticos representan una alternativa a Hollywood en el contexto de la Ciudad de Buenos Aires?, halla una respuesta posible por la línea interpretativa que hace foco en la dimensión cultural.

Más allá de la discusión del cine asiático como cine ‘periférico’ o ‘emergente’ resulta conveniente pasar a un análisis más centrado en el contexto en que se consumen estos filmes¹¹. En el inter-juego de *mostrar* y *ver*, la presencia del cine asiático en nuestra Ciudad inaugura un particular diálogo entre comunidades de sentido diversas: mirar una película supone (siempre) una confrontación de interpretaciones acerca de la realidad. Así, el cine asiático proyecta imágenes sobre esas culturas ‘exóticas y lejanas’ que son reinterpretadas según las percepciones, valoraciones y saberes, es decir, visiones locales más o menos estereotipadas.

Esto no significa, por supuesto, que el consumidor/espectador/receptor tenga primacía y libertad total para ‘hacer’ con los productos su propio cine, como critica Enrique Sánchez Ruiz al decir que “el culturalismo devenido en una especie de populismo de los receptores nos ha insistido (...) en que los medios no tienen ‘efectos’ sobre los receptores de sus mensajes” (Sánchez Ruiz, 2006:36). Pero tampoco es prudente afirmar lo contrario. Más bien, volvemos a rescatar la fecunda distinción entre los estudios de producción y los de recepción del discurso, en cuya diferencia asoma la dimensión de la circulación de sentidos. También allí puede intervenir tanto la lógica de la ‘industria cultural’, como las políticas culturales, para incidir en la distribución de los filmes que llegan a nuestra Ciudad. Esto explica, en cierta medida, la presencia de las cinematográficas de Japón y Corea frente a la relativa ausencia de cines africanos, o incluso del sudeste asiático.

En este contexto del proceso de la mundialización se abren espacios para pensar la comunicación intercultural en la que el sujeto espectador tiene relativa autonomía para apropiarse de manera diferencial del discurso producido por cinematografías-*otras*. La

¹¹ Por caso, en la lectura hecha en cierto momento histórico desde Argentina, el mapa del cine mundial quedó definido del siguiente modo: el ‘primer cine’ (el cine de Hollywood), el ‘segundo cine’ (el cine arte de Europa) y el ‘tercer cine’ (el cine revolucionario mundial), dentro del cual se enmarcó el cine asiático, y era el mismo lugar que podía ocupar el argentino. Puede consultarse el manifiesto *Hacia un tercer cine*, publicado en 1969 por Solanas y Getino.

posibilidad de acercamiento a culturas *lejanas*, concebidas tantas veces como *exóticas*, amplía el horizonte de la representación y los sentidos sociales. En este sentido, es qué podrían funcionar como una cierto cine alter(n)ativo a Hollywood.

A modo cierre, entonces, vale preguntarse: ¿qué sentido(s) adopta el consumo del cine asiático en el campo cultural porteño? Una hipótesis de trabajo, para futuras aproximaciones, podría enunciarse así: la existencia de distintos públicos diversifica los consumos del cine asiático. Por un lado, se encuentran los llamados 'cinéfilos' que en su búsqueda artística refinada incorporan al cine asiático como uno más de sus conocimientos eruditos sobre el cine mundial. Por otro lado, están los 'asiáfilos' quienes eligen este cine como parte del consumo de la cultura asiática, es decir, se convierte en un símbolo de *distinción* cultural (Bourdieu, 1988). Por último, un sector social aún más minoritario es el de las comunidades migrantes, que 'miran' películas del país de origen como búsqueda identitaria.

En definitiva, la pregunta por el carácter alternativo del cine asiático toma al menos tres rumbos. Los estudios en producción son los más usuales y constituyen una base común de trabajo. Los estudios en recepción quedaron sugeridos como agenda de investigación. En este artículo se trató de destacar –a todas luces– que los sentidos que una película japonesa o coreana estrenada en Tokio o en Seúl en salas comerciales, no son los mismos que se producen en su exhibición en una sala de un museo, o de un Centro Cultural, o de una institución de la colectividad, de la Ciudad de Buenos Aires. Es decir, no solo cada ámbito de exhibición sino también cada escenario cultural supone/habilita determinados *modos de ver* (Berger, 2000) asociados a las lógicas del campo y las posiciones que los sujetos ocupan dentro de éste (Bourdieu, 2003). Pues, en el campo de efectos de sentidos posible, la dimensión de la distribución asume un sentido propio, el cual interfiere en la circulación y en la construcción del sentido social en plural.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005 [1988].
- BASTIDE, Roger. *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*. Buenos Aires: Amorrortu, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata Editorial, 2003.

—*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

CODO MARTÍNEZ, Jordi. El 'cine asiático' como género: problemas de definición. En San Ginés Aguilar (ed.). *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, CEIAP, Universidad de Granada, 2010. Disponible en <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo11.pdf> (Acceso: 8/3/2011).

ELENA, Alberto (ed.). *Seul Express 97-04. La renovación del cine coreano*. Madrid: T&B Editores, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y Rafael RONCAGLIOLO (eds.). *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima: Ipal, 1988.

GAVIRATI, Pablo, El anime como medio para la comunicación intercultural, *Actas en CD del XXVII Congreso ALAS*, Facultad de Ciencias Sociales, 2009.

HALL, Stuart. Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En R. Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1984.

—Cultural Identity and Cinematic Representation. En R. Stam y T. Miller. *Film and Theory* (pp. 704-14). Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

IADEVITO, Paula. *Mujeres históricas, mujeres de ficción. Dilemas y tensiones entre tradición y modernidad en el cine surcoreano contemporáneo*. Tesis de Doctorado-Universidad de Buenos Aires, defendida el 17 de junio de 2011. Disponible: Biblioteca FCS-UBA.

IADEVITO, Paula y María TORRE (2008). Arte e ideología: un análisis del cronotopos en las producciones cinematográficas contemporáneas. *Revista Question*. 19 / Invierno.

Disponible en:

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior19/nivel2/editorial.htm

IADEVITO, Paula y Pablo GAVIRATI. Globalización y cine asiático: el uso de productos audiovisuales en el proceso de investigación social. *Actas en CD del Primer Congreso Nacional Pensando lo audiovisual en la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades Método-Técnica-Teoría*. Edición patrocinada por Incluir Asoc. Civil, 2009.

IADEVITO, Paula y Bárbara BAVOLEO. Nuevas tendencias. Los ciclos de cine coreano como vía de transmisión cultural en la Ciudad de Buenos Aires. *Revista Koreana*. Tomo 19 - N°2 - Verano 2010.

JAMESON, Frédric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

LEE, Hyangjin. *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Editorial Convenio Andrés Bello, 2003 [1987].

MCDONALD, Keiko. Popular Film. In Powers and Kato (eds.). *Handbook of Japanese Popular Culture*. London: Greenwood Press, 1989.

METSMAN, Mariano. Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). En S. Sel (comp.). *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2007.

METZ, Christian. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En: AA. VV. *Lo Verosímil* (pp. 17-31). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, (1970 [1968]).

MOON, Jae-cheol. The Meaning of Newness in Korean Cinema: Korean New Wave and After. *Korea Journal*. Vol. 46 – 1 (pp. 36-59), 2006.

ORTÍZ, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1997.

—*Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique, El cine latinoamericano: ¿mercado de consumo hollywoodense, o producción de pluralidad cultural?, *Revista Eptic Dossiê, Especial Cultura e Pensamento, Volumen II*, 2006.

SHIM, Doboo. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media Culture and Society*. 28 -1 (pp. 25-44), 2006.

—The growth of Korean cultural industries and the Korean Wave. En Chua Beng-huat y Koichi Iwabuchi. *East Asian Pop Culture. Analyzing the Korean Wave* (pp. 15-31). Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia. La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales*. Vol. II (pp. 50-79), 2006.

VERON, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico* [on line]. Disponible en: <http://www.uam.mx>, sección de Educación Continua, 2005.

Recursos consultados en Internet

www.ar.emb-japan.go.jp

<http://argentina.korean-culture.org>

www.bafici.gov.ar

www.cineargentinos.com.ar