

**SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO SOBRE LA REPÚBLICA DE COREA –**

**CARI 2016.-**

**Mag. Mercedes S. GIUFFRE**

“Filmes, política y relaciones exteriores: la presión de Hollywood en las cuotas de pantalla. El dilema entre alineamiento e identidad nacional en Corea.” – “Films, politics and foreign affairs. Hollywood’s pressure on screen quotes. Between alignment and national identity in Korea.”

**KEY WORDS:** soft power, cultural governance, film industry, screen quota, political thought.--We try to identify external issues affecting government decisions towards film industry. Quota protection in Korea was imposed since 1967 under the film law. In 1993, a new law was enacted, establishing each theater had to present national films at least 146 days per year. We present in this paper how Hollywood pressured the Korean government to obtain the reduction of the screen quota.--After the 2012 TLC, between USA and Korea; Korea reduced the quota to half. We present in this research paper, the way how, in every country, film industry is a powerful tool of cultural Governance, political thought and cultural soft power.

Korea responded successfully to Hollywood’s pressure, by producing excellent films, obtaining international awards, introducing political issues in their film industry, and gaining new film viewers.

However, it is not less true that the aesthetics of film language can reach levels of epistemic value far superior to those of the rest of the media culture, that allow the viewer take this analytical and critical position of the camera, as pointed out by Walter Benjamin and Bertold Brecht.

-----

**PALABRAS CLAVE:** Poder blando, gobernanza cultural, industria fílmica, cuota de pantalla, pensamiento político.

Este trabajo examina e identifica algunos de los factores externos que afectaron las decisiones del gobierno coreano en materia de cinematografía. El sistema de protección de la producción nacional mediante cuota de pantalla había sido impuesto en Corea desde 1967 bajo la ley de promoción de películas cinematográficas y video productos. En 1993, con el fin de apoyar la industria cinematográfica nacional, se promulgó una ley concertando la obligación de que cada sala de cine en el país ofreciera en pantalla películas nacionales al menos 146 días al año. Intentamos en este trabajo, exponer la manera en que la presión de Hollywood se manifestó intensamente sobre Corea, apenas se iniciaron las largas negociaciones del TLC con Estados Unidos, que finalizaron en el 2012, y cómo Corea redujo su cuota de pantalla a la mitad.

Aquí exploramos cómo el cine no sólo es un campo de producción directa de la política a través de la llamada gobernanza cultural, sino cómo también sirve para aplicar y reflexionar temas de teoría política y Soft Power cultural. Podemos afirmar que las películas ocupan un lugar secundario en relación con otros dispositivos de la cultura audiovisual, como la televisión o Internet, cuando se trata de producción directa y rápida de imaginarios políticos. Sin embargo, no es menos cierto que la estética del lenguaje cinematográfico puede llegar a niveles de valor epistémico muy superiores a los del resto de la cultura audiovisual, que permiten al espectador, tomar esa posición crítica y analítica de la cámara, señalada por Walter Benjamin y Bertold Brecht. Esta ponencia analiza la forma en que los coreanos evaluaron en su momento si se debía luchar contra los gigantes de la tecnología de los Estados Unidos o beneficiarse de ellos e indagar la manera en que los directores coreanos, respondieron con éxito a este reto, introduciendo el factor político en su producción.

---

## **PONENCIA:**

### **“Filmes, política y relaciones exteriores: la presión de Hollywood en las cuotas de pantalla. El dilema entre alineamiento e identidad nacional en Corea.”**

## **INTRODUCCIÓN:**

En la historia de la cinematografía, desde que las tropas zaristas empujaron escaleras abajo a los campesinos de Odessa en el iniciador film soviético de Sergio Eisenstein, el clásico “Acorazado Potemkin (1925)”, los filmes han jugado un papel clave en el arte de gobernar en los Estados modernos. Lenin pudo haber sido el primer líder en entender el poder del cine para manipular a las masas, pero sin duda no fue el último. Adolf Hitler y Joseph Goebbels, comprendieron el poder del medio fílmico cuando le dieron a la aspirante a Directora, Leni Riefenstahl, un presupuesto ilimitado para filmar una película del rally Nazi de 1934 en Nuremberg. Mientras que durante décadas existieron innumerables discusiones acerca de la validez del film “Triunfo de la voluntad”, de Riefenstahl como un documental, nadie discute el poder que tuvo su película al proyectar la imagen de la reconstrucción de un Estado alemán poderoso y unificado.

En los primeros días oscuros de la segunda guerra mundial la administración de Roosevelt se dirigió a Frank Capra, el galardonado Director de clásicos “Sucedió una noche”, “El secreto de vivir (1936)”, y “El Sr. Smith va a Washington (1939)”; para que infundiera, a través de un filme, un sentido de justicia y misión a los miembros de las fuerzas armadas americanas. Capra, en su 7º película, “Por qué luchamos” (1943/45), presentó la lucha fundamental entre un mundo libre y el esclavo y con ello dio a los jóvenes soldados, marinos e infantes de Marina, un sentido de propósito moral mayor que simplemente el de la venganza por Pearl Harbor.

Los filmes, como cualquier otro medio masivo de difusión tienen sus limitaciones. Pero, sin embargo, no tiene parangón su poder para evocar una respuesta emocional. El dominio sobre las emociones que posee la industria fílmica, es invaluable como propaganda, y es frecuentemente utilizado para definir el designio nacional de un país. Corea fue y es perfectamente consciente de ello, y el desarrollo de su industria fílmica, posterior a la Guerra de Corea (1950-1953), fue afirmándose lentamente y con mucha dificultad. En los 80's la industria fílmica coreana, especialmente después de las Olimpíadas de 1988, tuvo un importante desarrollo y sus filmes comenzaron a tener difusión mundial. La cuota de pantalla fue introducida en Corea en 1966, y comenzó a tener efecto real en 1983. El contenido principal de la ley de cuota de pantalla, era la obligación en las salas de exhibir películas coreanas al menos 146 días al año. Mediante el sistema de cuota de pantalla, se lanzó la industria del cine nacional coreano. Antes de la década de 1990, era difícil imaginar que los filmes coreanos disfrutaran de reconocimiento internacional. Pero cada año a partir de 1996, Corea organiza el Festival de Internacional de Busan, que se ha convertido en un festival de cine de primera clase en Asia. Tres factores pueden ser identificados dentro de este cambio repentino de la situación de las películas coreanas: mayor creatividad debido a la eliminación de la censura del gobierno y regulaciones engorrosas de la década de 1980; la irrupción de grandes chaebols en la industria del cine en la década de 1990; y constante presencia de filmes coreanos en los festivales internacionales de cine prestigiosos. Todos estos factores han contribuido al renacimiento del cine coreano. Debe destacarse, sin embargo, que la reducción de la intervención del gobierno en la industria cinematográfica coreana precedió a la materialización de los tres factores.

#### SE INICIA EL CAMBIO

El final de la década de 1980 y los principios de 1990 fue un periodo crucial para la industria de cine coreano: (Coppola, 1997), particularmente debido a su progresiva apertura a producciones extranjeras.

Desde fines de la década del 60, el gobierno coreano mantenía estrictas regulaciones en el mercado fílmico coreano, intentando a su vez, expandirlo. En 1973 crean el KMPPC: La Corporación de Promoción de Filmes Coreanos (Korean Motion Picture Promotion Corporation), para promocionar el mercado de filmes coreanos en el exterior. En 1984 Corea funda la KAFA Academia Coreana de filmes de Arte (Korean Academy of Film of Arts), que buscaba el desarrollo de directores y profesionales del séptimo arte. Pero estaba pronto a producirse un gran cambio bajo la futura presión del TLC con los EEUU.

En 1993, Corea tiene sus primeras elecciones democráticas, luego de 40 años de dictadura, y todas las normativas estrictas, incluyendo las de cuotas de pantalla, comienzan a replantearse, ya que desde 1988 y bajo presión del gobierno estadounidense, las autoridades de Corea del Sur habían otorgado permiso a las

productoras extranjeras para distribuir sus películas en Corea, sin estar necesariamente obligadas a pasar por un distribuidor local.<sup>1</sup>

La industria del cine coreano primero se opuso a esta apertura, pero las autoridades se afirmaron en su decisión. Las consecuencias de esta situación al principio afectaron profundamente a la industria de filmes coreanos. Su participación en el mercado local cayó 15.9% en 1993. Al mismo tiempo, el número de películas producidas localmente se redujo significativamente, 81 filmes coreanos y 25 películas extranjeras fueron distribuidos en el país en 1984. En 1988, las cifras pasan a 87 películas coreanas y 175 películas extranjeras.

El apogeo de esta directriz negativa, fue alcanzado en 1993: 63 películas coreanas distribuidas en el país, mientras que el número de producciones extranjeras había aumentado a 347 ese mismo año.<sup>2</sup> Desde mediados de la década de 1960, los profesionales de cine coreano y sobre todo beneficiarios de un marco jurídico favorable, mediante el establecimiento de un sistema de cuotas estrictas, habían tenido protección del avance de Hollywood y esta circunstancia les facilitó el tiempo y los medios para desarrollar una fuerte industria audiovisual. Pero la ofensiva americana había sido amplia. El nombramiento en 1966 de Jack Valenti a la Presidencia de la MPEA Asociación de Filmes de América (Motion Picture Association of America) y a la Asociación Cinematográfica de América (MPAA) le daría un nuevo impulso a estos dos entes, y desde 1970 la puja de Hollywood para lograr mayor cuota en el mercado coreano, fue imparable. Valenti, quien estuvo en el cargo de 1966 a 2004, advirtió el rol que Corea podía tener como centro distribuidor en Asia, y desde mediados de los 70's Jack Valenti hizo lobby para la industria Hollywoodense. Se debe tener en cuenta que China en ese momento, aún no tenía un espacio relevante en el mercado fílmico. Valenti inclusive logró sanciones económicas de los EEUU contra Corea por no avenirse a reducir su cuota.

Por esta razón, implícitamente el gobierno de Chun Doo-hwan (1980-88) se retracta y abandona la política de cuotas en el año 1984. El gobierno de Corea, prefirió sacrificar su industria del cine para continuar beneficiando a otras industrias en el país con ventajosas tarifas, en la búsqueda de ingresar en el mercado de los Estados Unidos exportando a ese país autos, electrónica, equipos de comunicación, componentes etc. El establecimiento de fondos para una inversión importante en comunicación y cultura fue dispuesta por las autoridades de Corea del Sur en la preparación para los Juegos Olímpicos en 1988 y esto disimuló momentáneamente la frustración de la industria del cine. En 1985, el MPEA retiró su denuncia contra Corea y el mismo año el Ministerio de Cultura e información coreano, redujo el número mínimo de días de proyección de las películas nacionales a 73.

#### SE RADICALIZA LA OPOSICION AL INGRESO DE FILMES EXTRANJEROS

En septiembre de 1988, mientras que el país se preparaba para los Juegos Olímpicos de verano; unos pocos cientos de directores, productores, distribuidores, actores y técnicos de cine y también los miembros de la

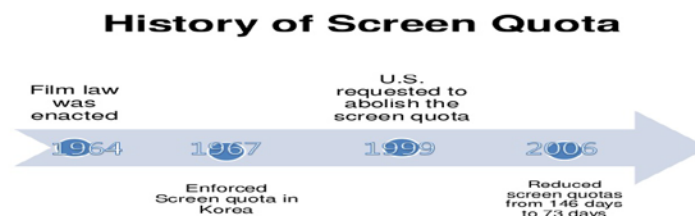
<sup>1</sup> Jameson, S. « *Dispute Continue Over Right to Distribute Movies in Korea* », *Los Angeles Times*, 9/11/1988.

<sup>2</sup> Cifras del Korean Film Council, <[www.koreanfilm.or.kr](http://www.koreanfilm.or.kr)>

oposición, académicos y estudiantes se manifestaron en el barrio de Myeong-dong en Seúl, contra la “Invasión de Hollywood”. Esta fue la primera de una serie de eventos para “alertar” contra la dominación del cine americano. Los manifestantes exigieron también un boicot a la película *Atracción Fatal*, de Adrián Lyne. Como era habitual, Jack Valenti y el MPEA presentaron nuevas quejas contra Corea percibidas como generadoras de un entorno injusto y hostil a los intereses de la industria audiovisual americana. El MPEA fue esta vez aún más agresivo porque el mercado de Corea del Sur parecía muy prometedor. Esto es al menos lo que decía Jack Valenti en 1989 afirmando que “*Corea tiene el potencial para ser el segundo mercado americano en Asia detrás de Japón; en Corea, los filmes americanos podrían tener más de 500 millones de dólares de ganancias por año.*” Yecies 2007<sup>3</sup>. Sin embargo, los temores de los profesionales de Corea del Sur parecían ser justificados. Si en 1985 sólo 30 filmes extranjeros habían sido distribuidos en el país, las figuras ascendieron a 176 en 1988. Después de seis semanas de negociaciones, las autoridades coreanas cedieron una vez más y la MPEA retiró su denuncia. Durante la década de 1990 la política de cuotas no fue modificada aunque algunos académicos coreanos cuestionaron la pertinencia de su mantenimiento.<sup>4</sup>

El número de filmes extranjeros distribuidos en el país, siguió aumentando a 264 en 1989, a 382 en 1994 y culminó con 402 en 1996. La creación en 1993 de la Coalición para la diversidad cultural en imágenes (Coalición para la Diversidad Cultural en CCDMI de imágenes en movimiento - 스크린쿼터문화연대)<sup>5</sup> coincide con los esfuerzos de Francia para insertar una cláusula de excepción cultural a los acuerdos del ex GATT. El Consejo de filmes coreanos (Korean Film Council - 영화진흥위원회)<sup>6</sup> el CCDMI; continuó ejerciendo presión sobre el gobierno de Corea, para que este último perseverara en su política de protección de la producción nacional así como en la oposición una ratificación del acuerdo de libre comercio entre Corea del Sur y los Estados Unidos.<sup>7</sup>

Gráfico: Historia de la evolución de la cuota de pantalla:<sup>8</sup>



<sup>3</sup> Yecies, Brian M. (2007) “*Parleying Culture Against Trade : Hollywood’s Affairs with Screen Quotas*”.

<sup>4</sup> Cho Hee-moon, “*Is the ‘Screen Quota’ System Really Relevant ?*”, *Korea Focus*, vol. 11, n° 4, Julio-Agosto 2003, p. 40-43.

<sup>5</sup> Llamado: Grupo de Vigilancia de Cuotas de Pantalla. « *Screen Quotas Watch Group* », sitio: <[www.screenquota.com](http://www.screenquota.com)>.

<sup>6</sup> [www.kofic.co.kr](http://www.kofic.co.kr)

<sup>7</sup> [www.kofic.co.kr](http://www.kofic.co.kr) - Entrevista con Yang Gi-wan, director ejecutivo del CCDMI, octubre 2010.

<sup>8</sup> Yecies, B. Op. Cit.

La distribución de películas es un factor significativo cuando las películas son vistas en el contexto de pertenecer al Soft Power o poder blando. Hay dos tipos principales de empresas que aseguran las actividades de producción y distribución en Hollywood: los conglomerados y chaebols y los independientes. Los mercados de exportación para las películas de Hollywood se han ampliado enormemente en los últimos años, particularmente para los grandes conglomerados fílmicos como Warner Bros, Universal, Metro Goldwin, etc., y en parte como resultado de iniciativas estratégicas que fueron suscritas por el gobierno de los Estados Unidos.

#### La Ley de Cuotas y la firma del TLC con los EEUU en 2012:

Durante 1990, la Ley de cuotas permaneció sin cambios, a pesar de que existían dos corrientes para su evaluación, la de una mayoría que pensaba que la aplicación del sistema de cuotas de pantalla, era indispensable para el desarrollo del cine coreano, y otra corriente de pensamiento, representada por académicos tales como Cho (2003)<sup>9</sup>, que cuestionaban su relevancia y eficacia. El número de filmes extranjeros, pasó de 264 en 1989 a 382 en 1994, llegando a un máximo en 1996, de 402. (*Korean Cinema*, 1998: 70; *Korean Cinema*, 2000: 265). En teoría la Ley de cuotas protegía a la filmografía coreana sin tomar en cuenta su calidad, pero la realidad mostraba que algunos exhibidores se negaban a cumplir con la pauta obligatoria de la ley de cuotas, porque era más redituable proyectar filmes extranjeros.<sup>10</sup> De allí surge la llamada “Coalición para la Diversidad Cultural en Imágenes en Movimiento” (CDMI en inglés), agrupación a la que antes se conocía como el ya citado “Grupo de Vigilancia de la Cuota de Filmes” (Screen Quota Watch Group), cuyo propósito era hacer observar el cumplimiento de la cuota. Junto con el Korean Film Council (KOFIC, conocido como KMPPC antes de 1993) y gente de la industria fílmica, la CDMI solicitó al gobierno coreano, separar los bienes culturales de la Ley de Cuotas, o sea, quitar esta premisa de las negociaciones bilaterales con los EEUU.

En 2006, durante las negociaciones del acuerdo de libre comercio con Estados Unidos, el gobierno surcoreano decidió reducir la cuota de pantalla ejecutada en 1993, es decir, el número de días por año que las salas nacionales exhibían películas domésticas –y como se ha mencionado, se redujo de 146 a 73–. Dado que muchos profesionales de la industria veían en este cupo de cuota de pantalla la razón principal detrás del desarrollo de la industria del cine nacional desde 1998, se llevaron a cabo protestas en las calles por parte de empleados de la industria del cine. El 29 de junio, decenas de miles de campesinos, trabajadores y ciudadanos coreanos se reunieron en todo el país para protestar contra la firma del TLC entre Corea y Estados Unidos. Las protestas se llevaron a cabo en las principales ciudades como Seúl, Cheonju, Gwangju, Daegu, Pusan y Changwon. En total, unas 50.000 personas se reunieron en una importante manifestación de oposición al TLC entre Corea y Estados Unidos. A pesar de la fuerte oposición y demostraciones del 29 de Junio de 2007, el Ministro de comercio

<sup>9</sup> Cho Hee-moon, “Is the ‘Screen Quota’ System Really Relevant ?”

<sup>10</sup> Yecies, B. Op. cit.

surcoreano Kim Hyun jong y el Representante Adjunto de comercio de los EEUU, firmaron el acuerdo. La firma de este acuerdo se hizo después de una corta serie de 'renegociaciones' secretas que tuvieron lugar en Seúl y Washington, D.C. desde semanas previas a la firma. En síntesis: Los Estados Unidos y la República de Corea firmaron el Tratado de Libre Comercio Estados Unidos-Corea (KORUS FTA) el 30 de junio de 2007. El 3 de diciembre de 2010, los Estados Unidos y Corea concluyeron nuevos acuerdos, reflejados en memorándum firmados el 10 de febrero de 2011, que proporcionaban acceso a los mercados nuevos y nivelaban las condiciones laborales entre los fabricantes de automóviles estadounidenses y los trabajadores coreanos. El Congreso aprobó el acuerdo el 12 de octubre de 2011, y Asamblea Nacional de Corea lo aprobó el 22 de noviembre de 2011. Los Estados Unidos y Corea completaron su revisión de las medidas que ambos lados habían adoptado para aplicar el TLC e intercambiaron notas diplomáticas. El 21 de febrero acordaron poner en vigencia el acuerdo el 15 de marzo de 2012.

Este acuerdo es el más significativo desde la perspectiva comercial de los TLC que los Estados Unidos hubieran firmado en casi dos décadas. El acuerdo firmado reflejó un nuevo modelo de TLC con Estados Unidos negociado entre la administración Bush y el Congreso de Estados Unidos. En realidad, según los analistas coreanos, desde el punto de vista estrictamente comercial y económico; mientras alegaban a favor de mano de obra y del medio ambiente, este modelo estaba todavía lejos de ser justo para con los trabajadores, los agricultores y los consumidores de ambos países.

#### EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE INDUSTRIAS CULTURALES: AUTORIDADES Y CONGLOMERADOS ECONOMICOS ADVIERTEN SU PODER DE INFLUENCIA POLÍTICA

Desde el año 1999 aproximadamente, el crecimiento de la industria fílmica coreana se debió en parte a una gran concentración de talento y capital en el país, pero también un recurso generado por la disminución en la calidad de las producciones de Hong Kong tras el traspaso del territorio. Una sensación de cansancio creció en Asia frente a las producciones audiovisuales de Japón y a la ausencia de otros principales competidores asiáticos. Las producciones de Corea del Sur pudieron ocupar el espacio que dejaron vacante las empresas chinas de producción fílmica.

Sumado a estos factores, el surgimiento del Hallyu, y la influencia que esto tuvo sobre el desarrollo positivo de la imagen de Corea en el exterior, especialmente en Japón, habilitaron a los gobernantes coreanos a apoderarse del concepto de Soft Power y aplicarlo en sus decisiones políticas.

Autores como Stonor Saunders<sup>11</sup> creen que no existen niveles de jerarquía entre temas de relaciones internacionales (en adelante RRII), o sea que no hay preeminencia de lo militar, que no existe un único elemento determinante que lleva adelante las agendas estatales, sino que las agendas son múltiples y se solapan.

<sup>11</sup> Saunders, S.: La CIA y la guerra fría cultural. Pag. 13.

Pero, sin embargo, ya desde la posguerra, en la agenda de RRII de los EEUU, a pesar de su fuerte impronta realista, la CIA tuvo muy en claro el valor de los factores culturales como elemento de infiltrar pensamiento y combatir el comunismo “*Durante los momentos culminantes de la guerra fría, el gobierno de los EEUU, invirtió enormes recursos en un programa secreto de propaganda cultural en Europa occidental. Un rasgo fundamental de este programa era que no se supiese de su existencia.....el acto central.....fue el Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson, entre 1950 y 1967*”<sup>12</sup>. O sea Realismo Político en la acción externa, programas secretos de acción cultural en actividades semiencubiertas.

El caso de Francia con la Alianza Francesa, Alemania con el Instituto Goethe, y los EEUU con la USIS o el IRC, el Reino Unido con el British Council, entre otros países, recurren a los centros culturales como herramientas efectivas de diplomacia cultural.<sup>13</sup>

El poder de influenciar y convencer a través de la pantalla, ya que son escasas las películas que no reflejen alguna forma de poder, bien como espejo de la realidad o para presentar modelos, y la imagen de Corea, a través de su cine, fue comprendido muy claramente por los políticos coreanos. Bajo la presión de los profesionales del sector audiovisual, las autoridades coreanas accedieron a tratar las películas como un "bien cultural" y no como un producto mercantil tradicional.

Esta evolución ha llevado a los países miembros de la Organización Mundial de Comercio (OMC) a abrir sus mercados internos a productos culturales y medios de comunicación extranjeros. Profesionales del medio audiovisual y periodistas coreanos se alarmaron ante la disminución de la producción cultural nacional en una época donde la cultura se convirtió en un producto económico, casi como cualquier otro, en competencia abierta internacional. En 1994 el Consejo Asesor Presidencial de ciencia y tecnología - 국가교육과학기술자문회의 presentó un informe al Presidente Kim Young-sam (Presidencia 1993-98), donde proponen elevar el cine y las producciones audiovisuales a la categoría de industria nacional estratégica. El argumento principal de este informe se basó en el hecho de que el análisis de las ventas al exterior de la película “ET” de Steven Spielberg proporcionó a la industria del cine estadounidense, el equivalente a la venta de 1,5 millones de coches Hyundai. Para la académica Shim Doobo<sup>14</sup> este episodio marca un cambio de paradigma en quienes pensaron en el desarrollo de Corea basado únicamente en las industrias pesadas y de automóviles, química, construcción, electrónica, etc.. Un año más tarde, en 1995, el Parlamento Coreano aprobó una nueva ley para la promoción del cine en sustitución de la ley antigua que databa de la década de 1970. Fue una ley amplia y muy beneficiosa para la industria cinematográfica coreana. Se ofrecerían incentivos a gran escala para la producción de películas y permitir acelerar las inversiones de los grandes conglomerados en la industria del cine. Pero en realidad, las grandes industrias de Corea, ya percibían la importancia económica de la industria audiovisual. Cada una de

<sup>12</sup> Saunders, S.: Op Cit.

<sup>13</sup> Giuffré: La importancia de las industrias culturales en Corea....

<sup>14</sup> Doooboo, S.: “*Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia*”.



estas empresas, desarrolló un departamento de electrónica propio, inspirado por la adquisición de imágenes de Columbia Pictures así como de CBS Records y también por firmas japonesas como lo hizo Sony Electronics. Ya desde finales de la década de 1980, Samsung, Daewoo y Hyundai habían comenzado tímidamente a invertir en cine. La idea era desarrollar las sinergias entre el “continente” y el “contenido”. A partir de ese momento, Samsung y Daewoo comenzaron a invertir decisivamente en la producción de películas de cine y video. Desde 1995, Samsung, Daewoo y Hyundai consolidaron sus posiciones adquiriendo acciones en canales de televisión por cable y ofreciendo programas. Los otros chaebols (LG, SK) siguieron esta tendencia participando a su vez en la producción, importación y distribución de películas, asistencia a la financiación, la gestión de salas de cine, así como la industria de la música. La competencia entre los diversos chaebol en el ámbito audiovisual, por tanto, comenzó a desarrollarse.

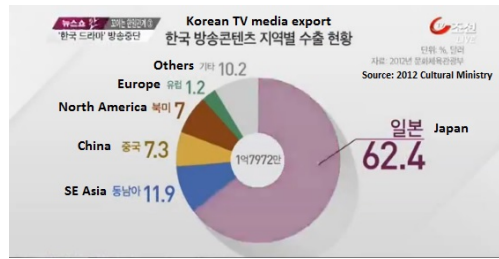
#### LA LLEGADA DEL HALLYU Y EL CAMBIO INSOSPECHADO

Como se ha mencionado previamente, este equilibrio de fuerzas había llevado a Corea del Sur a una cuota de pantalla del 15%. Pero, se produce un cambio desde 1999 en adelante y hasta 2012/13, cuando se firma el citado TLC con los EEUU. Al final de la década de 1990, la cuota de mercado del cine coreano era de alrededor de 25%. Sin embargo esta situación cambió radicalmente en 1999 con el éxito de la película Shiri que fue aclamada por la crítica y de gran éxito financiero y de taquilla en Corea, Shiri fue una de las primeras películas de acción con gran presupuesto \$ 8,5 millones de dólares EEUU, que fue en parte, cubierto por Samsung.

Shiri atrajo a 6,2 millones de espectadores, de ellos 2,4 millones de entradas fueron vendidas en la región de Seúl solamente, rompiendo el récord anteriormente ocupado por Titanic con 4,3 millones de espectadores. Como consecuencia, ese mismo año, la cuota de mercado de las películas coreanas ascendió a un 39,7%, un 58% aumento respecto al año anterior.

A pesar de que las producciones nacionales no aumentaron en número de una forma espectacular, y de que era mayor la importación de filmes extranjeros (sobre todo americanos), el público se manifestó por las producciones locales de una forma mayoritaria. Esta situación marca una tendencia que se afianzará en el cine de Corea: desde 1999 y en constante ascenso hasta 2015, siempre, como se ha mencionado, salvo contadas excepciones, las películas más taquilleras del año fueron productos del cine nacional coreano.

El gusto coreano por la estética de sus propios filmes, favoreció el apoyo de su cine, especialmente porque la violencia de los filmes americanos era resentida por una buena parte de los espectadores coreanos. Eso no significaba que no se hubieran filmado películas de acción en Corea, pero generalmente estas tienen un final más adecuado a las leyes universales de la justicia y a un corpus confuciano. En el siguiente gráfico del Ministerio de Cultura de Corea, se observan las exportaciones de la TV coreana, muy similares a las del cine coreano.



Apostando con las mismas armas de las que gozaban los americanos, el cine de género (con **Shiri** al frente, los thrillers “**Tell Me Something**”, “**Nowhere to Hide**”, o la fantástica “**Ghost in Love**” y la respuesta coreana a la japonesa “**The Ring**”, llamada “**The Ring Virus**”, y confiando en su progresiva presencia en los mercados asiáticos; el cine producido en Corea afirmará su posición en el 2000 y 2001 con títulos como “**JSA**” (**Park Chan-wook**, 2000) y “**Friend**” (**Kwak Kyung-taek**, 2001), batiendo, con 7 y 8 millones y medio de espectadores, los récords históricos de taquilla.<sup>15</sup>

“La recaudación total de los cines en Corea del Sur durante 2015 fue de u\$ 1440 millones (Won), aunque en realidad, dado que hubo una corrección cambiaria en el país respecto de la moneda estadounidense, se ubicó un 5,3% por debajo de la de 2014. Pero si solo se toma el Won....., la recaudación neta subió un 3%. En total se vendieron 217 millones de entradas, dos millones más que en 2014; pero el mayor crecimiento lo tuvieron las películas coreanas, que vendieron 117 millones de entradas durante el año contra 100 millones vendidos en 2014. Seis filmes locales se ubicaron en el top ten, entre ellos “**Veteran**” y “**Assasination**”, dos thrillers, que se ubicaron en el primer y segundo lugar, mientras que el melodrama “**Ode to my father**”, estrenado en 2014, logró en 2015 llegar a los 10 millones de entradas vendidas. Con todos estos resultados, el cine coreano recuperó la mayor parte de la cuota del mercado cinematográfico local, supremacía que había perdido desde 2013.”<sup>16</sup>

## CONCLUSIONES:

Hace tiempo que el Cine se ha convertido en un campo de batalla sobre el cual se hace la historia - un importante medio de comunicación relativo a la gestación histórica y a la influencia política. Películas con incidentes históricos incluyen no sólo drama histórico y documental, sino también otros géneros como el melodrama, drama político moderno, Thriller, artes marciales y películas de guerra. La función social de estas películas también es diversa: de recordar, escribir o inventar el ser nacional, historias para educar y vehículo de “Poder blando” (Soft Power), complemento importante en la promoción de la influencia de cualquier país en el extranjero. Esto lo tuvo muy en claro el cine americano. La capacidad de lograr que otros aprecien los atractivos

<sup>15</sup> Garcelán, Fernández *El Cine coreano en 10 apuntes*. Centro de Estudios del Este Asiático. Instituto Gino Germani.

<sup>16</sup> <http://www.coreacolombia.com/index.php/blog-coreano/48-corea-del-sur-reconquista-su-mercado-cinematografico-con-venta-de-entradas-record>

de la forma americana de vida, puede ser una opción mejor que el ejercicio del poder duro de la coerción militar o política. Hollywood posee un rol importante que desempeñar en el mantenimiento de la presencia estadounidense en el extranjero y la representación en imágenes de su poder e influencia.

Las políticas fílmicas de Corea, Como destaca J. Parc (2015) tienden a ser más amigables para los espectadores latinoamericanos en cuanto a valores morales y también para aquellos productores innovadores vinculados a la protección de las políticas públicas o prácticas privadas restrictivas. El mejor ejemplo a este respecto es el caso de los derechos de autor. Los Reglamentos coreanos imponen una duración de tan sólo 50 años (en comparación con 70 hasta 110 años en países de la OCDE) y no tienen ninguna disposición especial para fijar un régimen de copia privada. Por lo tanto, no generan rentas excesivas para los artistas que se nutren de ingresos por larga duración y régimen de copia privada. Como resultado, logran estimular la creatividad futura más que premiar logros del pasado. Esta es una de las condiciones más importantes para generar una cultura vibrante y por lo tanto atractiva.

El actual debate sobre las industrias culturales y el mercado único digital ha sido dominado por la dimensión transatlántica. Directores de cine aún hoy están discutiendo interminablemente si deben luchar contra los gigantes de la tecnología de los Estados Unidos o beneficiarse de ellas. Por ello, las potencias económicas de Asia se están convirtiendo rápidamente en motores culturales. Ningún país asiático ilustra mejor estos cambios en curso, que Corea. Hoy en día las industrias de cine y música de Corea se han puesto a la par con sus equivalentes europeos, como el cine francés; con el resultado de una tasa media anual de crecimiento cinco veces mayor en Corea que en Francia. Los grupos de K-pop detentan enormes éxitos, incluso en comparación con estrellas de Estados Unidos o el Reino Unido. Estos resultados nos presentan dos importantes implicaciones para la acción. En primer lugar las estrategias innovadoras son lo que cuenta más. Los más exitosos artistas de K-pop se asocian a firmas coreanas de la industria del entretenimiento, sin apoyo del gobierno. En segundo lugar, "protección" de las políticas son costosas. La creación de Kofic, en 1999, estimuló la creatividad coreana y su posicionamiento en el cine asiático.- *“KOFIC fomenta la coproducción entre la industria coreana de la película y las industrias extranjeras, especialmente con China, Estados Unidos, Japón y Francia. Con la instalación de oficinas en China y Estados Unidos y representantes locales en Japón y Francia, KOFIC confía en la ampliación y desarrollo de más coproducciones en los próximos años a través de diversos programas y eventos. En términos de apoyo para la planificación y desarrollo de coproducciones, hay programas durante todo el año para ayudar a conectar a cineastas coreanos con las industrias de Estados Unidos y Japón y crear oportunidades para uno en una reuniones, proporcionar consultoría, traducción y correspondencia de negocios.”*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> [www.kofic.org](http://www.kofic.org)

Desde julio de 2007, KOFIC administra el fondo de desarrollo de filmes, que proporciona dinero para la inversión en películas coreanas y juega un papel fundamental en la producción de cine nacional. La mayor parte de este fondo es financiada por el gobierno, mientras que las partes restantes provienen de una asignación de 3% de la venta de entradas y fondos sobrantes de años anteriores. El KOFIC tiene un rol clave dentro del Asian Film Network (AFIN), para exportar filmes coreanos.

Por lo tanto, en cuanto al tema de esta ponencia; la creación del KOFIC fue la respuesta creativa del gobierno coreano a los riesgos del TLC con los EEUU y a la baja de la cuota. A la manera del pensamiento del historiador A. Toynbee,<sup>18</sup> podríamos decir que Corea superó el desafío de la presión Hollywoodense para reducir la cuota nacional de exhibición de filmes coreanos, y fue el propio espectador coreano quien sustentó y logró superar el riesgo de la desregulación. La adaptación de la industria cultural coreana, hizo que la misma se desarrollara como un proyecto nacional compitiendo conjuntamente dentro de la globalización, no en su contra, y posiblemente en esto radicó su salvación.

La industria del cine coreano se ha encontrado frente a varios desafíos tales como la necesidad de desarrollar un cine rentable para productores e inversores, y que a su vez posea una gran calidad estética y cinematográfica. Por ello, en 2015, la industria alcanzó un nivel de madurez del que careció en el pasado. La sofisticación del sector fílmico en Corea significa que este es capaz de producir una amplia gama de grandes y pequeñas películas con valor constante en su calidad de producción. Corea se ha convertido también en un socio confiable para las coproducciones internacionales y para otros tipos de cooperación transfronteriza. En los próximos años se puede esperar que Corea desempeñe un papel aún más importante y prominente en el mercado cada vez más amplio del cine asiático.

El rol del estado y de la constancia de la política de cine coreano le permitió resistir mejor a Corea del Sur. El país fue capaz de desarrollar una industria dinámica y expansiva; de producir el cambio de paradigma del cine coreano, que se fortaleció desde el 2000 en adelante y que a la fecha, (2016), continúa desarrollándose exitosamente, transformándose de país receptor en un país exportador de contenidos. El aparentemente repentino ascenso de la ola coreana es una coincidencia forzada y la fusión de la estrategia política de exportación en un momento en el cual el mercado asiático de los medios está creciendo rápidamente, impulsado por la aparición de una clase media urbana pudiente en Asia y por la cultura del consumo globalizado.

Los medios de comunicación, la cultura y el cambio tecnológico se construyen socialmente y no emergen por sí mismos sin la participación de los usuarios que los aceptan como relevantes en la vida cotidiana. Un espectacular crecimiento en consumismo globalizado ha sido identificado entre un segmento de jóvenes

---

<sup>18</sup> Toynbee, A.: La Civilización puesta a prueba.

llamado "consumidores del estilo de vida" y la de los "nuevos ricos" en Asia oriental. El valor económico de la Ola Coreana, se ha estimado que aumentará de 10 billones en 2012, a 57 billones de dólares en 2020.<sup>19</sup>

La experiencia coreana muestra que todo país –si el conjunto de los actores económicos, culturales y políticos coordinan sus esfuerzos– puede resistir las presiones extranjeras en su mercado interno y afirmar, como en el caso de Corea, la Ola Coreana cinematográfica, en su doble capacidad de creación de nuevos y complejos espacios de identidad, que fungan a la vez para activar la diversidad cultural en un mundo cosmopolita digital y que puede incluso competir con filmes extranjeros en igualdad de condiciones de excelencia, en festivales y mercados internacionales.

### **Fuentes de Internet:**

INCAA: <http://www.incaa.gov.ar/INCAA> -Anuario 2012:

[http://www.recam.org/\\_files/documents/anuario\\_incaa\\_2012.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/anuario_incaa_2012.pdf) -INCAA.(2013). INCAA- Anuario 2013:

[http://www.recam.org/\\_files/documents/anuario\\_incaa\\_2013.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/anuario_incaa_2013.pdf) -2009

[https://www.cultura.gob.ar/la-imagen-argentina\\_3193/](https://www.cultura.gob.ar/la-imagen-argentina_3193/)

<http://www.enerc.gov.ar/>

España: <http://filmicas.com/2013/09/10/top-10-festivales-de-cine>

Center for Arts & Culture <http://www.culturalpolicy.org>

Korea National Tourism Organization <http://www.knto.or.kr>

Korea Culture and Content Agency <http://www.kocca.or.kr>

Korean Integrated News Database System <http://www.kinds.or.kr>

Data of Music Industry Association of Korea <http://www.miak.or.kr>

Screen Quotas Watch Group (grupo de seguimiento de cuotas) url: <[www.screenquota.com](http://www.screenquota.com)>.

<http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/kofic/intro.jsp#sthash.FZeRrIX7.dpuf> <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.js>

<http://www.mcst.go.kr>

*"KOBIZ - Korean Film Biz Zone: Taquilla Anual 2017. [2017]". KOFIC.*

[http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice\\_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE\\_YEAR&selectDt=2017&category=ALL&country=K](http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2017&category=ALL&country=K)

<https://humodelector.wordpress.com/2011/12/19/walter-benjamin-y-el-camino-artistico-hacia-el-cine/>

<https://ustr.gov/trade-agreements/free-trade-agreements/korus->

<ftahttp://www.koreanfilm.or.kr/jsp/kofic/intro.jsp#sthash.FZeRrIX7.dpuf>

<http://www.coreacolombia.com/index.php/blog-coreano/48-corea-del-sur-reconquista-su-mercado-cinematografico-con-venta-de-entradas-record>

<sup>19</sup> Ministerio de Cultura, Deporte y Turismo, 2013. <http://www.mcst.go.kr>

REFERENCIAS:

- Arizpe, Lourdes (1998). *“La cultura como contexto del desarrollo”*. En Emmerij L. y Del Núñez del Arco J (comp.). *El desarrollo económico y social en los umbrales del siglo XXI*, pp. 191-197. Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, DC.
- Benjamin, Walter (1989) *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (1936)*. México ITACA.
- Baudrillard, Jean (1997). *Pantalla Total* Ed. Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1996). "Espacio social y poder simbólico" En *Cosas dichas*. Buenos Aires. Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (1986). Citado en: Benhamou, Françoise. *“La economía de la cultura”*.(1996), Editorial Trilce.
- Brecht, Bertolt (2000) *Brecht on Film and Radio*. Editado y traducido por Marc Silberman. London: Methuen.
- Cho Hae-Joang (2005) *“Reading the “Korean Wave” as a Sign of Global Shift”*. *Korea Journal*, Winter 2005.
- Coppola, Antoine (1997). *« Le cinéma sud-coréen du confucianisme à l’avant-garde »*, Paris, L’Harmattan, Coll. Images plurielles.
- Cuche, Denys (2004) *“La noción de cultura en las ciencias sociales”*. Ed. Nueva Visión.
- Di Tella, Andrés (2008) *“Recuerdos del nuevo cine argentino”*. En: Russo, Eduardo A. *Hacer Cine*. Producción Audiovisual en América Latina. Paidós, Buenos Aires.
- Eco, Umberto (1990) Ed. Lumen, Ediciones de la Flor.
- Doboo, Shim (2006). *“Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia”*. Universidad de Singapur – <http://mcs.sagepub.com/content/28/1/25.full.pdf+html>
- Garcelán, Enrique y Fernández, Gloria (CineAsia) Sin fecha. *“El Cine coreano en 10 apuntes”*. Centro de Estudios del Este Asiático. Ceca. Instituto Gino Germani. UBA.
- Getino, Octavio (2009). *Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional. El cine, la Televisión, el disco y la radio*. INCAA – Eds. CICCUS.
- Giuffré, Mercedes.: (2007) *“La importancia de las industrias culturales en Corea: Hallyu o la expansión e influencia de una estética coreana en Asia a través de las telenovelas o “Soap Operas””*. IV EECAL – San Pablo- UPC.
- Giuffré, Mercedes (2013) *Las industrias culturales: Análisis del convenio de intercambio cinematográfico entre Argentina y Corea del sur de Noviembre 2012.”* VI EECAL – La Plata, Argentina.
- Jameson, Sam (9/11/1988) *“Dispute Continue Over Right to Distribute Movies in Korea”*, Los Angeles Times, 9 noviembre 1988. *The Journal of the Producers Guild of America*, MPEA colección. MPEA-AMPTP 2000, Additions b.2. AMPAS, marzo 1968, 1-4. Cita de Jack Valenti, *« The “Foreign Service” of the Motion Picture Association of America »*.
- Keohane, R. and Nye, Joseph S. (1977): *“Power and Interdependence: World Politics in Transition”*. Boston: Little, Brown and Company.
- Leveau, Arnaud, *« Cinéma coréen : une ambition dans la durée »*, *Outre-Terre*, 2014/2 N° 39.
- Kim, Milim. (2011). *“The Role of the government in cultural industries, some observations from Korea’s experience”*. *Keio Communication Review*.pdf
- Kim, Youna. (2013) *“The Korean Wave: Korean Media Go Global”*. Routledge.
- Nye, Joseph S. (2002) *“The Paradox of American Power: why the world's only superpower can't go it alone.”*. Oxford University Press.
- Parc, Jimmin (2014) *“The effect of screen quotas and subsidy regime on cultural industry.”*
- Park, Noh-chool. *“A Cultural Interpretation of the South Korean Independant Cinema Movement, 1975-2004”*, Memoria presentada en la Facultad de Teatro y Cine de la Universidad de Kansas, 20 noviembre de 2008.
- Park Soo-mee, *“Korea Box Offices Cracks \$1 Billion in 2010”*, *The Hollywood Reporter*, 20 Enero 2011, <[www.hollywoodreporter.com/news/korean-box-offi ce-cracks-1-7406](http://www.hollywoodreporter.com/news/korean-box-office-cracks-1-7406)>.
- Journal of International Business and Economy-* (2016) 57-73. [www.gem.sciences-po.fr/./Messerlin\\_Parc\\_ScreenQuotas&Subisies](http://www.gem.sciences-po.fr/./Messerlin_Parc_ScreenQuotas&Subisies). Consultado el 12 de Junio de 2016.
- Sartori, Giovanni (1998): *“Homo Videns, la sociedad teledirigida”* – Taurus.
- Stonor Saunders, Frances (2001): *“La CIA y la guerra fría cultural”* – Debate.Madrid.

Totman, Sally (2009). "How Hollywood Projects Foreign Policy". [www.palgraveconnect.com](http://www.palgraveconnect.com) - PalgraveConnect - Copyright © Sally-Ann Totman, 2009. 1a. Edición 2009 by- PALGRAVE MACMILLAN ® New York.

Toynbee, A. (1949) "La Civilización puesta a prueba". Buenos Aires. Emece.

Wortman, Ana (2009) Es posible reinventar los imaginarios sociales. Untref. Pdf.: <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2008/Consumo%20de%20cine%20en%20Argentina%20Es%20posible%20reinventar%20los%20imaginarios%20sociales%20Ana%20Wortman.pdf>

Yecies, Brian M. (2007) "Parleying Culture Against Trade: Hollywood's Affairs with Screen Quotas", University of Wollongong, Faculty of Arts, Research online.

Yim Hak-soon, (2002) Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea, The International Journal of Cultural Policy, vol. 8 n° 2.

Por ello, analizamos la imagen cinematográfica de ambos países post dictaduras, considerando la especificidad del lenguaje fílmico y sus procedimientos, a fin de desarrollar una lectura que ubica al objeto cinematográfico en un marco de espacio-tiempo, donde la política tiene una incidencia clave, y es el vínculo que conecta los filmes con la producción estético-cultural correspondiente, haciéndolos significar en su proyección temporal.