

Representaciones de las migraciones y diásporas de Asia del Este en el audiovisual argentino

Lucía Rud¹

Resumen

A partir del análisis de las representaciones de la comunidad japonesa, coreana, china y taiwanesa en el audiovisual argentino se pretende reflexionar sobre el modo en el que el cine pone en escena a los migrantes y a las diásporas (segundas y terceras generaciones). En ciertas representaciones audiovisuales se incorporan elementos simbólicos que facilitan el entendimiento de una ciudadanía más abierta, inclusiva y flexible, mientras en otras se incorporan elementos estereotipados y estigmatizantes que tienden a clausurar las percepciones de los migrantes como sujetos activos. Ambas representaciones (las inclusivas y las estigmatizantes) plasman en el plano simbólico interpretaciones de los contextos sociohistóricos del país y sus ciudadanos.

Palabras clave: Cine argentino - Representaciones - Asia del Este - Migraciones - Identidades

Representation of East Asian migrants and diaspora in the Argentine cinema and television

Abstract

This paper aims to analyze the representations of the Japanese, Korean, Chinese and Taiwanese communities in the Argentine cinema and audiovisual media. While some cinematographic representations facilitate the understanding of an inclusive and flexible citizenship, other representations are stereotyping and stigmatizing. Both representations (the inclusives and the stigmatizing) reflect interpretations of the socio-historical contexts of the country and its citizens.

Keywords: Argentine cinema - Representation - East Asia - Migrations - Identities

¹ Lucía Rud es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Diversidad Cultural (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Licenciada y Profesora en Artes (Universidad de Buenos Aires) y ha estudiado Dirección y Producción de Cine, video y televisión (Escuela Buenos Aires Comunicación). El artículo aquí presentado es resultado de su trabajo en el marco del Programa de Posdoctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Introducción

Las industrias cinematográficas latinoamericanas y asiáticas se insertan activamente en los flujos globales: consumen películas extranjeras, exportan sus producciones audiovisuales, coproducen junto con diversos países, sus films compiten en festivales internacionales y forman parte “del complejo cinematográfico internacional contemporáneo”.² En este contexto, el cine no es solo un producto del mercado; es también un instrumento de formación de identidades —nacionales, entre otras— y de transmisión de parámetros de comportamiento e imaginarios.

Este artículo busca analizar las representaciones de las migraciones de Asia del Este (China, Taiwán, Japón y Corea) en el cine argentino de las últimas décadas. Si bien los migrantes de estos países asiáticos estuvieron presentes en la escena política y social del país durante el siglo XX (los migrantes japoneses se instalaron en la Argentina desde principios del siglo XX, los coreanos a partir de la década del sesenta, los taiwaneses a partir de la década del ochenta y los chinos desde la última década del siglo XX)³, no formaron parte de las representaciones cinematográficas en el cine argentino hasta los últimos años de la década del noventa.⁴ Desde entonces, autores de ascendencia asiática comenzaron a producir y difundir obras cinematográficas en la Argentina. A su vez, otras representaciones de personajes asiáticos empezaron a tener lugar en el cine argentino.

A partir del análisis de las representaciones de las migraciones de Asia del Este en el cine argentino se pretende exponer el modo en el que el cine tematiza a los migrantes. Este cine puede pensarse simultáneamente como cine *nacional* y como parte de un cine *migrante* o *diaspórico*.⁵ En ciertas representaciones cinematográficas se incorporan elementos simbólicos que facilitan el entendimiento de una ciudadanía más abierta, inclusiva y flexible, mientras en otras se incorporan elementos estereotipados y estigmatizantes que tienden a clausurar las percepciones de los migrantes como sujetos activos. Ambas representaciones (las inclusivas y las estigmatizantes) plasman en el plano simbólico interpretaciones de los contextos

² Goldsmith, Ben y O'Regan, Tom. *Cinema cities, media cities: the contemporary international studio complex*, Sydney, Australian Film Commission, 2003.

³ La comunidad japonesa en la Argentina, con cerca de 11.000 nativos de Japón y 23.000 descendientes, está presente en el país desde 1908. Es tercera comunidad japonesa en Sudamérica, después de Brasil y Perú. La comunidad coreana en la Argentina se constituyó a partir de la década del sesenta y se afianzó con el acuerdo bilateral entre ambos países de 1985; actualmente cuenta con 7.000 nativos y 20.000 descendientes. La comunidad china (tanto continental como de Taiwán) tomó mayor presencia en la Argentina a partir de la década del ochenta. En la actualidad supera las 100.000 personas, constituyendo la quinta comunidad migrante en la Argentina.

⁴ Esta problemática no es exclusiva de la Argentina. En Estados Unidos, la presencia de actores y directores asiáticos ha sido muy limitada durante el siglo XX. Los personajes asiáticos estaban usualmente representados por actores occidentales caracterizados en lo que se denomina ‘yellowface’ (Mickey Rooney como el Sr. Yunioshi en *Breakfast at Tiffany's*, 1961; David Carradine como el monje shaolín Kwai Chang Caine en la serie *Kung Fu*, 1972-1975; Scarlett Johansson como Motoko Kusanagi en *Ghost in the shell*, 2017). En los últimos años, se inició un movimiento a favor de la incorporación de protagonistas asiático-estadounidenses a partir de los films *Searching* (Aneesh Chaganty, 2018), *Crazy rich asians* (Jon M. Chu, 2018), *Always be my maybe* (Nahnatchka Khan, 2019) y *The farewell* (Lulu Wang, 2019). Anteriormente, pocos films comerciales estadounidenses habían tenido protagonistas de Asia del Este. Una de las excepciones es *The joy luck club* (Wayne Wang, 1993).

⁵ Ballesteros, Isolina, *Immigration Cinema in the New Europe*, Bristol/Chicago, Intellect, 2015.

sociohistóricos del país y sus ciudadanos.

La hipótesis de este trabajo es que la presencia de personajes asiáticos en el cine argentino del siglo XXI se debe a la profesionalización de argentinos de origen asiático en labores artísticas (directores y actores), un cambio de paradigma en las representaciones audiovisuales a partir de la crisis de 2001 y la creciente importancia de las relaciones internacionales con Asia del Este para América Latina. La segunda hipótesis considera que el cine (particularmente, el cine independiente, con una escala de producción pequeña y un circuito de exhibición específico) realizado por directores vinculados a las minorías representadas tiende a representar a los migrantes de manera menos estereotipada y discriminatoria que los discursos masivos de la prensa gráfica y de la televisión.⁶

Representaciones a lo largo del siglo XX: ausencias y estereotipos

Hacia principios del siglo XX las representaciones teatrales de los migrantes españoles, italianos, turcos y judíos en la Argentina se construían de manera estereotipada en los sainetes rioplatenses; otras poblaciones numerosas en el país, como la aborigen y la afrodescendiente, en cambio, estaban prácticamente ausentes del teatro porteño. El cine silente —nutrido de los imaginarios del sainete— también presentó personajes migrantes estereotipados, como Don Genaro en *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Humberto Cairo, Ernesto Gunche, 1915), al igual que el primer periodo del cine sonoro.⁷ Sin embargo, a partir de la década del cuarenta, la aparición en pantalla de personajes de diversos orígenes y etnias fue más bien escasa. Los migrantes representados en las pantallas argentinas hasta la década del noventa, casi siempre en un rol secundario, solían provenir de países europeos.

El principio de representación en el teatro, la literatura y también en el cine argentino a lo largo del siglo XX estuvo signado por un carácter asimilacionista, ya que la Argentina proponía subsumir las características particulares de las identidades culturales de los migrantes (europeos) bajo una identidad nacional argentina, lo que se denominó “crisol de razas” —por momentos aun tristemente vigente. La base hegemónica de la identidad nacional argentina durante el siglo XX se estructuró a partir de este “mito blanco” en la construcción histórica de la nación argentina⁸, según el cual la Argentina se autoconstruye y autopercebe como un país blanco, homogéneo y europeizado. No solo existieron campañas y acciones estatales contra habitantes no blancos, la ausencia de representaciones en el cine es una constatación más de que la Argentina construyó su identidad nacional en el siglo XX excluyendo a los no-blancos (omitiendo rostros y personajes aborígenes, negros, asiáticos), bajo una idea de Nación

⁶ La televisión de los últimos años reproduce lugares comunes en series de ficción como *Según Roxi* (Televisión Pública Argentina, 2016), *Por ahora* (Cosmopolitan Televisión, 2013) o *El jardín de bronce* (HBO, 2018). Algunas telenovelas y telecomedias argentinas han incorporado personajes asiáticos menos estereotipados, como *Graduados* (Telefé, 2012) y *½ falta* (Canal 13, 2005).

⁷ Erausquin, Estela, “Los inmigrantes en el cine argentino. Panorama general y estudio de un caso actual: *Un cuento chino*, 2011”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 23, 2012.

⁸ Kim, Junyoung Verónica, “Desarticulando el 'mito blanco': inmigración coreana en Buenos Aires e imaginarios nacionales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 71, 2010, p. 169-193.

esencialista y homogénea.⁹

En la década del noventa, diferentes discursos en el campo artístico-cultural argentino comenzaron a visibilizar la población asiática. Es posible mencionar las bandas musicales Tintoreros y Los Parraleños¹⁰, la participación de locutores como Lin Wen Chen (Carlitos Lin) y Hwang Jin-yi, y la presencia de actores y actrices asiáticos como Yoshio Jorge Takashima (*El mundo de Antonio Gasalla*, ATC, 1990; *Cha Cha Cha*, América TV, 1995-1996), Irene Chong-Lin (Sushi Tepanaki en *Todo x 2\$*) y Margarita Jung Wa Lee (Señorita Lee en *Seis para triunfar*, Canal 9, 1987-1991; *El Periscopio*, América TV, 1993-1994, entre otros). Varios actores aparecieron en representaciones audiovisuales con dejos exotizantes, cuando no estereotipados, como el videoclip de Illya Kuryaki and the Valderramas “Abarajame en la bañera” (1997) y los sketches ‘Coreanos de la vida’, ‘Jorge Coreano’ y la presentación del programa *Todo x 2\$* (Azul TV, 1999; Canal 7, 2000-2002).¹¹ También existieron caracterizaciones de personajes asiáticos interpretados por actores no asiáticos (‘yellowface’), como ‘la coreana’ en el programa televisivo de Juana Molina, *Juana y sus hermanas* (Canal 13, 1991-1993).

En su mayor parte, estas representaciones se orientaban a marcar estereotipos ligados a acentos y pronunciaciones (la /l/ en lugar de la /r/), roles laborales (supermercados, tintorerías), características en torno al dinero (cambios erróneos, explotación, comportamientos mafiosos), exotización de las mujeres (vestidas con cheongsam o kimono y con movimientos aniñados), desmasculinización de los hombres y la visión monolítica de las diferentes nacionalidades de Asia del Este, con actores e idiomas intercambiables: un actor coreano podía interpretar a un personaje japonés, y viceversa.

La crisis del 2001 es un hito especialmente importante debido a la difusión mediática de los saqueos realizados a supermercados de dueños asiáticos. El rostro de Wang Zhao He, el ciudadano chino dueño de un minimercado saqueado el 20 de diciembre de 2001 en Ciudadela, sintetizó una instancia de inflexión social y política.¹²

Posteriormente se continuó la visibilización de Asia del Este en el discurso televisivo, principalmente a partir de dos eventos deportivos: la Copa Mundial de Fútbol Corea del Sur/Japón en 2002 y los Juegos Olímpicos de Beijing del 2008. Otra inclusión progresiva de lo asiático en la televisión argentina se dio en el rubro de los programas gastronómicos, con los programas de cocina asiática de Takehiro Ohno, Iwao Komiyama, Mitsuharu Tsumura y recientemente, con la participación de la familia Ho en *Familias Frente a Frente* (Telefé, 2018)

⁹ A lo largo del siglo XX, la presencia de personajes asiáticos en el cine argentino fue escasa (por no decir nula). Leonardo Favio tuvo el proyecto de rodar el film *Juan Moreira* (1973) con el actor Toshiro Mifune como protagonista (rol que finalmente asumió Rodolfo Bebán). En televisión, se produjo y programó el documental “La otra tierra: japoneses en Argentina” (ATC, 1986).

¹⁰ Enríquez, Mariana, “Los Anti-sushi”, *Radar, Página/12*, domingo 24 de marzo de 2002.

¹¹ Los créditos iniciales presentan a un asiático gigante circulando como un kaiju por la ciudad de Buenos Aires, bailando al ritmo del tema de apertura k-pop *상상속의 너* (Noise, 1995).

¹² Carbajal, Mariana, “Wan Cho Ju, el hombre que hizo llorar al país”, *Página/12*, 1 de diciembre de 2001; Castro, Ángeles, “Perdió todo y no encuentra consuelo”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001.

y de Karina Gao en *El gran premio de la cocina* (Canal 13, 2018).¹³

A diferencia de la televisión, en el cine de la década del noventa lo asiático está prácticamente ausente. En *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), los personajes cenan en el “Restaurant Chino Tokio”, pero los dueños permanecen ocultos.¹⁴ En *Comodines* (Jorge Nisco, 1997), una de las películas argentinas más exitosas de la década, los turistas japoneses son clave en la resolución del conflicto, ya que proveen pruebas con sus cámaras de video, motivados por el amor al tango. En este caso, los japoneses representados son turistas y no migrantes.

Según Joanna Page¹⁵, el cine argentino recién se adentró en la representación de sus identidades culturales luego de la crisis del 2001. Entonces, el cine ayudó a consolidar una nueva imagen de la nación, ya que la crisis afectó al modo de verse a sí mismos de los argentinos. En esta época comenzó a visibilizarse la población mestiza, negra, árabe, judía¹⁶ de la Argentina en películas como *Bolivia* (Adrián Caetano, 2002) o *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004).¹⁷ Esto se suma a un proceso global de multiculturalidad, que implica tanto el reconocimiento de las diferencias como su segmentación y exaltación.

Cine argentino del siglo XXI: hacia una concepción multicultural

Si bien en el audiovisual en sentido ampliado (publicidades y televisión) se realizaron representaciones estereotipadas, erróneas y por momentos racistas de los migrantes asiáticos durante la década del noventa, las películas los representaron de maneras menos hostiles. En los últimos diez años, algunas películas argentinas comenzaron a presentar personajes asiáticos como protagonistas. Esto se debe en parte a la naturaleza del medio, y también a la existencia de directores de origen asiático: Verónica Chen (hija de padre chino), Juan Martín Hsu (hijo de madre taiwanesa y padre chino), Cecilia Kang (hija de migrantes coreanos), Tamae Garateguy (nieta de abuelo japonés), entre otros. Loshitzky¹⁸ considera que este tipo de films realizados dentro de los “discursos minoritarios” suele estar basado en autobiografías étnicas y ficciones autobiográficas:

They are experimental diasporic films using basically Western film forms to speak from non-Western culture to a mixed audience. As hybrid films they perform disjunction typical of ethnics in a state of cultural transition and reveal the process of exclusion by which nations and identities are form. Moreover,

¹³ En futuros análisis se propone analizar como medio audiovisual los canales de youtube, cada vez con más suscriptores y contenido audiovisual, como Liri Onni, Mandarin Lab, Che Corea y Japatonic TV. Otro aspecto a tener en cuenta es la cobertura de las crisis de salud como la del coronavirus de 2020, la gripe A (H1N1) de 2009-2010 y el SARS de 2002, en la que son tristemente habituales las menciones a estereotipos racistas y sinofóbicos.

¹⁴ Vázquez Vázquez, María Mercedes, *The Question of class in contemporary Latin American cinema*, Londres, Lexington Books, 2018.

¹⁵ Page, Joanna, *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*, Duke University Press, 2009.

¹⁶ Los judío-argentinos habían tenido un gran lugar en el cine como actores, directores y empresarios (Max Glücksmann, León Klimovsky, David José Kohon, Juan José Jusid) pero limitadas representaciones cinematográficas (algunas películas del siglo XX fueron *Pelota de trapo*, Leopoldo Torres Ríos, 1948; *Los gauchos judíos*, Juan José Jusid, 1974).

¹⁷ Una de las primeras apariciones de migrantes coreanos en el cine argentino se encuentra en este film.

¹⁸ Loshitzky, Yosefa, *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*, Indiana University Press, 2010.

as ethnic films they are also diasporic films, a form of otherness that poses cultural and political challenges to the hegemony and homogeneity claimed by the nation-state.¹⁹

Estas películas autobiográficas no pretenden tanto escarbar en lo arqueológico del pasado, sino que su realización misma implica la *producción* de la identidad cultural en el acto de volver a narrar el pasado.²⁰

Presumiblemente por su propia pertenencia a grupos minoritarios, los autores de origen asiático suelen tener mayor conocimiento de las particularidades de la cultura representada. De todos modos, es preciso señalar que la pertenencia a una minoría no escapa a las posibilidades de auto-orientalismo, como es el caso en las redes sociales de Teresa del supermercado “El remanso” y Evita, del supermercado “Amanecer”. Tampoco desaparecieron discursos racistas en televisión similares a los de algunas décadas atrás, ahora perpetuados en el terreno de youtube (“La china del supermercado”; el incidente en el que Flavio Azzaro se burló de un periodista deportivo chino, entre otros).

En este contexto, la representación de migrantes de Asia del Este y asiático-argentinos en el audiovisual argentino resulta un objeto de estudio de gran importancia. Un conjunto de películas producidas en los últimos diez años, en su mayor parte films de pequeño presupuesto y escala, representan a los asiáticos en el país: los documentales *Una canción coreana* (Gustavo Tarrío y Yael Tujsnaider, 2014), *50 Chuseok* (Tamae Garateguy, 2018), *Mi último fracaso* (Cecilia Kang, 2016), *Arribeños* (Marcos Rodríguez, 2015) y el documental ficcionalizado *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2016), y las ficciones *La salada* (Juan Martín Hsu, 2013) y *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011). A continuación, se analizarán las películas según los ejes de lo territorial, lo laboral, el idioma y las relaciones interpersonales.

La importancia de lo territorial: la ciudad como escenario

Si bien en los últimos años comenzó un proceso de federalización de la industria cinematográfica a partir de iniciativas tanto institucionales como privadas, el cine argentino ha sido históricamente un cine de carácter urbano, con una sobrerrepresentación de los conflictos urbanos y de la ciudad de Buenos Aires en particular. No debe sorprender entonces que las películas con representaciones de las migraciones asiáticas también conserven este carácter *porteñocéntrico*.²¹ Esto también se debe a que, si bien existen comunidades asiáticas en todo el país, la mayor parte de los integrantes de las comunidades asiáticas en la Argentina reside en la ciudad de Buenos Aires.

En las películas mencionadas en este artículo aparecen representadas zonas como los barrios porteños de Once, Flores, Floresta —barrios en los que se encuentra la mayoría de los comercios coreanos— y Belgrano —lugar donde se ubica el Barrio Chino de Buenos Aires. En

¹⁹ Loshitzky, Yosefa, *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*, Indiana University Press, 2010, p.9.

²⁰ Rueschmann, Eva, *Moving pictures, migrating identities*, University Press of Mississippi, 2003, p. 187.

²¹ Las mayores excepciones son *Halmoni* (Daniel Kim, 2018), que transcurre en Tierra del Fuego y *Samurai* (Gaspar Scheuer, 2012).

las películas trabajadas, el barrio de Flores y su Koreatown tienen una gran presencia, con sus carteles escritos en hangul, sus tiendas y sus restaurantes, así como el Barrio Chino de Belgrano. Paradójicamente, en el caso de *La salada*, el espacio central del film no es la Feria La Salada (ubicada en el partido de Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires), sino los recintos privados —las casas, fábricas, restaurantes, habitaciones. Otro espacio privado que se replica en varios de los films es el de *norebang*. La música en idioma coreano, tanto tradicional en *Una canción coreana*, como k-pop en otras películas, es junto con las comidas, indicador de la colectividad y las particularidades nacionales.

Resulta importante señalar que, si bien los barrios aparecen como el ambiente principal de estas películas, se hace contrapunto entre la ciudad y otros sitios: General Lavalle²² en *Una canción coreana*, Lamarque²³ en *50 Chuseok*, Seúl (y Corea) en *50 Chuseok* y *Mi último fracaso*, India en *El futuro perfecto*. En *50 Chuseok* y *Mi último fracaso*, los personajes-protagonistas viajan a Corea en búsqueda de su propia identidad, para enfrentarse a un país que ya no es el que era (en el caso de Chang Sung Kim, primera generación) o que es un país no del todo propio (*Mi último fracaso*). Los itinerarios constituyen un rito de pasaje, son viajes personales a la historia familiar —aunque en el caso de *50 Chuseok* incluye un paseo por museos y comidas tradicionales más semejante a un itinerario turístico. La fuerte territorialidad en estos films está ligada a la idea de hogar, que en el caso de migrantes (e incluso de hijos de migrantes), es fluido y ambiguo. En algunos casos, el hogar ni siquiera tiene lugar: Vijay alquila una habitación para turistas, y esa desterritorialidad le genera dudas a Xiaobin. Los lugares en los films son simultáneamente espacios concretos y espacios conceptuales.

Lo laboral como eje de la identidad y espacio del intercambio

Ciertos espacios laborales relacionados con etnias particulares son parte del paisaje urbano de Buenos Aires: el imaginario de la ciudad incorpora el supermercado chino, la tintorería japonesa y la tienda de ropa coreana.

Alrededor del 70% de los coreanos establecidos en la Argentina trabaja en la fabricación y venta de ropa, y se estima que el 60% de la ropa producida en el país está vinculada a fabricación o distribución por parte de los migrantes coreanos.²⁴ Durante la década del ochenta y noventa, esta profesión fue recurrente en la caracterización de los coreanos en los medios argentinos (crecientemente racistas) como explotadores y evasores de impuestos:

El sentido común que iguala coreanos con industria textil, y "coreanidad" con una "mentalidad capitalista" de pequeños comerciantes, se ha proyectado como parte de un esquema racializante y economizante que estereotipa al coreano como empleador "explotador" (Kim, 2010: 172).

²² General Lavalle cuenta con una significativa comunidad coreana perteneciente a la tercera edad, instalados en el pueblo por su proximidad a la ciudad de Buenos Aires y su buena pesca.

²³ La primera colonia coreana en el país estuvo en Lamarque, Neuquén.

²⁴ Yoon, Won K., *Global pulls on the Korean communities in Sao Paulo and Buenos Aires*, Lanham, MD, Lexington Books, 2015.

Kim (2010) sostiene que los coreano-argentinos articulan su noción de “coreanidad” y “argentinidad” a partir de su ocupación. *La salada* es la única película de las trabajadas que apela a esta profesión, pero invirtiendo esa caracterización: el personaje del señor Kim se muestra sumamente generoso con sus empleados, dejándolos salir antes de tiempo y haciéndose cargo de todas las labores pesadas. Sin embargo, también presenta una versión de lugares comunes de la percepción de los coreanos: en la secuencia inicial, el señor Kim, mientras juega al golf le pide consejos al Pastor sobre sus asuntos laborales. La religión aparece también en *Mi último fracaso* y en *Una canción coreana*, como parte de la vida comunitaria de los coreanos y de la diáspora coreana en la Argentina. La religión también está presente como ámbito de sociabilización para la colectividad taiwanesa en *Arribeños*. Lejos de ser un rasgo menor, las instituciones religiosas tienen una función primordial de congregación, pertenencia y consolidación de las identidades asiáticas en la Argentina.

Otro lugar que concentra el trabajo asiático según la percepción habitual son los restaurantes. Esta función laboral aparece (mencionada) en *Una canción coreana* y (en acto) en *La salada*. Es interesante señalar el lugar de la gastronomía para la aceptación e incorporación de una cultura. En *La salada* la gastronomía está presente en diferentes momentos: Huang propone tomar helado y comer pizza como manera de argentinizarse; el señor Kim se queja de que el bulgogi que cocina Yun-jin está crudo; Luciano le pregunta a Yun-jin si no hace calor para comer porotos —a lo que Yun-jin le responde un seco “no”—, le parece que el té de hongos tiene feo olor, se queja continuamente de lo diferente. La comida es analogía y metáfora de la experiencia de la migración. Como dice Chang Sung Kim:

- Se me va a mezclar todo, viste, la cumbia con k-pop. Bueno, es esto lo que digo, asado con kimchi.

En *Mi último fracaso*, madre e hija preparan kimchi en el patio de una vivienda, en cuclillas. Más tarde, Cecilia y su madre preparan una chocotorta sentadas en la cocina, y se hace hincapié visual en el dulce de leche mientras madre e hija conversan en coreano. Una serie de comidas muestra la hibridez de la familia: asado en la parrilla, tofu, arroceras.

Imagen 1. Xiaobin atiende la fiambrería del supermercado chino en *El futuro perfecto*

En el caso de *El futuro perfecto* y *Arribeños*, el espacio que aparece casi como sinónimo de la colectividad taiwanesa y china en Buenos Aires es el supermercado (en la jerga porteña, ‘ir al chino’ significa ir al supermercado). El supermercado es un espacio de intercambio pero también de conflicto: Xiaobin no puede comprender los pedidos de la fiambrería, y por ese motivo es echada. Si bien el supermercado aparece como espacio, las experiencias de los migrantes asiáticos y asiático-argentinos en estas películas no se ciñe únicamente a este lugar, y es solo un aspecto de personajes más redondos y complejos.

Una inquietud de la comunidad coreana en la Argentina radica en qué labor o profesión realizar fuera de los negocios habituales, ya que la mayoría de los jóvenes prefiere dedicarse al negocio familiar en lugar de establecer una carrera universitaria, principalmente por la falta de garantías económicas que implica un título universitario. En este sentido, *50 Chuseok* —con el actor

Chang Sung Kim— y *Mi último fracaso* muestran otro tipo de profesiones de migrantes coreanos y coreano-argentinos, en las artes: la actuación, la dirección de cine, las artes plásticas (Kim Yun Shin, Ran Teresa Kim). *Una canción coreana* muestra el canto y el teatro de Chung An-ra (Anna), la presencia de la locutora Hwang Jin-yi. Los documentales intentan romper con la homogeneidad laboral percibida tanto por asiáticos como por no-asiáticos, exhibiendo otras profesiones e intereses, y quebrando los estereotipos.

Imagen 2. An-ra interpretando una canción en la obra de teatro *Una canción coreana*, en el film del mismo título

La marca de la lengua: cine políglota

Según el artículo 8 de la ley de cine n° 17.741/68 ordenado por el decreto 1248/01, para que una película sea considerada nacional:

Art. 8 (7)- A los efectos de esta ley son películas nacionales las producidas por personas físicas con domicilio legal en la República o de existencia ideal argentinas, cuando reúnan las siguientes condiciones:

- a) Ser habladas en idioma castellano.
- b) Ser realizadas por equipos artísticos y técnicos integrados por personas de nacionalidad Argentina o extranjeras domiciliadas en el país.
- c) Haberse rodado y procesado en el país.
- d) Paso de treinta y cinco milímetros o mayores.
- e) No contener publicidad comercial.

Muy poco de esta definición de cine nacional tiene sentido en el siglo XXI. Aquí, en particular, se señala que el inciso a) ya deja de ser pertinente. El cine nacional no debe ser hablado exclusivamente en castellano: también habla en otras lenguas, en guaraní, en hebreo, en mandarín y en coreano. Todas las películas aquí trabajadas incluyen el uso de más de un idioma. A diferencia de los sainetes antes mencionados, en los que los personajes hablaban un idioma ininteligible e inexistente o un castellano quebrado con un acento imitado, los personajes de estos films son capaces de expresarse en varios idiomas. El idioma coreano, el japonés y el mandarín tienen tanto lugar como el castellano rioplatense, se entrelaza y no se ciñe a las fronteras entre los países. Algunos diálogos entre dos personas bilingües se muestran incorporando términos y frases de las dos lenguas, alternando y combinando los idiomas.

La lengua es parte nuclear de la trama de *El futuro perfecto*. La directora, una extranjera que llegó a la Argentina sin hablar castellano, conoció a la joven china Zhang Xiaobin en el Centro Universitario de Idiomas. La película sigue el aprendizaje del castellano de Xiaobin y su vida en Buenos Aires, desde sus primeras palabras en el ambiente laboral (en la fiambrería: jamón crudo, lomito, salame, panceta, mortadela, matambre) hasta la posibilidad de construir un relato en condicional imaginando finales posibles para su historia.

En *La salada* se tuvo en cuenta en el casting la importancia de que los actores pertenezcan a la

etnia correspondiente al personaje y dominen el idioma. De esta manera, los distintos personajes hablan en mandarín, coreano y quechua en diferentes ocasiones, y a su vez, hablan castellano con marcas de acentos: casi no hay en el film castellano con dialecto rioplatense. En una de las escenas, la hija de Kim traduce a su padre para negociar el costo del alquiler de un puesto en la feria de la Salada. Para Kim, no hablar castellano no es un impedimento para bajar el precio. En cambio, Bruno se encuentra en problemas por no comprender rápidamente el idioma coreano cuando empieza a trabajar en el restaurante. Como mozo (empleado), la falta de dominio del idioma coreano le dificulta la tarea y le ocasiona reproches por parte del empleador y de Mario, el compañero que le consiguió el trabajo —un boliviano que comprende coreano a la perfección. En *Mi último fracaso*, se narra la dificultad de los padres de Catalina para comprender a los médicos con la enfermedad de su hija por la limitación del idioma, similar a la dificultad de la hermanita menor de Xiaobin para realizar la consulta oftalmológica en *El futuro perfecto*.

Los acentos constituyen también distinciones: un castellano rudimentario en el caso de Xiaobin, recién llegada a la Argentina, el castellano con acento marcado en el caso de An-ra de *Una canción coreana*, que llegó a la Argentina de adulta; apenas perceptible en el caso de Chang Sung Kim, que llegó a la Argentina a los siete años; nativo en el caso de los personajes jóvenes de *Mi último fracaso*. También hay acentos en el idioma coreano: en el caso de *50 Chuseok*, Chang Sung Kim señala que, como él partió de Corea a los siete años y luego rompió el contacto frecuente con la comunidad, su manejo del idioma coreano es el de un niño pequeño. La intervención en coreano de Cecilia en *Mi último fracaso* es mínima, ella comprende todo pero habla poco.

Otro aspecto a señalar es la importancia de los nombres, parte sustancial de la identidad de una persona. Chang Sung Kim mantiene su nombre, mientras Víctor y Anna occidentalizaron los suyos. Cecilia, segunda generación, nacida en Buenos Aires, lleva un nombre de origen latino. Xiaobin es renombrada como Beatriz en su escuela de idioma, y la oftalmóloga le sugiere el nombre Sabrina, que más tarde incorpora:

Oftalmóloga:- ¿Y vos cómo te llamás?

Xiaobin:- Beatriz.

Oftalmóloga:- ¿Pero es chino ese nombre?

Xiaobin:- No, es castellano.

Oftalmóloga:- Claro, sí, ¿quien te puso ese nombre?

Xiaobin:- En mi escuela de español.

Oftalmóloga:- ¿Y cómo es tu nombre chino?

Xiaobin:- Xiaobin.

Oftalmóloga:- Xiaobin. Este ojito está igual, no cambió. Xiaobin. Bueno, si querés algo más parecido, Sabrina.

Xiaobin:- ¿Qué?

Oftalmóloga:- Sa-bri-na.

En el caso de *50 Chuseok*, el mismo título de la película contiene una identidad híbrida, en tanto el título del documental, que es repetido a lo largo del film, es pronunciado “Cincuenta chuseok”, con una palabra en castellano y otra en coreano (Chuseok es una de las principales

festividades coreanas, y el título del film refiere al 50° aniversario de la migración coreana en el país).

En *Un cuento chino*, la única película industrial y comercial de este corpus, las partes habladas en mandarín deliberadamente no están subtituladas.²⁵ En este caso, puede pensarse la irrupción del idioma del otro como un caso de heterolingualidad (*heterolingualism*).²⁶ La imposibilidad de comunicarse del personaje de Jun tiene un efecto cómico; Jun es funcional principalmente a la reevaluación y transformación de la propia historia de Roberto, un ferretero argentino, el verdadero protagonista de la historia.

Rosa:- Tendrías que haber hecho fideos, va a pensar que somos unos cavernícolas.

Mari:- No lo mirés así, Rosa, lo vas a inhibir.

Cuñado:- Se ve que le gusta, eh.

Rosa:- ¿Y cómo no le va a gustar? Son millones y millones, comen lo que hay, no preguntan como vos. Son sabios, comen escorpiones, serpientes, hormigas...

Cuñado:- ¿Estás seguro que no entiende una palabra, no?

(...)

Rosa:- Mirá el pelo, qué lacio. Y, son milenarios... cómo me gustaría tener el pelo así.

Vínculos entre ‘nosotros y los otros’

Las comunidades asiáticas son habitualmente acusadas de ‘cerradas’, aunque este término nunca se aclara:

Uno de los comentarios recurrentes sobre los inmigrantes coreanos en Argentina sostiene que "los coreanos son cerrados". Cuando les pregunté, a aquellos [que] repetían este argumento, qué querían decir con el término "cerrado", no podían explicarlo. Después de insistir con la pregunta, decían: "Pues, viste, nosotros los argentinos somos bastante abiertos". Sólo podían definir la "cerrazón" coreana oponiéndola a la "apertura" argentina. A veces, incluso trataban de describir el término diciendo que "los coreanos son antipáticos, son fríos, sólo se juntan con otros coreanos". Cuando les preguntaba si los argentinos realmente se mezclaban en Buenos Aires con otros grupos "nacionales", como bolivianos, peruanos o coreanos, parecían pensar que no habían entendido la pregunta.²⁷

Estos films representan no solo la presencia asiática en la Argentina, sino también los vínculos entre asiáticos y no-asiáticos. En *50 Chuseok* se muestra la importancia de los vínculos de Chang Sung Kim con personas que no forman parte de la comunidad coreano-argentina. En el festejo por los diez años de salud de Catalina en *Mi último fracaso*, las amistades de diversos orígenes se juntan a comer un asado. La mayoría de los amigos no pertenecen a la comunidad

²⁵ “In *Chinese Takeaway* no spoken Chinese is subtitled, thus aligning the audiences’ vertical relationship with the Chinese migrant Jun and the reclusive Buenos Aires shopkeeper Roberto’s horizontal relationship with him. The only subtitles to appear are those that accompany the Chinese title of the film, which ironically, but inaccessibly to the audiences, do not translate the Chinese (...). The tension of the sustained lack of linguistic mediation is finally resolved via intradiegetic interpretation.” (Chung y Bernadette, 2015: 196)”.

²⁶ Vermeulen, Anna, “Heterolingualism in Audiovisual Translation: De Zaak Alzheimer / La Memoria del Asesino”, en Remael, Aline, Orero, Pilar y Carroll, Mary, *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*, Brill, 2012.

²⁷ Kim, Junyoung Verónica, “Desarticulando el 'mito blanco': inmigración coreana en Buenos Aires e imaginarios nacionales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 71, 2010, p. 180.

coreana. La dificultad de relacionarse con personas por fuera de la comunidad no parece ser en vínculos amistosos o laborales, sino con las potenciales parejas:

- Decía como que a la familia no le gustaría que saliera con un chico que no es coreano. Es la verdad. Que sería muy difícil presentárselo al padre si no era coreano, que no le caería demasiado bien. Eso me parece que en algún punto dificulta encontrar novio, porque capaz que la persona que te encanta no es coreano.

En *La salada* los vínculos dados a través de lo laboral se arman en mayor medida con otros migrantes que con nativos. El señor Kim no permite que su hija se relacione con Luciano, un argentino. Sin embargo, mantiene un vínculo amistoso con sus empleados bolivianos.

En varios films se presenta la dificultad para las comunidades asiáticas de la Argentina de constituir matrimonios mixtos. Si bien la amistad y las relaciones laborales con otras etnias es posible y alentada (otro ejemplo, *Una canción coreana*, es el vínculo cordial entre Anna con María, la empleada doméstica peruana), la idea de matrimonio mixto (casarse con alguien por fuera de la propia comunidad)²⁸ se percibe de manera negativa. En *50 Chuseok*, Chang Sung Kim cuenta la problemática que implicó su casamiento con una persona no-coreana:

- A mí no me dejaban salir con argentinas. Una vez, quince años te estoy hablando, tenía una noviecita. Mi tío, que en ese momento vivía ahí, me ve por la calle de la mano de esta chica. Bueno, yo volví a la noche, mi papá ya estaba durmiendo, me meto en mi cuarto. Y me despierto a la mañana a los cachetazos, pero trompadas eh, me revoleó por todo el cuarto. Y mi papá diciéndome: vos no salís más con una argentina. Ahí es donde yo me hice argentino (...). La única vez que vi llorar a mi viejo fue cuando le dije que me iba a casar con una argentina.

En *El futuro perfecto*, la relación amorosa entre Xiaobin y Vijay, un migrante indio que tampoco habla con soltura el castellano, se oculta a su familia. En un examen oral de castellano, Xiaobin relata las potenciales dificultades que podría tener la pareja, y también un final feliz. Yun-jin en *La salada* se muestra absolutamente dominada por su padre, que interviene en sus elecciones amorosas, intentando evitar que se concrete su romance con un argentino no coreano. Cuando Yun-jin es encontrada en la cama con Luciano, pide disculpas. Más tarde se casa con el candidato coreano.

La familia es en estos films tanto un lugar de pertenencia como de separación del resto de la sociedad. Las dificultades en la migración se vinculan con las historias familiares. En *Mi último fracaso*, Catalina explica que las vicisitudes de su historia personal se deben a que:

- Apenas nací, al año papá se fue de viaje, estuve con mamá sola nueve años, después emigramos a otro país, como que es toda una adaptación, tener una hermana después de nueve años.

Las diferencias entre géneros y roles constituyen otras dificultades en el núcleo familiar:

- Hoy en día, por ejemplo, mi marido dentro de todo es una persona más abierta, pero tengo amigos de

²⁸ Ver: Balmori, Diana, Stuart F. Voss y Miles L. Wortman, Miles, *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina*, Fondo de cultura económica, 1990.

nuestra edad, que las mujeres, es como: "bueno, si vos querés trabajá, ganate tu plata para tus cosas". Pero el hombre de la casa, el que mantiene, siempre es la figura masculina. Si vos sos independiente y tu profesión interfiere en la vida cotidiana de la familia, porque si el hombre llega a casa y no está la comida hecha, no importa la carrera que siga la mujer, no, tiene que estar la comida en la mesa. Te miran así, mal.

El matrimonio y la constitución familiar de las comunidades migrantes suele asociarse con la conservación de las tradiciones, por lo que tiende a generar conflictos en el caso de matrimonios intercomunitarios. Si bien las películas señalan este conflicto, también muestran su superación: en *50 Chuseok*, se relatan varias experiencias exitosas de matrimonios mixtos que finalmente fueron aceptados por las familias.

A modo de conclusión

A diferencia de otros medios audiovisuales que sostienen representaciones con altos niveles de desconocimiento e ignorancia del mundo que están proyectando (televisión, publicidades e incluso en la literatura²⁹), varias de las películas aquí analizadas fueron llevadas a cabo por directores y actores vinculados a las culturas representadas. Cecilia Kang es directora y personaje de su documental, puede introducirse en ese mundo que es el de su familia sin inconvenientes; Yael Tujsnaider tiene una relación previa a la película con Víctor y Anna de *Una canción coreana*, y la importancia de la película para las vidas de sus protagonistas llevó a la creación del restaurant que lleva su nombre; Juan Martín Hsu conoce el ámbito laboral *La salada*; *50 Chuseok* fue propuesta por Chang Sung Kim y financiada por diferentes instituciones (Asociación coreana en la Argentina, Embajada de la República de Corea, Centro Cultural Coreano y apoyo de Seoul Metropolitan Government y Seoul Film Commission). Este conocimiento permite una representación más íntima y con cuestiones más específicas de la comunidad, aunque no por eso necesariamente escapan de estereotipos. Las películas fueron desarrolladas con un interés y conocimiento específico por parte de sus creadores, los personajes y sus experiencias son centrales en la narración.³⁰

Además del interés de personas concretas, las películas fueron realizadas con apoyo institucional por parte del INCAA y otras instituciones argentinas. *Una canción coreana* tuvo financiación del Fondo Metropolitano de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y del INCAA; *La salada* fue financiada por INCAA y tuvo apoyo del INADI; *Mi último fracaso* tuvo apoyo de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Puede notarse entonces una intención de algunos organismos nacionales de acompañar discursos de las minorías.

Según estadísticas del INADI³¹, las personas de origen asiático son percibidas como uno de los

²⁹ Pienso aquí en la representación de personajes coreanos en "De cómo son hechos los arco iris y por qué se van" de Washington Cucurto y en *Equipo en peligro (Metegol)*, de Eduardo Sacheri.

³⁰ Diferente, por ejemplo, a lo que pasa con *Un cuento chino*, donde los personajes principales son argentinos (ver Erausquin, 2012 y Ko, 2016).

³¹ INADI, *Mapa nacional de la discriminación*, Buenos Aires, Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, 2014.

grupos que sufre discriminación en el país. Como la otra cara de la misma moneda, también los coreanos y los japoneses son hiperexotizados con características positivas, según el mito de constituir una “minoría modelo”. Estos films proponen una representación de las migraciones asiáticas y sus descendientes desde un punto de vista más íntimo, complejo y por esto, también superador de estos estereotipos.

Este trabajo propone pensar el modo en el que se representan los migrantes asiáticos y los asiático-argentinos en el cine nacional. La temática resulta vital en dos aspectos: para los estudios de cine, permite pensar la existencia de una categoría que algunos teóricos refieren como cine *migrante* o *diaspórico* dentro del cine argentino y repensar la difícil categoría de *cine nacional*. Para los estudios sobre migraciones, los films no solo ponen en escena lo que significa ser migrante o de segunda generación en la Argentina, sino también lo que significa ser argentino. Retomando las ideas de Yosefa Loshitzky³² respecto al cine migrante en Europa, estas experiencias cinematográficas de negociación de la diáspora, el exilio, la migración y el nomadismo, desafían y ponen en cuestión las nociones tradicionales de la representación de ‘lo argentino’ en el cine nacional.

Bibliografía

- Ballesteros, Isolina, *Immigration Cinema in the New Europe*, Bristol/Chicago, Intellect, 2015.
- Carbajal, Mariana, “Wan Cho Ju, el hombre que hizo llorar al país”, *Página/12*, 1 de diciembre de 2001.
- Castro, Ángeles, “Perdió todo y no encuentra consuelo”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001.
- Chung, Hilary y Bernadette, Luciano, “The dis/locat/ing migrant as an agent of transposition: Borensztein’s *Un cuento chino* and Segre’s *Io sono Li*”, *Studies in European Cinema* 11.3, 2014, p. 191-211.
- Enriquez, Mariana, “Los Anti-sushi”, *Radar, Página/12*, domingo 24 de marzo de 2002.
- Erausquin, Estela, “Los inmigrantes en el cine argentino. Panorama general y estudio de un caso actual: *Un cuento chino*, 2011”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 23, 2012.
- Goldsmith, Ben y O'Regan, Tom. *Cinema cities, media cities: the contemporary international studio complex*, Sydney, Australian Film Commission, 2003.
- INADI, *Mapa nacional de la discriminación*, Buenos Aires, Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, 2014.
- Kim, Junyoung Verónica, “Desarticulando el 'mito blanco': inmigración coreana en Buenos Aires e imaginarios nacionales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 71, 2010, p. 169-193.
- Ko, Chisu Teresa, “Between foreigners and heroes. Asian-Argentines in a multicultural nation”, en Alberto, Paulina y Elena, Eduardo (ed.), *Rethinking Race in Modern Argentina*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

³² Loshitzky, Yosefa, *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*, Indiana University Press, 2010, p. 8.

- Loshitzky, Yosefa, *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*, Indiana University Press, 2010.
- Naficy, Hamid, *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, 2001.
- Page, Joanna, *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*, Duke University Press, 2009.
- Rueschmann, Eva, *Moving pictures, migrating identities*, University Press of Mississippi, 2003.
- Vázquez Vázquez, María Mercedes, *The Question of class in contemporary Latin American cinema*, Londres, Lexington Books, 2018.
- Vermeulen, Anna, “Heterolingualism in Audiovisual Translation: De Zaak Alzheimer / La Memoria del Asesino”, en Remael, Aline, Orero, Pilar y Carroll, Mary, *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*, Brill, 2012.
- Yoon, Won K., *Global pulls on the Korean communities in Sao Paulo and Buenos Aires*, Lanham, MD, Lexington Books, 2015.

Corpus ampliado

- 50 Chuseok* (Tamae Garateguy, 2018).
- Argenchino* (Julia Reagan, 2008).
- Arribeños* (Marcos Rodríguez, 2015).
- Comodines* (Jorge Nisco, 1997).
- Corea* (Melina Serber, 2013).
- Diamante mandarín* (Juan Martín Hsu, 2015).
- De acá a la China* (Federico Marcello, 2018).
- Do u cry 4 me Argentina* (Bae Youn Suk, 2005).
- El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004).
- El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2016).
- Halmoni* (Daniel Kim, 2018).
- La chica del sur* (José Luis García, 2013).
- La salada* (Juan Martín Hsu, 2013).
- Mujer conejo* (Verónica Chen, 2013).
- Mi último fracaso* (Cecilia Kang, 2016).
- Pompeya* (Tamae Garateguy, 2012).
- Rita y Li* (Francisco D'Intino, 2011).
- Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999).
- Samurai* (Gaspar Scheuer, 2012).
- Shalom Taiwán* (Walter Tejblum, 2019).
- Una canción coreana* (Gustavo Tarrío y Yael Tujsnaider, 2014).
- Una novia de Shanghai* (Mauro Andrizzi, 2016).
- Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011).