

UN DIÁLOGO CULTURAL ENTRE COREA Y ARGENTINA

Algunas reflexiones a partir del filme documental *La Chica del Sur*

Avance de investigación en curso.

Grupo de trabajo N°32 - Sociología del Arte y la Cultura.

Paula Iadevito

Doctora en Ciencias Sociales (UBA)

Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG-UBA/ CONICET).

Resumen

La Chica del Sur (Argentina, 2012) ofrece un testimonio histórico de Corea y del personaje político (la joven activista que cruza la frontera en un acto revolucionario) pero, fundamentalmente, constituye un ejercicio narrativo que convierte al texto documental en espacio de interacción donde historia, memoria y experiencia personal son interpretadas y (re)interpretadas en los distintos contextos y en dimensión dialógica.

El objetivo de la ponencia es analizar *La Chica del Sur* haciendo el foco en aspectos constitutivos clave de la trama enfocando en el diálogo cultural al interior del texto y a partir de su circulación local. Partimos de un marco teórico que hace confluir aportes y conceptos de la Sociología y de los Estudios Culturales, y metodológicamente recurrimos a entrevistas a los realizadores del filme y a los discursos mediáticos entorno al éste, para reflexionar sobre el diálogo coreano-argentino ‘en’ y ‘por’ el espacio cinematográfico.

Palabras clave: Cine documental – Diálogo cultural – Corea/Argentina

Introducción

Este trabajo postula algunas reflexiones sobre aspectos del diálogo cultural entre Corea y Argentina que pueden leerse e interpretarse a partir del filme documental *La Chica del Sur* (José Luis García. Argentina, 2012). El análisis de la circulación de expresiones artísticas y culturales de Corea y/o sobre Corea (cine, muestras de arte y fotografía, conciertos, festividades, entre otros) genera encuentros entre personas y entrecruzamientos de experiencias y subjetividades, que involucran identidades individuales y colectivas. En consecuencia, permite una reflexión tanto en torno a la cuestión de las identidades como acerca de los diálogos interculturales que se propician en el campo cultural y simbólico¹.

La sociedad actual –signada por la rapidez creciente de los intercambios comunicativos a nivel global– ha profundizado dicho proceso, debido a que en su seno la visualidad ha adquirido cada vez más relevancia cultural como forma de comprensión, conocimiento y dominio político del mundo. Así, las imágenes y narrativas visuales se han convertido en dispositivos claves en la construcción de las identidades, relaciones e imaginarios sociales (Arfuch y Devalle, 2009).

¹ Se enmarca como avance de un proyecto de investigación sobre la presencia del arte y la cultura de Corea en la Ciudad de Buenos Aires el cual despliega una doble dimensión de análisis. Por un lado, recurre a la perspectiva estructural macro del sistema mundo y las consecuencias culturales de la globalización (Mattelart, 2006; Ortiz, 2000; Wallerstein, 2001) y, por otro lado, desarrolla una mirada atenta a los procesos de interacción que involucran a los sujetos y sus producciones artísticas, culturales e identitarias (Berger y Luckmann, 1999; Bourdieu, 1997; Arfuch, 2002).

Retomando a Pierre Bourdieu (1995; 2003) señalamos la necesidad de situar al artista y su creación en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales (artistas, editores, críticos, y público) directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra, es decir, en el campo artístico². Por ello, al analizar el arte contemporáneo se toman en cuenta las distintas instancias y elementos constitutivos de dicho campo: el estudio de los productores y de las obras, de los intermediarios entre público y productores, y de los consumidores. En este marco, entendemos al filme documental como objeto/ texto cultural que forma parte y circula por el campo artístico condensando sentidos y significados sobre la experiencia, los sujetos y la 'realidad', y el espacio cinematográfico conforma así una red de discursos que interviene en la construcción de 'lo social' y 'lo subjetivo'. Por tal motivo, consideramos que el cine documental conforma un territorio productivo para la exploración de cuestiones identitarias y de interculturalidad que, en este caso, refieren al diálogo entre Corea y Argentina.

El objetivo de este trabajo es aportar en esta línea mediante el análisis del filme documental *La Chica del Sur*. El foco de indagación está puesto en el diálogo cultural coreano-argentino al interior del documental, y el que se produce a partir de su circulación por el contexto local. Se incluyen los relatos de los realizadores del documental (director/productor/editor), y los discursos mediáticos enunciados por la prensa escrita argentina.

El abordaje toma en cuenta conceptos tales como cultura, identidad e interculturalidad para construir una mirada teórica sobre el caso, y aplica una metodología cualitativa que permite acceder a los actores, contextos y discursividades sociales.

1. Enfoque conceptual

Desde un concepto semiótico de la cultura como el que postula Geertz (1987) leemos el documental como trama de significación compuesta por signos y símbolos sometidos a determinada jerarquización³. De acuerdo con el pensamiento de García Canclini (1990) afirmamos que la cultura en tanto trama de producción de sentidos es, al mismo tiempo, material y simbólica, y representa y reproduce la realidad aunque se trate de una reproducción y apropiación atravesada por distintos grados de conflictividad.

Lo mismo ocurre con la identidad que no es una construcción monolítica sino discursiva, y se encuentra en constante circulación modificando los discursos y modificándose a partir de éstos. Stuart Hall (2003) señala tres características fundamentales de la identidad: a) toda identidad se construye dentro del discurso; b) es histórica y plausible de cambio; c) se conforman a partir de la diferencia, es decir, de la relación con el otro. Desde este enfoque teórico, la identidad deja de ser concebida como una esencia y pasa a ser entendida como estratégica, posicional e inseparable de la alteridad. Marc Augé (2000) sostiene que a partir de los discursos manifiestos y/o tácitos, lo que aflora no es la subjetividad de cada individuo (historia de vida o situación particular personal), sino las relaciones explícita o implícitamente instituidas que lo vinculan a los otros. En el contexto de la modernidad tardía, las identidades no son singulares sino que por su capacidad de trascender su dimensión material, o mejor dicho, de traspasar los límites prácticos de su existencia para situarse en el plano de lo

² El campo es un sector determinado de la actividad social y de las estructuras simbólicas que forman parte de la sociedad e interactúan en ella. La particularidad del campo artístico es su autonomía, la variabilidad de sus límites y la propensión a cambios constantes debido a su débil institucionalización. De acuerdo al autor, los individuos participantes del campo artístico desarrollan distintas actividades en las que ponen en juego los recursos de los que disponen, sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico (Bourdieu, 2003).

³ Sin embargo, el hecho de considerar a la cultura como trama de significación no implica desconocer la instancia cultural como un espacio dentro de la totalidad social donde se produce la lucha por la institución de sentido.

discursivo-simbólico, se construyen desde una multiplicidad de relatos y discursos que las proveen de elementos –emocionales e ideológicos– de identificación.

El documental constituye un texto cultural y, por tal motivo, conforma una fuente válida de indagación e interpretación de las experiencias de los sujetos y de las identidades, y nos plantea la comunicación intercultural en un doble sentido. Como sabemos, la interculturalidad refiere a la interacción comunicativa que se produce entre dos o más grupos humanos pertenecientes a diferentes culturas (Austin Millán, 2000), y la comunicación intercultural puede desplegarse bien como comunicación interpersonal y/o como comunicación mediada. La primera modalidad de comunicación se basa en el contacto directo entre personas y en la otra existe una producción mediatizada del discurso (Rodrigo Alsina, 1999). Al interior del texto cultural, *La Chica del Sur*, se registra el caso de comunicación intercultural interpersonal entre el personaje protagónico, el documentalista y el intérprete quien ejerciendo como traductor posibilita el diálogo entre ambos, y esta mediación del traductor puede leerse –a su vez– como comunicación intercultural mediada, que es la que se produce además a partir de la circulación del documental habilitando el contacto y diálogo cultural entre Corea y Argentina desde el espacio simbólico cinematográfico.

Completan nuestra mirada teórica, los aportes de la Teoría de los Discursos Sociales de Verón (1993), y la idea de Foucault (1969) sobre el discurso como campo de regularidades para encontrar diversas posiciones de sujeto y subjetividades. La perspectiva de Paul Ricoeur (1995) nos es de utilidad para explicar y distinguir territorio de ‘ficción’ y de ‘no ficción’. La relación entre documental y autobiografía la leemos desde las consideraciones al respecto que nos ofrece Paul de Man (1984), y recurrimos a la mirada teórica de Pollak (2006) para entender el nexo entre memoria e identidad.

El análisis del documental propuesto busca, desde aquí, echar luz sobre el diálogo cultural coreano-argentino interpretando las identidades como construcción discursiva ‘en’ y a través de la trama de significación que construye y proyecta el texto fílmico desde el campo artístico y cultural.

2. Estrategias metodológicas

El tratamiento del documental se desarrolla desde una perspectiva sociológica y de análisis cultural que privilegia el ejercicio interpretativo orientado al desciframiento de los sentidos y significados (Geertz, 1987). Se aplican dos estrategias metodológicas cualitativas de recolección de información, entrevistas (a los realizadores⁴) y relevamiento de discursos de la prensa escrita argentina (notas en los principales periódicos de circulación nacional).

Entendemos que la entrevista remite al momento en se accede a la estructura del relato por el cual el entrevistado le adjudica significados a los acontecimientos. Asimismo, constituye una situación de comunicación (entrevistador y entrevistado) donde, como señala Benveniste (1991), hay un sujeto que se hace cargo de su discurso instalándose como un *yo* frente a un *tú*. El investigador capitaliza este extrañamiento entre los dos universos simbólicos en pos de descifrar y comprender el relato del otro.

De acuerdo con estas premisas básicas se realizaron **entrevistas** a los realizadores de *La Chica del Sur* (director, productor y editor). En el contexto de entrevista fueron indagadas las motivaciones y condiciones de producción de la obra, los significados del documental como texto cultural y los efectos de sentido de su circulación, entre otros tópicos.

Los discursos suelen plantearse como prácticas sociales que tienen la capacidad de mantener y/o transformar el orden social existente. En esta línea, los medios masivos operan como uno de los principales campos de lucha donde los distintos significados se producen, recrean y negocian sentido. Adoptamos aquí la vertiente teórica ligada a los Estudios Culturales según la cuál los discursos de los medios de comunicación negocian permanentemente con los sentidos dominantes y no dominantes y, a

⁴ Ha sido el discurso de los propios actores el que ha delimitado la realidad de interés del trabajo que aquí presentamos.

su vez, poseen el potencial de producir nuevos discursos (McRobbie, 1998; Ray, 1974; Mattelart, 1981).

En este sentido, el relevamiento de un conjunto de discursos de la **prensa escrita** argentina (notas en los principales periódicos nacionales: La Nación, Clarín-Revista Ñ, Página 12) nos brindó información sobre las interpretaciones y los efectos de sentido de la circulación de *La Chica del Sur* en el contexto de la Ciudad de Buenos Aires.

Aquí algunos de los interrogantes que guían este abordaje: ¿Cómo construye su mirada el director? ¿Cuál es el lugar de la memoria en la construcción de este relato autobiográfico que da cuenta y a la vez construye identidad(es)? ¿Se trata de un documental político? Qué tipo de relato se prioriza, y qué lugar ocupa el personaje documentado en la trama documental? ¿Cómo se plantea el diálogo cultural al interior del filme? ¿Cuales son los diálogos culturales que habilita su circulación a nivel local? ¿Qué significados diseminan los discursos enunciados por la prensa escrita?

3. Análisis e interpretaciones

➤ El documental

○ Sinopsis

En 1989 José Luis García⁵ participa del XIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes que se realiza en Pyongyang, Corea del Norte. Un evento político auspiciado por la URSS apenas tres semanas después de la masacre de miles de estudiantes en la Plaza Tien An Men de Beijing y cuatro meses antes de la caída del Muro de Berlín. García registra con una cámara VHS prestada el paisaje surrealista de aquel verano en el que miles de jóvenes llegados desde todas partes del mundo tomaron por asalto el lejano “Reino Ermitaño”. El foco de su mirada cambia cuando Lim Sukyung, una joven activista política, llega de manera clandestina a Pyongyang – obligada a dar la vuelta al mundo para poder llegar al norte de su propio país– representando a los estudiantes de Corea del Sur en el reclamo de la reunificación pacífica de todo el pueblo coreano. Cuando el Festival termina, Lim Sukyung se niega a volver al sur a través de un tercer país y desafía a las más altas autoridades militares del Norte y del Sur de Corea y de las Naciones Unidas cruzando a pie la frontera más vigilada del planeta; concentrando en ese gesto verdaderamente revolucionario toda su voluntad de sacrificio por un ideal. Mucho tiempo después, el colapso de las ilusiones juveniles guiarán la búsqueda del realizador, fascinado por el recuerdo de la “Flor de la Reunificación”, con quien se reencuentra en Seúl veinte años más tarde. Sitiada por el acoso de una sociedad todavía en guerra, Lim Sukyung terminará por revelar el profundo e inesperado vínculo que la une a un completo extraño llegado desde el otro lado del mundo

○ Construcción de una mirada

La Chica del Sur se divide en tres partes. a) El testimonio histórico del *XIII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Corea del Norte* (1989), y el de la joven activista de Corea del Sur, reconstruidos en base a las filmaciones de García con cámara Súper VHS y materiales de archivo. b) La historia presente de Lim Sukyung reconstruida sobre la base de un recorrido por su vida actual, pública

⁵ José Luis García nació en Buenos Aires en 1965. Discípulo del director Ricardo Becher y del director de fotografía Felix Monti. Trabajó como director de fotografía con los directores Martín Rejtman, Fernando Spiner y Alejandro Agresti; entre otros. Realizó el largometraje *Cándido López, los campos de batalla* (BAFICI 2005, Premios del Público y SIGNIS, Cóndor al Mejor Documental y al Mejor Guión Documental). *La Chica del Sur* su última película participó en la Competencia Argentina del BAFICI 2012, y recibió el Premio del Público y una Mención Especial del Jurado.

y privada. c) La visita y estadía de Lim Sukyung en Argentina para la concreción de la ansiada entrevista que motoriza el proyecto de García. En esta secuencia narrativa identificamos, a su vez, tres factores clave del proceso de constitución de la subjetividad en escena cinematográfica: la construcción del punto de vista, el modo en que se produce la presencia del director, la cuestión de la performatividad.

Comienza la voz en off del director convocando sus memorias de la “*auto-celebración de un universo a punto de desaparecer poco antes de la caída del Muro de Berlín: sitio y tiempo exactos para registrar el último fulgor de un sueño colectivo*” (Miguel Frías, 2013). Y como advierte el propio José Luis García esta presencia fue el comienzo de este proyecto: “[...] *si vos estás en un lugar extraordinario, siempre lo digo, en un momento extraordinario, con un personaje extraordinario, y vos estás registrando todo eso, y bueno, ahí hay una película*”. No obstante, finalmente, el hacer del documental se dilató por años, y el director lo cuenta del siguiente modo:

Quando yo volví en el 89’, en los meses siguientes o al año siguiente, intenté hacer una edición, pero no tenía pies ni cabeza por varias razones, porque yo no tenía la madurez como persona ni como cineasta para hacerlo, y sobre todo porque ese mundo era como un alud, todo ese mundo todavía se estaba cayendo a pedazos. Es decir, cuando yo volví, a los tres meses se cayó el muro de Berlín, me puse a editar, y mientras estaba editando, se disolvía la Unión Soviética, es decir, no tenía yo una perspectiva histórica [...] evidentemente, el personaje central y el que a mí me había conmovido, y el que nos había conmovido a todos, era esta chica, pero no tenía una perspectiva sobre el material y sobre el presente que uno estaba viviendo. Lo dejé, pero sabiendo que lo dejaba bien guardado esperando el momento, o sea, nunca lo olvide.

El punto de partida de un documental se halla en el propósito y la vitalidad de contar ‘algo’, es decir, es la búsqueda de crear una historia bien narrada que siga un argumento y despliegue un plan narrativo con componentes dramáticos sensibles que inviten a la reflexión individual y/o colectiva. *La Chica del Sur* encuentra su punto de partida cuando una conjunción de factores hace que el director halle el momento propicio para narrar la historia, es decir, para seguir un hilo narrativo.

[...] pasa que leo acá noticias en el diario de la cumbre entre presidentes, pasa que aparece Internet y uno puede empezar a googlear más información, pasa que me mudo a Francia y ahí las noticias eran diarias sobre Corea, no como acá que aparecen cada tres/cuatro meses, y pasa que me vuelve a volver a la cabeza qué habrá pasado con esta chica, esta chica que se había jugado la vida en ese momento, qué fue presa (director).

La Chica del Sur se basa en el relato de una experiencia a partir de la cual el documentalista se ve fuertemente impactado y, a partir del relato de la experiencia de otro (la de la ‘Flor de la unificación’ que da la vuelta al mundo para terminar al norte de su propio país) se produce la contaminación entre objeto y sujeto de la enunciación, que redunda en un proceso de subjetivación de los acontecimientos narrados.

No es un documental sobre ella sino de mi mirada sobre ella, o sea, o la mirada de un joven idealista sobre un ícono revolucionario para hacerlo más universal. Y yo a esa altura sentía que el joven idealista no necesitaba saber que había pasado con el ícono revolucionario en la cárcel [...] estaba más impactado por la historia de vida (director).

Cuando un director elige contar una historia para un documental, ésta historia tiene relación directa con la realidad más o menos extrema y/o cotidiana. Esta trama integra materiales de archivo (imágenes y sonidos de una época pasada) con escenas de una amplia y profunda actualidad que nos revela la persona detrás del personaje.

[...] ese comienzo de él, con todo ese material de archivo que era espectacular, con esa escena de montaje que es maravillosa, y al mismo tiempo, el paso del tiempo opera como una perspectiva muy impresionante

que es ver las imágenes de Corea del Norte con la internacional sonando de fondo. Toda esa secuencia de montaje es [...] tiene mucha síntesis eso, ese es un momento que en muy pocos minutos se sintetizan un montón de cosas, y el espectador que entiende de lo que va, entiende lo tremendo que es eso, entiende la energía de la esperanza que había en toda esa juventud y en toda esa idea de un mundo socialista ya sabiendo cómo es el final de la historia, ya entiendo que es lo que ocurrió con todo ese modelo, entonces, a mí eso me conmovió. Y después enseguida de eso, aparece ella, el personaje de Lim Sukyung [...] y tiene todo un desarrollo en la película, muy interesante (editor).

Lo social, público y extremo se vuelve subjetivo, privado, íntimo (re)configurando la narrativa, y así lo sintetiza Miguel Frías: *“García nos muestra la conversión de ella en un mito. Luego, tras una elipsis que se devora dos décadas, nos transmite su obsesión por saber qué fue de la chica y acaso de él: motor de una travesía geográfica y anímica”* (Clarín, 2013).

El documentalista hace un recorte de la realidad, y una interpretación de lo que elige contar tomando posición al respecto. Y en este recorte intervienen personajes que son personas reales, que existen antes y después del filme (no solo ‘en’ y ‘para’ el filme como en el caso de la ficción), y las escenografías son lugares del mundo y momentos en que se desarrolla la experiencia narrada. Las situaciones representadas en el filme están sucediendo, aquí y ahora, o en algún contexto histórico particular. El cine documental *“tiene conexión con algo real, no con una ficción, sino con una entidad concreta de la realidad humana y, entonces, se produce, uno entiende que ahí se juega mucho más”* (E1, 2013).

La *Chica del Sur* pone en escena la presencia del director, activa e intrusiva, de este modo, se vuelve parte de la realidad representada en el filme y deja de ser un mero testigo externo, como ocurre en el caso de la ficción. García entra en escena, y participa de casi toda la trama documental. Pero hay un segmento emblemático y significativo al respecto: el director en escena y en evidencia pone en jaque su propio proyecto: acceder a ese personaje que lo cautiva. Emergen aquí los problemas de la enunciación, la incomunicación, el desencuentro. El editor del filme lo sintetiza de este modo:

[...] estamos muy acostumbrados como espectadores a ver el campo y, entonces, lo que ocurre en el campo no nos llama la atención, lo que sospechamos es que hay algo fuera de campo, entonces, cuando la película consigue naturalmente mostrarte el fuera de campo, mostrarte aquello que no se debe mostrar, mostrarte el andamio, subjetivamente uno cree más en la película, es muy, es como una honestidad. La película se anima a mostrarte su propio desgarró, su propia bambalina, entonces, tiene ese valor, el valor el de producir, de añadir al verosímil y la verosimilitud, pero tiene un segundo valor que es poner en crisis lo que se viene jugando durante toda la película, que es la capacidad de Jose Luis de entenderla a ella, de abarcarla [...] Fue muy placentero ver cómo él se podía desacoplar de su propia imagen fracasando en la película y entender que eso era lo mejor para la película, y hacer un pasito más de sofisticación y entender ese sacrificio narcisista de ponerse tropezando [...]

Podríamos decir que el tema central de este documental gira en torno a los problemas de la enunciación y del enunciante, y de la dificultad del enunciante en determinados contextos-otros. Este segmento del filme resulta clave justamente porque el propósito del director de obtener el testimonio de Lim Sukyung en torno a la cuestión histórica y política vira hacia un desencuentro comunicacional entre ambos que, originado en la pregunta de García sobre la unificación de las Coreas, desencadena el dramático enojo en ella que pareciera un punto sin retorno. Sin embargo, ante la incertidumbre del director es ella quien rescata la situación y, en ese acto, se redime: le toma la mano a García y le dice que lo pueden solucionar. Aunque no aparezca de modo explícito en el filme, dar respuesta al interrogante de García en la situación política actual donde las posiciones radicales de izquierda son condenadas como pro-comunistas era absolutamente difícil para Lim Sukyung, quien porta además el estigma social por los sucesos de fines de los ochentas.

La barrera de comunicación entre el documentalista y el personaje documentado es cultural y, por supuesto, idiomática. En este punto, la trama documental propone una performance compuesta por el

director como enunciador ‘principal’, y las actuaciones encarnadas por el personaje documentado (Lim Sukyung) y un traductor (Alejandro Kim). La figura del traductor asume el rol mediador para la comunicación y el entendimiento entre ambas partes; él es quién conjuga el aquí y allá desde la experiencia de la bi-culturalidad.

Ale tiene una cosa que es muy bilingüe, y el mismo se jacta de eso en la película, para mí es totalmente natural Argentina o Corea [...] Creo que Ale, lo que es interesante del personaje de Ale es que uno percibe el conflicto de una doble identidad ahí, que no es siempre fácil de llevar (editor).

En efecto, más allá del poder enunciativo que detenta el director, son tres los discursos que interactúan y conforman esta trama documental. Y en concreto, más allá de la figura del traductor, la comunicación entre García y Lim Sukyung se produce a pesar de la distancia cultural e idiomática entre ambos.

o Historia, memoria y experiencia

El cine político contemporáneo ha escogido acercarse a los hechos de la Historia desde los datos que atestiguan su existencia. No obstante, el documental admite la paradoja de que la reconstrucción del pasado puede ser accesible a través de modos íntimos de representación (Amado, 2003). De hecho, *La Chica del Sur* amalgama historia social (el acto en Corea del Norte), memoria y experiencia personal de Lim Sukyung y del director. Es decir, la narrativa histórica, política e ideológica no disimula la raíz personal y afectiva y, a su vez, ésta última se constituye en guía de la narración cinematográfica. En este sentido, se trata de un texto fílmico que focaliza en los territorios de la intimidad y la subjetividad y, desde esta existencia, convoca la dimensión política e ideológica de la historia social.

[...] lo que en principio para mí era una excusión casi turística, después con el tiempo se volvió una inquietud política que es el embrión de este documental. Y termina siendo una reflexión filosófica, o religiosa si se quiere, interna, o sea que hubo todo un proceso de evolución (director).

Así, el cine documental siendo testimonio histórico nos conduce al mundo de la experiencia sobre la base de la articulación entre historia social, memoria y experiencia.

La cuestión de la memoria es crucial en *La Chica del Sur*, y aparece referenciada desde el comienzo del filme basado en la experiencia de juventud del director. Aparecen los recuerdos en un relato en primera persona de viaje a Corea del Norte, con fotos e imágenes que ilustrativas [García jamás olvidó ese viaje, esta experiencia, ni al personaje emblemático del evento]. Como diría Schmuclé (2000), la memoria suele despreocuparse de la ‘verdad histórica’ documentada, o hasta incluso llega al punto de desinteresarse por ella, y sucede entonces que, ‘la memoria oficia de verdad’.

García no recurre al documental como herramienta de acceso a un pasado histórico que pueda dar cuenta de una memoria colectiva, sino que a través del documental intenta construir su memoria individual y experiencia de vida valiéndose de la narrativa de su personaje documentado. En *La Chica del Sur* el director no está detrás de cámara, sino que aparece junto a Lim Sukyung y a Alejandro Kim. Asimismo, secuencias escénicas de los bares de Seúl, de Kim paseando a su perra por las calles del barrio de Flores, o en el viaje a Usuahia, convierten a este documental en un caso de hibridación entre lo ‘no ficcional’ y ‘lo ficcional’. Lo interpretamos como una característica de los documentales de las últimas décadas donde el paso decisivo para su consolidación vino de la mano de la forma de contar las historias: la narración necesariamente realista y educativa propia del género comenzó a recurrir a la ficcionalización como recurso estético y narrativo (Guzmán, 2001). En definitiva, los documentales así como las memorias son reconstrucciones que implican remisiones entre el mundo real y el mundo de

ficción, por lo tanto, movilizan procesos semióticos y cognitivos (hacer-ver, hacer-saber, hacer-hacer). *La Chica del Sur* hace emerger memorias que no están tan vinculados a la posesión de un *saber*, sino al modo en que se relacionan con un *hacer* siempre polifónico y diverso. Definitivamente, la hibridez es una característica de *La Chica del Sur*, y la convivencia de enunciados que presenta puede interpretarse a partir de lo que Bajtín entiende por géneros discursivos: conjunto de enunciados relativamente estables, que comparten determinadas características, pero que son constitutivamente híbridos, heterogéneos.

La fuerza de *La Chica del Sur* reside en la autenticidad de la experiencia, es decir, el relato de la historia de vida de Lim Sukyung, y los tránsitos en tiempo presente por la ciudad de Seúl donde se produce el encuentro/reencuentro con García. Podría pensarse que este acento en ‘lo personal’ y ‘lo subjetivo’ despolitiza el relato, sin embargo, quitarle el lugar relevante al testimonio político y militante no implica suprimir la carga política en las operatorias de ficcionalización.

Ahora bien, ante la pregunta: ¿se trata de un documental político o sentimental? Respondemos que *La Chica del Sur* trasgrede la forma tradicional del documental político. No se citan fuentes ni leyendas, ni se pretende precisión testimonial sino reconstruir una historia social y política desde lo personal. Es decir, no se priorizan el rigor ni la solemnidad narrativa sino el devenir de la experiencia.

[...] como el esfuerzo por superar las incomprendiones, es una película que creo que triunfa desde el momento en el que, frente a las insalvables diferencias que hay entre los seres humanos, rescata las conexiones de nivel superior y trascendente, que es ni más ni menos que, por encima de la política, por encima de lo profesional, están las emociones y eh... de alguna manera la posibilidad de reconstruir y de decir adiós porque, de alguna manera, a lo que viene ella a Argentina es a despedir a su hijo [...] la película lo que te deja es eso es sensibilidad pura [...] ese tránsito desde la Internacional a ella en Ushuaia viendo una ardillita que se va, y se fue (editor).

- o Representaciones del diálogo cultural y narrativas de la identidad

Si consideramos el cine como fuente de estudio histórico, o como ‘nuevo campo de interpretación del pasado’ (Rosenstone, 1997: 41), es posible concebir al documental como ‘nuevo campo de interpretación de la cultura’. Los filmes establecen la universalidad de ciertos valores y necesidades que hacen semejantes a todos los sujetos. Pero pensando en términos ideales, los filmes documentales debieran colaborar con la construcción de una mirada que nos permita contactar y conocer la vida de quienes pertenecen a una cultura diferente a la nuestra y, desde allí, redescubrir la propia cultura. *La Chica del Sur* apela a cierta cotidianeidad y, en esta puesta en escena de lugares, costumbres y hábitos, discursos y prácticas, nos permite aproximarnos a la cultura coreana.

Creo que la frontera es un espacio muy impactante, la frontera, la línea y eso te conecta con el momento en que se generó esa frontera, la guerra de Corea, la división, la Segunda Guerra Mundial, te conecta con muchas cosas [...] De lo cotidiano creo que a la gente le llama la atención la gastronomía que me parece es algo muy importante, muy importante de la cultura coreana y, además, como fenómeno social [...] la estructura confucianismo de la sociedad y de las relaciones solo se ve si lo explicás sino no se percibe en la película [...] algo muy chiquito el budismo puede generar alguna inquietud en ese sentido (director).

Yo creo que, en la medida, en qué la película va a la casa de ellos y ve a la mamá, la mamá cocinando y ella también, y ve las universidades [...] no sé en qué medida eso penetra en la conciencia de la gente, está (editor).

[...] lo que sí me llamó la atención fueron esos bares en los que José se junta con ella conversar, los amigos de ella, las opiniones de Itaewon, de la gente que está en Itaewon, el barrio internacional de Seúl, el barrio de los gringos de los yankees, eso sí, de pronto cuando estás viendo la película [...] esa visión efectivamente te informa de ciertas características de la sociedad coreana (editor).

La circulación del documental a nivel local colabora con la elaboración de una imagen de Corea y ‘los coreanos’ que contribuye al mejoramiento de las relaciones interculturales. El filme cumple la función de cargar de significados (positivos) al significante vacío y, con ello, disipa dudas, miedos, y prejuicios negativos originados en la ignorancia y el desconocimiento del otro.

En el juego y en la mesa se conoce a las personas dice el refrán, en las películas conoces a las culturas, en el juego de interacciones entre seres humanos. Yo creo que esta película habla mucho más de Corea probablemente para un espectador, a nivel profundo no a nivel consciente, a nivel profundo habla más de Corea y los coreanos que otras que pudieron hacer una como aproximación más cerebral, informativa, objetiva [...]

Observamos que el cine –como parte de las tecnologías y discursos institucionales que tienen el poder para controlar el campo de significación social– produce, promueve e implanta representaciones (también las construye) que se plasman en el imaginario cinematográfico y social. El filme ejerce un *modo de ver* que se sustenta en un *modo de mirar* y, en esta dinámica, el espectador incorpora elementos que le son mostrados desde determinada perspectiva (la del realizador). A partir de esta incorporación surgen nuevos interrogantes e inquietudes que, muchas veces, aproximan al espectador a nuevas situaciones y realidades.

Hay mucha gente que fue a ver la película que me dijo: me metí en google a buscar sobre Corea, me leí toda la historia de Corea, digo, creo que a mucha gente le resultó estimulante para hacerlo. Creo que a la hora, hoy día, a la hora de hacer una película sobre todo películas con un marco histórico hay que tener muy en cuenta las herramientas a las que un espectador puede acceder luego de ver película y especular, interactuar con esas herramientas que veinte años atrás no se tenían tan accesibles, o sea, hoy día una persona termina de ver la película, vuelve a su casa y puede ponerse a leer textos académicos sobre Corea, hace veinte años atrás no pasaba esto, tenía que ir a una biblioteca (director).

No sé qué tanto de Corea entra en el espectador, pero lo que sí te puedo asegurar es que se produce un conocimiento de Corea. No sabría como etiquetar ese conocimiento, no sabría decirte: un conocimiento sociológico?, no sé, un conocimiento político? Mmm, no sé. Un conocimiento humano desde la limitada perspectiva del director que es el que se encarga de arrimarte ese recorte de esa realidad, me parece que va por ahí el tema, y cada uno agarra lo que quiere y lo que puede, y con eso construye (editor).

La Chica del Sur muestra Corea y narra la historia de este personaje político emblemático desde una mirada occidental, latinoamericana, y argentina. La lectura que ofrece parte de una experiencia muy distinta a la asiática-coreana configurada por otra historia, otra tradición, otras formas de pensar y otras prácticas sociales e institucionales. Sin embargo, los elementos de la cultura coreana que –desde la perspectiva del director– repone el filme generando un enriquecimiento en la circulación y la disputa de sentidos en el seno de la comunidad local, a la inversa no provocan el mismo efecto. El lenguaje verbal -tanto como el gestual- del texto fílmico no impacta de igual manera en el contexto peninsular.

[...] yo creo que es como las traducciones, viste? Es más fácil traducir del otro idioma al tuyo que traducir del tuyo al otro idioma, en este sentido, esta es una traducción que hace José Luis de Corea para Argentina, ayudado por Alejandro, entonces sí, yo creo que es una película que tiene mucho más sentido para Argentina que para Corea. De hecho, para Lim Sukyung, pidió que la película no se estrene en Corea por el problema de la enunciación nuevamente. Porque para lo que para nosotros son gestos que no tienen sentido, que no tienen carga semántica, gestos como una mano que hace así, cosas que para nosotros son normales, en el contexto de la cultura de Corea son ofensivas, muy, extrañado [...] tiene como una especie de meta situación esto, la película produce, tiene la capacidad de generar incompreensión en el segundo nivel, en el nivel de emisión allá.

De acuerdo con Paul Ricouer (1991), la noción de identidad narrativa nos remite a la narración –escrita u oral– que una persona hace de *sí misma* y para *sí misma*. En este sentido, *La Chica del Sur*

constituye un ejercicio de construcción identitaria donde el director reconstruye su propia experiencia a partir de la historia pasada y presente de Lim Sukyung. En los tránsitos de García por los espacios y las relaciones sociales de Lim Sukyung en la actual ciudad de Seúl, la mirada de los otros –pero también la suya sobre ellos– habilita una dialéctica entre ‘lo familiar’ y ‘lo exótico’.

[...] hay cosas que son parecidas y, al mismo tiempo, muy diferentes, y uno se queda como medio eh hipnotizado por eso que no puede definir que es esa cosa, esa tensión entre lo parecido y lo diferente que no termina de resolverse nunca [...] entre coreanos y argentinos, si querés ahí sí, ahí sí generalizas entre Oriente y Occidentes porque entendés que la diferencia es de un orden superior, no es de un orden de naciones sino ya de un orden de culturas. Y ese es para mí uno de los efectos más extraños de la película y, digamos, de la unión de las dos culturas o de la confrontación de las dos culturas (editor).

Si lo pensamos a partir de la noción bajtiniana de irreductibilidad del otro (el otro siempre es otro) afirmamos que la reflexión sobre nosotros mismos es posible sí –y solo sí– existe una otredad que nos permite reconocer la diferencia, desde el momento en que es siempre un otro quien termina de conformar nuestro enunciado. Desde la simbología y los efectos de sentido que produce el espacio cinematográfico, y en particular este documental, se produce un proceso de absorción temporal de la otredad y de (re)intepreción y (re)significación de una identidad cultural en evolución continua, múltiple, y que se conforma discursivamente.

➤ La prensa escrita

Para dar cuenta de los efectos de la circulación de *La Chica del Sur* en el contexto local de la Ciudad de Buenos Aires, se incluyen algunas referencias a los discursos de reconocimiento en la prensa escrita. Se seleccionan las notas que han sido publicadas en los siguientes periódicos:

- ✓ La Nación
- ✓ Clarín - Revista Cultural Ñ
- ✓ Página 12

Comúnmente, los medios de comunicación se refieren a la población coreana como amenaza a la unidad nacional y/o como competidores desleales en el mercado de trabajo. Algunas frases frecuentes nombran a los ‘los coreanos’ como ‘explotadores’, ‘evasores de impuestos’, ‘deshonestos’, ‘truchos’, ‘sucios’, ‘malolientes’. Así, la imagen de los coreanos se degrada rápidamente, y para la población local ser coreano significa ser sospechoso, no se busca comprender ni llegar a un conocimiento más profundo de los hechos. Constatamos así que las noticias sobre Corea y ‘los coreanos’ en los medios de comunicación locales evidencian altos grados de discriminación y xenofobia (Mera, 2007; Mera e Iadevito, 2009).

Como señala Ortíz (2000), la circulación del cine a nivel mundial –en concordancia con los principios de la industria cultural– promueve renovadas y múltiples interpretaciones sobre el mundo social, las identidades y las otredades culturales. Por ello, en la actualidad, la imagen que del coreano tienen los argentinos (y los habitantes porteños) es producto de múltiples negociaciones discursivas. En este sentido, la imagen sobre Corea que construye el espacio cinematográfico quizás pueda calificarse como (más) ‘positiva’ que la que proyectan los medios de comunicación⁶.

La puesta mediática de *La Chica del Sur* en los principales diarios locales habilita la circulación de contrasentidos que colaboran con la construcción de OTRA imagen de Corea. El cine posibilita aquí una ‘nueva’ forma de visibilidad de la cultura coreana y, desde esa narrativa y representación visuales, se genera un diálogo basado en el reconocimiento de la diferencia cultural.

⁶Una especie de retorno a aquella primera etapa en la cual la migración coreana era considerada trabajadora y productiva, es decir, valorada positivamente.

También tenemos lo que las notas rescatan del diálogo cultural al interior del texto. Por un lado, coinciden en señalar las dificultades de la comunicación entre ambas culturas: “[...] *junto a los exploración de los contrastes culturales, García también tiene que lidiar con un “objeto de estudio” muy poco dispuesto a serlo*”(Natalia Trzenko, *La Nación*, 2013); “*ella fue como la describió un amigo suyo, ‘un caballo salvaje’*” (Victoria Reale, *Clarín- Revista Ñ*, 2013). Por otro lado, destacan la perseverancia por parte del director frente a la resistencia del la protagonista: “[...] *el director se atreve a exponer su desnudez, consciente de ella, y esa escena que podría haber significado el fracaso, se convierte en el punto de giro definitivo [...]*” (Juan Pablo Cinelli, *Página 12*, 2013).

Nuestro relevamiento de la prensa escrita local nos permitió constatar que –desde un lenguaje y registro comunicacional específicos– la crítica cinematográfica de *La Chica del Sur* colabora con la formación de una imagen sobre esta cultura-Otra que destaca la posibilidad de acceso, conocimiento y diálogo (incluso más allá del uso de la palabra) entre Corea y Argentina.

A manera de conclusión

García realiza un camino de (re)construcción de su identidad a través de esta narrativa cinematográfica, y en esta búsqueda personal reconstruye la historia de vida de Lim Sukyung. Es decir, narra su propia experiencia en diálogo con aquella experiencia-otra. Se enlazan sí impresiones, percepciones, y reflexiones. Visto así, entendemos este documental como un auténtico ejercicio narrativo que convierte al texto fílmico en espacio de interacción donde historia, memoria y experiencia personal son interpretadas y (re)interpretadas en los distintos contextos y en una dimensión dialógica.

Como señala Ferro (1980), una película es en sí un testimonio de su autor y del contexto espacial, temporal, cultural e ideológico en el que se produce, y representa una interpretación y una visión, que tiene la posibilidad de suscitar cuestionamientos a las ideologías hegemónicas. El documental *La Chica del Sur* constituye el testimonio de García sobre Lim Sukyung, y sobre el pasado y el presente de Corea poniendo de relieve dilemas y tensiones históricas y personales.

Algunos filmes documentales presentan la ‘historia como homenaje’ y, en consecuencia, no pretenden citar todos los hechos y las interpretaciones sobre éste, ni hacer una narración lógica y convincente, un análisis riguroso y teorización sobre el tema en cuestión. Por el contrario, su finalidad es “*evocar la emoción, subrayar la fuerza del individuo, la magia de la memoria visual y oral*” (Rosenstone, 1997: 87). *La Chica del Sur* nos aproxima a la Historia con mayúsculas y al personaje icónico de aquel pasado ‘revolucionario’ no solo para dar testimonio sino para admirar y compartir, pero sobre todo para sensibilizarnos con el relato de experiencias de vida que se ligan –una y otra vez– al otro lado del mundo.

[...] no hay un cultu-coreaometro que pueda decirte cuánto se transmite [...] las cosas que imprimen y que no imprimen, algo que vos registras y algo que vos no registras. Lo que sirve es esa sensibilización, yo creo que en esa sensibilización se vehiculiza mucho de lo que vos podes después... yo la sensación que tengo es que si yo te pongo en Corea mañana vas a ver las calles de Seúl de otra manera, no como algo extraño (editor).

A fin de cuentas, la comunicación intercultural entre Corea y Argentina se produce ‘en’ y ‘por’ *La Chica del Sur* sobre la base de la aceptación de las diferencias que supone la condición de mutua extranjería.

Bibliografía

- AMADO, Ana (2003). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado y Nora Domínguez (comp.): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.
- ARFUCH, Leonor (Comp.). (2002) *.Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- ARFUCH, L. y Verónica DEVALLE (2009). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- AUGE, Marc. (2000). *El sentido de los otros*. Buenos Aires: Paidós.
- AUSTIN MILLAN, T. R. (2000). Comunicación Intercultural. Fundamentos y sugerencias. Disponible en: <http://tomaustin.tripod.cl/intercult/comintuno.htm> (octubre, 2004).
- BECEYRO, Raúl (1997). *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- BENVENISTE, Émile (1991). El aparato formal de la enunciación. En E. Benveniste. *Problemas de lingüística general* (Tomo II). México: Siglo Veintiuno Editores.
- BERGER, P. y Thomas LUCKMAN (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Argentina: Quadrata Editorial. (1° ed. 1981, Editorial Fontamara S.A.).
- (1997). *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama. (1° ed. 1992, Éditions du Seuil).
- FERRO, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: G. Gili.
- FOUCAULT, Michel [2008 (1969)]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1990). *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós.
- GEERTZ, Clifford (1987). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En: *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- GUZMÁN, Patricio (2001). Ensayos sobre el documental. En Ruffinelli, Jorge: *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- HALL, S. y Paul DU GAY. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MATTELART, A. (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós.
- MERA, Carolina (2007). *Globalización e identidades migrantes. Corea y su diáspora en la Argentina*. Tesis de Doctorado – Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- MERA, Carolina y P. IADEVITO (2009). Corea en los libros escolares: el (con)texto de la construcción de una imagen. En L. M. Palacios de Cosiansi y S. F. Naessens. *Corea desde Argentina: perspectiva multidisciplinar* (Pp. 201-21). San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORTÍZ, Renato (2000). *Modernidad y espacio*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- POLLAK, Michael (2006) *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, (Introducción: Ludmila da Silva Catela), La Plata, Ediciones al Margen.
- RICOEUR, Paul (1995) *Tiempo y narración. (Tomos I, II, III)*. México, Siglo XXI.
- (1991). El sí y la identidad narrativa. En P. Ricoeur. *Sí mismo como otro* (pp. 138-172). México: Siglo Veintiuno Editores.
- RODRIGO ALSINA, M. (1999). *Comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- ROSENSTONE, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- SCHMUCLER, Héctor (2000). Las exigencias de la memoria. *Punto de Vista*. número 68-dic.

TODOROV, Tzvetan (2000). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.

VERÓN, Eliseo. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

WALLERSTEIN, I. (2001). *Conocer el mundo. Saber el mundo. El fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI*. México D. F: Siglo XXI Editores.

➤ Filmografía

La Chica del Sur (Argentina, 2012).

Ficha Técnica: Con: Lim Sukyung y Alejandro Kim/ Productor ejecutivo: Gabriel Kameniecki Productores asociados: Roberto Bonomo, Geo Orellana y Luciano Quilici Guion: José Luis García y Jorge Goldenberg Edición: Alejandra Almirón, Alejandro Carrillo Penovi y José Luis García

Postproducción de sonido: Martin Grignaschi, La Burbuja sonido Música: Axel Krygier Sonido directo (en Corea del Sur): Kim Yul-su Cámara: José Luis García Cámara adicional (en Corea del Sur): Kim Tae-jung, Park Jae-in y Gabriela Cristina Chirife Directora de postproducción: Luciana Sternberg Digitalización HD: Argentina Sincrodigital Postproducción de imagen: Sebastián Toro, Bruno Fauceglia, Rodrigo Silvestri y Alejandro Pérez / Sinsistema Gráfica: Gabi Stern
Dirigida y producida por José Luis García.