

Entre doramas y telenovelas

Hallyu en Latinoamérica, esbozo de un nuevo frente cultural

Lic. María José Rivera Carballo¹

*Exalumna de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”
(La Paz, Bolivia)*

Correo electrónico: majoricar@hotmail.com

Fecha de recepción: 23/02/18

Fecha de aprobación: 27/04/18

Resumen

La llegada de la “ola coreana” a Latinoamérica ha producido diferentes fenómenos que ponen en evidencia una nueva relación entre dos culturas aparentemente muy distantes. El presente trabajo tiene el propósito de delinear el espacio o frontera simbólica, donde el contacto entre estas dos distintas culturas es posible. Para ello, se recurre a la comparación de los sentidos que pueden reconstruirse en un dorama coreano y una telenovela mexicana, en la medida en que estos productos pueden ser entendidos como textos culturales. El análisis propuesto permite señalar tensiones de sentido y construcciones similares que permiten que estas dos culturas “dialoguen”.

Palabras clave

Hallyu, dorama coreano, telenovela, frentes culturales.

Between *doramas* and telenovelas

Hallyu in Latin America, an outline of a new cultural front

Abstract

The arrival of the “Korean wave” to Latin America has produced different phenomena that makes appear a new form of relationship between two seemingly very distant cultures. This paper has the general object of delineating the symbolic space or frontier where the contact of these two different cultures is possible. Attending this aim, the work is centered in a comparison of senses that can be reconstructed in two specific products, a Korean dorama and a Mexican telenovela, only as these products can be understood like cultural texts. The proposed analysis allows indicating sense tensions, and similar constructions, which allow these two cultures to “talk”.

Keywords

Hallyu, korean dorama, telenovela, cultural front.

1 Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, regional La Paz. Exintegrante de la Sociedad Científica Estudiantil de Comunicación Social.

I. Introducción: Llega el *hallyu* a Latinoamérica

En los últimos años se han observado, con mayor visibilidad, fenómenos relacionados con la “cultura popular asiática” en Latinoamérica. La “cultura popular japonesa” se asentó en América Latina con los seguidores del anime y la música *Jpop* y *Jrock* entre los años setenta y ochenta. Los productos coreanos entraron a la misma región, incluso desde el anime², en menor proporción hasta el año 2012, cuando se da el “boom” de la ola coreana o *hallyu*³ que se dispara con el éxito de la canción “*Gangnam style*” de PSY. “*Hallyu*” da nombre a un proceso de globalización específico: la exportación y aceptación masiva de productos de la cultura popular coreana. Iadevito, Bavoleo, y Chinkyong, (2010, p. 4) explican que el término fue acuñado en los noventa, cuando los productos de la cultura popular coreana, principalmente los “dramas televisivos”, fueron ampliamente aceptados en el mercado chino, el vocablo aparece por primera vez en el periódico “*Dong-a Ilbo*” en 1999.

Los principales exponentes del *hallyu* son la música *kpop* y los *doramas*. Estos últimos fueron definidos como las “telenovelas” producidas en Corea del Sur, en su lengua y pensadas para las audiencias coreanas (Iadevito, Bavoleo & Chinkyong, 2010). También fueron los primeros productos en llegar a Latinoamérica. Se llaman *doramas* por la similitud con la pronunciación de la palabra “*drama*” (inglés), este término fue acuñado para referirse a las “telenovelas” japonesas (*deurama*) y luego se utilizó para las “telenovelas” coreanas; se trató de diferenciar ambos como *J-Dramas* y *K-Dramas* de forma análoga a su música, sin embargo, este uso no se ha extendido.

El 2001, los *doramas* constituyeron el 64,3% del total de exportaciones de Corea del Sur, además el 64% de los turistas que ingresaron al país en el año 2004 lo hicieron motivados por el *hallyu*. Con esta información el éxito de los *doramas* fue rápidamente incorporado por el gobierno en su estrategia de difusión de la cultura coreana al mundo (Business Korea, 2014 citado en Iadevito y Bavoleo, 2015, pp. 30-31). El primer *dorama* en llegar a Latinoamérica fue *Un deseo en las estrellas* transmitido en Costa Rica (Iadevito & Bavoleo, 2015, p. 32) también fue el primero que se difundió en Bolivia, el año 2000 por red ATB. Los *doramas*

2 El ejemplo más representativo es la cantante coreana BoA, que fue una de las primeras representantes del *hallyu* en hacerse conocida con la balada “*Every Heart*” (2002), que fue usada para el anime *Inuyasha*, transmitido para Latinoamérica por la cadena *Cartoon Network* el 2002.

3 *Hallyu* es la combinación de “*Han*” que significa “de Corea” y “*Ryu*” que significa “corriente, flujo”, romanizado “*Hallyu*” y entendida como “Ola Coreana” (Tolou, 2014, p.6).

trajeron consigo la naciente ola del *kpop*, ya que los cantantes también actuaban en estas series y componían canciones para ellas. Alrededor del *kpop* se fueron creando comunidades de fanáticos que pueden considerarse “indicadores” del impacto del *hallyu* en Latinoamérica⁴.

Entre los estudios que se han hecho sobre el fenómeno *hallyu*, sobre estrategias de marketing, consumo y apropiación, industria cultural e incluso sobre diplomacia internacionales relacionadas (Vidal, 2014), destaca el trabajo que Paula Iadevito, Bavoledo y Chinkyong (2010) que plantea el consumo de *doramas* en Latinoamérica como una forma de favorecer el conocimiento de una sociedad distante geográfica y culturalmente (p. 10) –su trabajo se centra en el aspecto material del consumo de estas ficciones–. De una forma parecida, Narcís Serra, en el libro de Golden (2004) que recoge las ponencias del seminario “Multilateralismo vs. Unilateralismo en Asia: el peso de los ‘valores asiáticos’”, señala que, aunque el mundo del siglo XXI se está construyendo, en gran medida, en Asia, “nos queda aún mucho por comprender de este continente geográfica y culturalmente lejano, diverso y complejo” (p. 9). Peres-Cajías (2015) resume la importancia que ha tenido China en el contexto de las ciencias sociales, entendiendo al país como representante de Oriente:

Los ejemplos son varios; Montesquieu, Smith, Berkeley, Voltaire e incluso Hegel y Marx viraron su mirada al país oriental para tratar de entenderlo, pero, sobre todo, para tener un reflejo “digno” para comprender a Europa. Gary Hamilton (1985) explica que usar a China como “estándar” para medir al desarrollo occidental, ha sido una táctica recurrente. (Peres-Cajías, 2015).

Desde esta perspectiva, donde se plantea la importancia de conocer al otro en el momento en que una cultura hasta el momento “desconocida” entra en contacto con la cultura de referencia, se trata la relación entre *doramas* y telenovelas. Cuando el *dorama* llega a Latinoamérica, es inmediatamente comparado con la telenovela, un género que podría considerarse el más representativo de la región. Es importante recordar que la telenovela se ha desarrollado desde hace más de cincuenta años en todo el continente, tuvo su origen en las radionovelas de los años treinta y cuarenta (Cabrujas, 2002, pp. 171-174); y, también, en la literatura

4 Otros datos de la ola coreana en Bolivia. El 2012 la alcaldía paceña reconoce a la comunidad AWY (mundo asiático juvenil) como una tribu urbana (Vásquez, 11 de agosto de 2012). El 2015 reconoce a la asociación de clubs más grande (*Asian World Music*) como “ícono de la juventud”. AWM cuenta con 40 clubs de fans, 1.300 jóvenes (un 90% entre 15 y 25 años) son parte de estos clubs, de este número un 76% son mujeres y 24% hombres así lo indicó “Yuto” Tito, vicepresidente de AWM (Comunicación personal, 2015).

europea con el folletín decimonónico (s. XIX), las novelas sentimentales del s. XVIII y en toda una tradición de cuentos maravillosos populares al estilo de *La Cenicienta* (Arroyo, 2006, p. 7). Guillermo Orozco la define así:

A veces “burlando al género de ficción para acercarse a la vida misma”, y a veces burlando a la audiencia para acercarse al negocio puro, la producción, transmisión y recepción de la telenovela ha significado en las culturas latinas un acontecimiento de importancia en la vida cotidiana de sus audiencias, en la construcción de imaginarios individuales y colectivos, en la validación de creencias y expectativas y en la reconfiguración reiterada de esas identidades volátiles, que no obstante dejan sedimentos que perduran por décadas y afloran en los sentires y en los modos de relacionarse unos con otros en los países latinoamericanos. (Orozco, 2006, p. 12).

Soler (2015, pp. 49-50) dice que, por los rasgos que comparte la telenovela con otros géneros populares, el campo simbólico en el que se mueve este género abarca: Educación sentimental, idioma de las pasiones, entretenimiento e imaginación melodramática. En tanto, el *dorama* había construido sus propios vínculos, sus propios imaginarios y su propia importancia en países del sudeste asiático y otros géneros populares (como el *kpop*), su llegada (y aceptación) masiva a Latinoamérica también significa que ingresa en el campo simbólico de la telenovela.

II. Síntesis de métodos y procedimientos

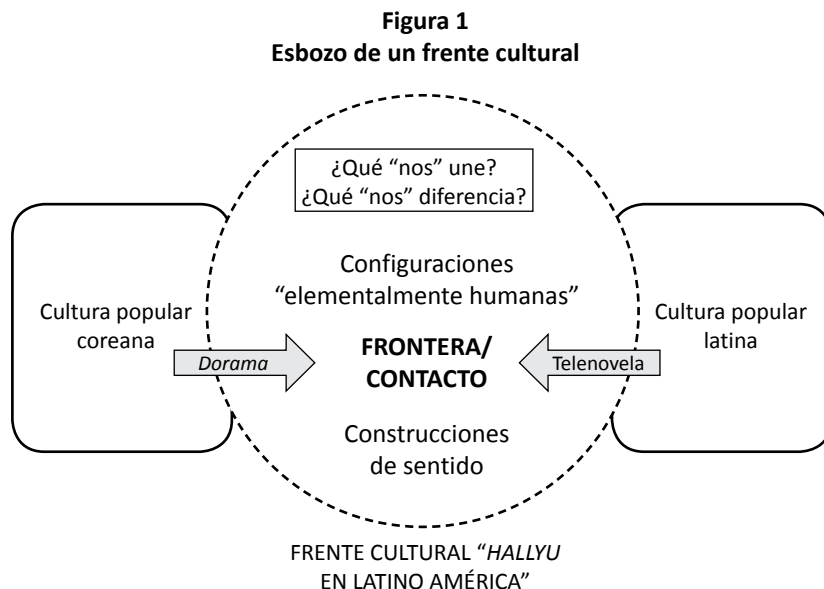
Para comprender este fenómeno, se recurrió a la propuesta de Jorge González (1994) sobre los frentes culturales, en tanto que da importancia tanto a procesos de oposición como de “integración” para definir relaciones entre grupos distintos. Esto para ahondar en la perspectiva de conocimiento del “otro”. Sin embargo, para poder realizar esta comparación, entendiendo grupos humanos / “otro” en tanto culturas, fue necesario acudir al enfoque discursivo de la representación propuesto por Hall (2010). Se partió de la pregunta de investigación: ¿Por qué el *dorama* (como representación de la cultura coreana), entra en relación con la telenovela (representación de la cultura latina) dentro del nuevo frente cultural “*hallyu* en Latinoamérica”?

1. Frentes culturales, para situar una relación

La categoría “frentes culturales” se tomó como marco para situar una relación entre telenovelas y *doramas* como textos culturales, tomando en cuenta la línea

en que este concepto permite entender procesos de modulación y modelación de lo que Alberto Cirese definió como lo “elementalmente humano” (Cirese como se citó en González, 1994, p. 127), siendo importante tanto aquello que distingue como lo que “une” a dos grupos o culturas diferentes. Lo elementalmente humano se define como: “Aquellos espacios intersticiales de contacto simbólico donde concepciones del mundo opuestas, antagónicas, pero no por ello necesariamente violentas, se interconectan, procurando continentes de significación compartida” (Berlant, 2012).

Jorge A. González (1994) describe los frentes culturales como: a) lugares donde existe una “frontera cultural o línea divisoria altamente porosa” (p. 84), porque es donde se tocan e interpenetran culturas de clases o grupos diferentes. b) “Arenas de lucha” o espacios sociales generados mediante un trabajo de elaboración discursiva, lugares de “lucha por las definiciones legítimas de lo contingente y lo trascendente, lo urgente y lo necesario, lo útil y lo inútil”, es decir luchas por la legitimación del sentido (González, 2001, p. 19). El análisis propuesto se enfoca en la definición “a”, tomando dos textos culturales en lugar de agentes para aportar cierta claridad y especificidad desde el enfoque discursivo de la representación para un segundo momento (“b”) en el que intervienen las miradas de los actores sociales. La propuesta puede mostrarse esquemáticamente de la siguiente manera:



Fuente: elaboración propia con base en González (1994).

2. *Doramas* y telenovelas como textos culturales

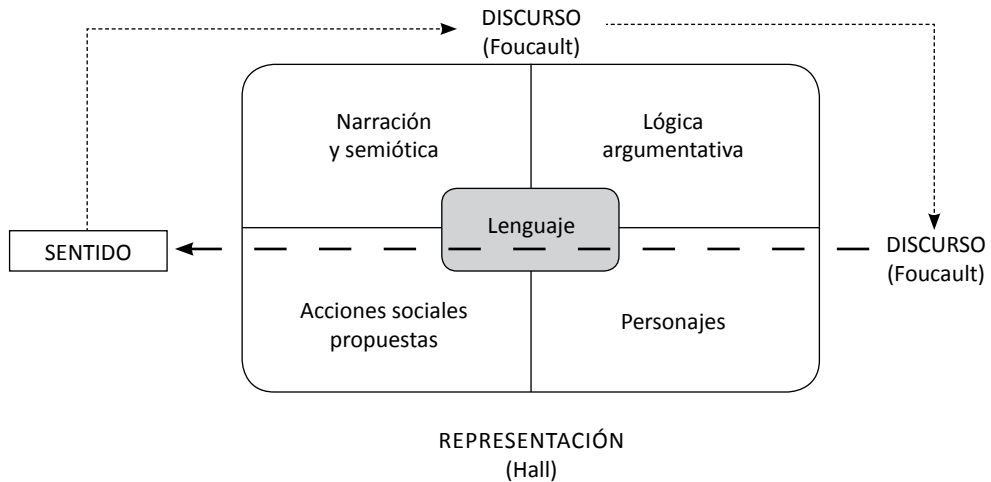
Se toma el concepto de representación de Stuart Hall (2010) para describir ambos productos como textos. Hall (2010) define representación como “la producción de sentido⁵ a través del lenguaje” (p. 457), entendiendo, además, que “lenguaje” no es solo la palabra (escrita u oral) sino cualquier sistema de signos con significado. En este caso, el lenguaje vendría a componerse de los elementos narrativos de ambas ficciones. Sin embargo, el *dorama* y la telenovela también se ven atravesados por referentes no ficcionales, es el enfoque discursivo que se introduce desde Foucault el que servirá para abordar estas dimensiones. Pues, aunque lo que interesaba a este autor, explica Hall, eran las “relaciones de poder” y no las de sentido, cambió la noción de lenguaje por la de discurso, entendiendo el discurso como un concepto que intenta superar la noción puramente “lingüística” (Hall, 2010, p. 469). Lo que le interesaba descubrir eran las reglas y las prácticas que producen enunciados con sentido y configuran el discurso en momentos históricos determinados (Hall, 2010). El sentido se construye, entonces, dentro del discurso. Se entiende por discurso:

un conjunto de enunciados que permiten a un lenguaje hablar –un modo de representar el conocimiento sobre– un tópico particular en un momento histórico particular (...). El discurso es sobre la producción de conocimiento por medio del lenguaje. Pero (...) dado que todas las prácticas sociales implican sentido, y el sentido configura e influencia lo que hacemos –nuestra conducta– todas las prácticas tienen un aspecto discursivo. (Hall como se citó en Hall, 2010, p. 469).

Para construir el “lenguaje” de ambos productos se acude a tres elementos señalados por González (2010, p. 72): Narración y semiótica, lógica argumentativa y acciones sociales propuestas. También a la caracterización de los personajes como construcciones transversales en la narración. La representación gráfica del procedimiento es la siguiente:

5 “El alcance de cualquier significación. El producto de la cultura y de la comunicación” (O’Sullivan *et. al.*, 1995, p.323). En el contexto de los estudios sobre la comunicación, el sentido se considera un objeto de estudio antes que una categoría de análisis, pues se va construyendo permanentemente (O’Sullivan *et. al.*, 1995, p.323).

Figura 2
Enfoque discursivo de la representación



Fuente: elaboración propia con base en Hall (2010).

Tomando en cuenta estos elementos, se construyeron las siguientes matrices de codificación de los datos obtenidos:

Figura 3
Matriz de codificación de personajes

Clasificación de los personajes (Rol narrativo)		Nombre	Características demográficas	Descripción de acciones	Motivaciones y metas	Arquetipo
Primarios	Protagonicos		Descripción física Edad y género Posición social Características distintivas	Descripción psicológica		Rol semántico Arquetipo Elementos asociados
	Antagónicos					
Secundarios						
Terciarios						

Fuente: elaboración propia.

Figura 4
Matriz de descripción de enunciados y prácticas discursivas

Capítulo:			
Tema o categoría emergente: Discurso a ser “reconstruido”			
Personajes que intervienen	Situación	Diálogo	Práctica
Sujetos discursivos Situación narrativa	Descripción de la situación de comunicación. Espacio Tiempo	Enunciados discursivos. Lógica de argumentación.	Práctica discursiva. Costumbres y ritos. Elementos asociados.
Palabras clave:			
Interpretación:			

Fuente: elaboración propia.

III. Construcción de sentidos e interrelación con discursos

Para situar ambos productos fue necesario describir sus distancias (especificidades) desde la categoría “narrativa y semiótica” del “lenguaje”. Como géneros ficcionales, se las clasificó de dos formas. La primera clasificación es la realizada por Eduardo Adrianzén (2001) para las telenovelas. Este autor las clasifica en tres grupos: 1) Telenovela rosa-clásica: aquella que tiene mucho respeto por las reglas del melodrama y es moralmente muy conservadora. Es percibida como “cuento de hadas” porque maneja una atmósfera que se abstrae de la realidad, un mundo cerrado en sí mismo; por ello da la impresión de haberse congelado en el tiempo y funciona mejor cuando se la ambienta en épocas pasadas. A este modelo corresponden las producciones mexicanas. 2) Telenovela moderna: Son un nexo entre el primer y el tercer modelo, en ellas se empieza a tratar temas de la realidad social inmediata. 3) Telenovela posmoderna, cuyo canon son las producciones brasileras. En palabras del mismo autor:

Les llamaremos posmodernas por su afición a mezclar y reciclar absolutamente todo lo que existe: policial, farsa, aventuras, cómic, sexo, sin tapujos, comedia de enredos y –oh sacrílego– melodrama lacrimógeno. [...] y, además, de conquistar a su propia generación, se da el lujo de dirigirse a públicos segmentados. (Adrianzén, 2001, p. 31).

La segunda clasificación viene de Tolou (2014). Según esta autora los principales géneros que engloban las historias de los *doramas* son: melodramas o *makjang*

(el género más parecido a las telenovelas por tratar temas como venganza, romances trágicos, juegos de poder entre ricos y poderosos; también repite elementos convencionales del drama y clichés específicos como: amnesia, nacimientos secretos y enfermedades fatales. Se apega a los finales trágicos), comedias románticas (suelen mostrar una diferencia de clase social en la pareja principal, el protagonista masculino pertenece a un *chaebol*, conglomerado de negocios, mientras que la protagonista femenina y su familia son catalogados como “luchadores”), y, el género más popular en Corea, los dramas históricos (2014, p. 9).

Un aspecto a considerarse es que los primeros *doramas* en llegar y tener éxito⁶ en Latinoamérica pertenecían al género *makjang*, el más parecido a la telenovela rosa-clásica. Por otra parte, la telenovela posmoderna parece compartir varias características con los *doramas* actuales, como las características de segmentación de públicos y elementos narrativos tomados de otros medios que suelen combinar dos o más temáticas o géneros. Otro elemento que vale la pena señalar para situar una distinción entre lo que se reconoce como propio y ajeno entre culturas es el idioma. Las expresiones orales, los acentos, jergas e incluso los cambios históricos en el habla constituyen un marcado rasgo cultural. Este primer elemento plantea un dilema: el acceso. Los productos coreanos solo son accesibles con subtítulos en español o por el doblaje al público latinoamericano.

Se trabajó con el *dorama Sungkyunkwan Scandal* (Yoo, 2010) que combina dos de los géneros más populares: comedia romántica (con participación de *idols*) y drama histórico. Además, en una clasificación temática, pertenece al *gender bender*⁷ (donde uno de los personajes interpreta el rol del género opuesto), Tiene lugar en tiempos de la dinastía Joseon, durante el reinado de Jeongjo de 1776 a 1800 (Yoon, 1984). En líneas generales, cuenta la historia de amor entre Kim Yoon Hee (Park Min Young) y Lee Sun Joon (Park Yoo Chun⁸). Yoon Hee es una joven que, al morir su padre, se viste de hombre y suplanta la identidad de su hermano enfermo para encontrar trabajo y sostener a su familia. Contratada para sustituir a un estudiante en los exámenes imperiales conoce a Lee Sun Joon,

6 Uno de los *doramas* más exitosos fue *Escalera al cielo* (2003), cuya trama tiene momentos, personajes y situaciones bastante parecidos a la telenovela *Nunca te olvidaré* (1999).

7 Viene del inglés *gender* (“género”) y *bender* (del verbo *bend*, “doblar”) y hace referencia a romper las normas establecidas de los roles de género tradicionales (Cajal, s.f., párr. 1). También se ha convertido en una categoría de clasificación para *animés*, *mangas* y *doramas*.

8 Integrante del grupo de *pop* JYJ que fue el primero en ofrecer un concierto en Sudamérica en 2012, actuaron en Chile y Perú.

un joven rico e inteligente, que, viendo su talento para la escritura y creyendo que es un hombre, le ayuda a ingresar a la universidad de *Sungkyunkwan* para convertirse en un servidor público. Luego, conoce al seductor Goo Yong Ha y al rebelde Moon Jae Shin. Entre los cuatro surge una gran amistad y camaradería a pesar de las diferencias políticas y de clase social.

También se tomó la telenovela *Corazón salvaje* (Mejía, 2009) que corresponde tanto a los autores e historias (ya que combina dos historias: *Corazón Salvaje* de Caridad Bravo Adams y *Yo compro esa mujer* de Olga Ruilópez) como a los géneros (telenovela rosa) más tradicionales, por lo tanto, menos variables, lo que permiten identificar reglas para ser comparadas con nuevas producciones. La historia se ubica en el Veracruz de 1850. En resumen, se centra en la historia de amor de Juan Del Diablo (Eduardo Yáñez) y Regina Montes de Oca (Aracely Arámbula). Juan del Diablo ha quedado huérfano y se dispone a cobrar venganza contra los Montes de Oca por haber separado a sus padres. Sin embargo, durante un viaje en barco conoce y se enamora de Aimée, hija de Rodrigo Montes de Oca. No obstante, Aimée se casa con su primo Renato Vidal y mantiene a Juan como amante. Eso, hasta que Regina, gemela de Aimée, se casa con Juan para salvar la reputación de su hermana y proteger a Renato, que es la persona que ama. Eventualmente, Regina y Juan se enamoran, pero a su felicidad se opone Renato que descubre la traición de Aimée y los sentimientos de Regina por él.

1. Definir temas: los discursos

Después de construir el marco para entender cada producto, se pasa a delimitar formaciones discursivas bajo “temas guía”. De esta forma, se puede realizar una comparación entre *doramas* y telenovelas. De entre los varios “temas” que se pueden abordar (el amor, el erotismo, construcciones femeninas, etc.), se toman como ejemplo dos discursos: construcción de la masculinidad y religión (en el sentido amplio del término).

La delimitación del tema “construcción de la masculinidad” parte de las características observadas en los personajes, sujetos del discurso. En este caso, primero porque hay una diferencia física entre ambas representaciones, diferencia que tiene que ver con una construcción estética y arquetípica como se verá en el siguiente apartado. También porque desde la clasificación de ambos productos se hace evidente que, en el *dorama*, por pertenecer al género *gender*

bender, la cuestión sobre los roles masculinos y femeninos; por lo tanto, es necesario abordar este tema en la telenovela para generar un espacio propicio a ser comparado.

Desde las prácticas y enunciados discursivos, aparece un segundo elemento que (nuevamente) parece hacer evidente una “distancia” cultural entre ambas producciones: el discurso “filosófico/religioso” que las atraviesa. En el primer caso, el *dorama* histórico, se sitúa no solo en un tiempo (época), sino en un espacio (la universidad de *Sungkyunkwan*) que está enmarcado en la práctica y el discurso neo confuciano (nombre con el que se conoce al Confucianismo⁹ en su época de auge en Corea situado en la última dinastía *Choson, Joseon* o *Lee*). En el segundo caso, la telenovela de época, también es atravesada por un discurso católico.

Entonces, por un lado se representan ritos confucianos, se muestra el sistema de exámenes nacionales que deriva de la filosofía confuciana (prácticas), se describe la universidad de *Sungkyunkwan* como “santuario” del conocimiento, se explican lecciones extraídas de las *Analectas*, se discuten las enseñanzas de Confucio y las principales virtudes que señala el confucianismo, se mencionan los cinco libros clásicos de esta doctrina (enunciados) y se presentan personajes históricos confucianos¹⁰. Por otro lado, en la telenovela se encuentran referencias hacia la religión católica desde el nombre de los personajes: Juan de Dios, Juan del Diablo, María del Rosario, etc.; los espacios de acción: los templos, un internado católico para señoritas, el convento; las ceremonias de determinados sacramentos como el bautizo o el matrimonio; también con imágenes de Santos y de la Virgen del Carmen, rosarios o misales con los que las mujeres acuden a la misa, etc. También, se ven procesiones por devoción a algún santo y la celebración de las posadas navideñas¹¹ donde se entonan canciones como “*Ora pro nobis*” (prácticas), se realizan oraciones a la Virgen, se discuten valores como la misericordia, el perdón o la piedad desde la visión católica, etc. (enunciados).

9 La prédica de Confucio no se inspiraba ni en la metafísica ni en la divinidad, estaba dirigida a la afirmación del Estado y la estructura social. “Se subrayaba el sentido ético de la vida y la conducta del hombre en pro de la humanidad” (García, 2000, p. 9).

10 Por ejemplo, se retrata a Jung Yak Yong, un personaje histórico real, fue un filósofo confuciano de la época Joseon y fue uno de los ministros más confiables del rey Jeongjo (Arirang TV, 2013).

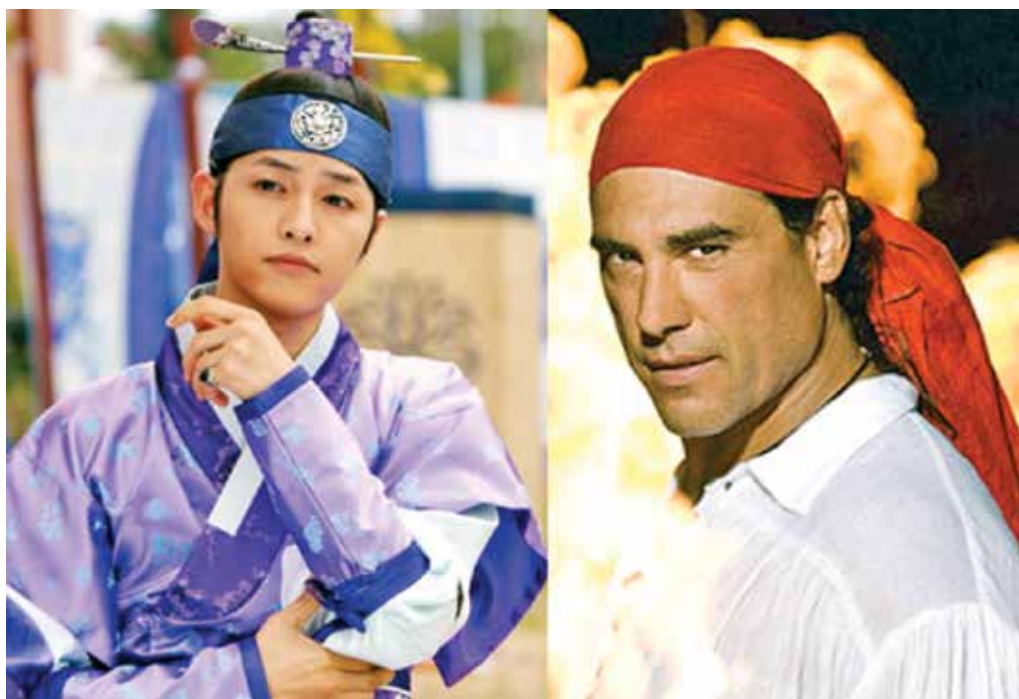
11 Son fiestas tradicionales populares, dedicadas a conmemorar la peregrinación de José y María en Belén, se basan en el pasaje bíblico que narra el episodio del nacimiento de Cristo (Lucas. 2: 1-21).

2. Reconstrucción de la representación desde el discurso

Con los temas definidos, se inicia la reconstrucción de la representación, es decir del discurso dentro de la narración y su relación con el discurso referente (no ficcional.) En esta medida, el sentido que se construye con elementos de la narrativa da cuenta del proceso de generación de discurso de la representación. En primer lugar, desde el tema “construcción de la masculinidad” se reconstruyen dos arquetipos estéticos narrativos y su relación con discursos de referencia:

a) Construcción de la masculinidad

Figura 5
Comparación entre personaje “*kkotminam*” y “súper macho”



Fuente: elaboración propia con imágenes de KBS2 (2010) y Televisa (2009).

i) El “súper macho”, “arquetipo” en la telenovela

Recordando la clasificación de *Corazón salvaje* como una telenovela “rosa-clásica”, el género más tradicional y aquel que corresponde a un mundo “cerrado

en sí mismo” (Adriánzén, 2001), se rescata que dentro de la clasificación de Adriánzén es el género cuyos personajes corresponden con mayor cabalidad a “tipos” (arquetipos) específicos. En cualquier caso, lo que interesa al estudio es la construcción de sentido alrededor del personaje.

El protagonista de la telenovela, Juan del Diablo, es un personaje de tipo “súper macho”, muchas veces entendido como un “cliché de la masculinidad” (Adriánzén, 2001, pp. 101-102). En un primer momento se le define como un hombre “rudo y salvaje”. Estos elementos aparecen en la primera descripción que se hace de él como adulto:

Voz en off: Como un animal salvaje, de las profundidades del mar emerge un hombre fuerte y rudo que nada, nada con flexión y soltura de delfín entre las olas del mar que lo amparan. Al llegar a la orilla arrastra con sus fuertes manos la frágil barca, sus pies descalzos parecieran agarrarse como zarpas a la arena que pisa dejando bien marcadas sus huellas en una actitud altanera y desafiante y pareciera, bajo el sol que lo ilumina, tener un resplandor triunfante. Es hijo de la naturaleza, de la tierra, del mar, del viento y del fuego. Es un rebelde que quiere alzarse contra el mundo entero y frente al mundo entero se siente capaz de luchar y de vencer. Ese es Juan del Diablo. (Mejía, 2009).

Didier Machillot¹² (como se citó en Rodríguez, 2014) reconstruye el surgimiento y desarrollo del estereotipo —el desarrollo del discurso— del macho en México: Señala que el término “macho” surge entre 1910 y 1915, durante los acontecimientos revolucionarios, pero su popularidad es posterior a través de una literatura y con un cine de inspiración nacionalista “que pondrá en escena a una región idílica, Jalisco, habitada por jinetes, machos a la vez, valientes y seductores: los charros” (Machillot, como se citó en Rodríguez, 2014, p. 254). Sin embargo, el proceso de construcción del estereotipo inicia en la Colonización con una asociación al color de la piel de los “indios”, aunque el estereotipo se relaciona con el mestizo, y características de la “plebe”: “relajamiento de la moral, alcoholismo y la suciedad de las clases populares”. Así, el macho es “violento, grosero, irritable, peligroso, impulsivo, fanfarrón, superficial, desconfiado, inestable y falso” (Rodríguez, 2014, pp. 254-255).

Durante la época de la Revolución Mexicana los “machos” adquieren otras características debido a que el “mestizo vulgar” se convierte en héroe de la

12 Doctor en Ciencias de la Sociedad, Maestro en Sociología y en Letras hispánicas. Machillot rastrea la construcción del sentido del macho en novelas y corridos.

Revolución, es decir, el “macho” se transforma en un héroe patriota. La virilidad también pasa a ser característica del macho: “México entonces es una nación de hombres valientes, rudos, broncos, en suma: machos”¹³ (Rodríguez, 2014, p. 256). Machillot cita la obra de Octavio Paz en la que se refiere al macho como un ser “introvertido y hermético de actitud activa (Zeus violador de mujeres) en oposición a la pasividad de la mujer”, el que personifica “el poder arbitrario, la fuerza sin freno y sin cauce que resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad y la violencia sin alma” (Machillot como se citó en Rodríguez, 2014, p. 257). Desde este punto de vista, la masculinidad se construye, con matices y roles, en estrecha relación la violencia, heteronomatidad y en oposición a la feminidad y cualquier elemento asociado a ella.

Juan del Diablo es atravesado y va construyendo varios carices del discurso del macho que describe Machillot (como se citó en Rodríguez, 2014). Es al mismo tiempo el hombre salvaje, protagonista de escenas eróticas (que aluden a virilidad o potencia sexual, fuerte e impulsivo); y el “héroe” o “salvador” de las clases populares –en la telenovela, de los pescadores que sufren los abusos de una autoridad corrupta–, es el valiente que lucha por causas nobles (como el macho de la Revolución). Del mismo modo su apariencia se describe como atractiva y corresponde con la estética del macho.

Sin embargo, cabe mencionar que Juan del Diablo no es un personaje que caracterice la impasibilidad o invulnerabilidad que caracteriza Machillot (como se citó en Rodríguez, 2014). Es descrito por otros personajes como un hombre que “dentro de su tosquedad se ha portado amable y protector” (Mejía, 2009). Este Juan del Diablo, quizá de manera más visible que otras representaciones de este personaje¹⁴, es frágil y vulnerable. Son situaciones particulares las que ponen de manifiesto su vulnerabilidad, por ejemplo, el recuerdo de la muerte de su padre, su encierro en prisión, su enfermedad, el reencuentro y la muerte de su madre. Esta “fragilidad” está construida desde el énfasis que se da al relato de su infancia, un acento que no está presente en otras versiones de *Corazón Salvaje*. Este Juan del Diablo es el “macho” que llora, añora a su madre, toma a la nana Clemencia como figura materna y busca consuelo y protección en Regina, su esposa.

13 Al mismo tiempo se señala la construcción de su opuesto: el homosexual. Definido con la negación de las cualidades del macho: “No defienden su nación, son traidores; no son machos por tanto son afeminados” (Rodríguez, 2014, p. 256).

14 Dadas las varias versiones de *Corazón Salvaje* que se han dramatizado desde los años sesenta. Entre las que destacan las interpretaciones de Juan del Diablo de actores como Julio Alemán, Enrique Lizalde y Eduardo Palomo.

ii) El *kkotminam* o flower boy

En el *dorama* aparecen cuatro protagonistas, uno en particular se asocia con una estética conocida como *kkotminam*¹⁵. Goo Yong Ha, apodado *Yeorim*, representa un “mujeriego” del tipo “*flower boy*” debido a su apariencia física, el término hace referencia a la apariencia delicada de los ídolos masculinos (Rhee, 2015, p. 19). El *kkotminam* se define como un “look andrógino” porque se combinan los rasgos faciales delicados y un físico musculoso y masculino (Rhee, 2015, p. 23).

El término *kkotminam* [cursivas añadidas] presenta un ideal masculino redefinido donde los hombres son suaves –en otras palabras, más femeninos– en comportamiento y apariencia facial, mientras continúan manteniendo un físico masculino tradicional. [...] La estética *kkotminam* de la masculinidad coreana presenta un escenario cultural e históricamente plagado de tensiones hegemónicas entre las normas más tradicionales del machismo coreano todavía afianzadas por las generaciones mayores y las opiniones flexibles de la juventud moderna coreana [Traducción propia]. (Rhee, 2015, pp. 19-20).

En el rostro de facciones delicadas del *kkotminam* resalta la piel blanca como un rasgo delicado y atractivo. En algunas escenas se dice que *Yeorim* tiene: “una piel blanca como el jade” o “una piel capaz de iluminar el pueblo entero” (Yoo, 2010). Li, Min, Belk, Kimura y Bahl (2008) describen la idea contemporánea de la piel blanca como canon de belleza en Corea que combina “ideologías occidentales, así como valores y creencias tradicionales asiáticas” (p.445). Sobre los valores asiáticos tradicionales, en el caso específico de Corea, la piel blanca se asocia con el respeto desde el chamanismo, también se asocia con un aspecto noble, tanto para hombres como para mujeres, en la época de la dinastía Koryo (918-1392) (Li, et. al., 2008, p. 446).

Rhee (2015) también describe cómo la concepción tradicional de la masculinidad corresponde al ideal confuciano del varón como género dominante en la sociedad, resumido en tres aspectos: “El hombre como el proveedor familiar o la cabeza de la familia; el hombre como el guerrero/combatiente (influenciado por el servicio militar obligatorio de Corea del Sur); y el hombre como el vigilante de lo externo, como opuesto a lo interno [traducción propia]” (Rhee, 2015, p. 20). Pero, también al “machismo norteamericano importado” durante la época

15 Los primeros íconos reconocidos de esta estética son: el actor Bae Yong-Joon en el 2002 cuando actuó en *Sonata de Invierno* y el cantante Kim Jaejoong durante el 2003, cuando debutó en el grupo DBSK.

de la postguerra con la presencia de los militares estadounidenses en Corea del Sur, es decir, alrededor de 1950.

La estética del *kkotminam* es una figura recurrente en los *doramas*. Algunos de los ejemplos más conocidos son: los “F4”, del *dorama Boys Over Flowers*, personajes de *El príncipe del café*, *Eres mi estrella*, *Flower boy Raymun Shop*, *Flower boy next door*, *Gentelman’s dignity*, *Goong: Princess Hours*, *Pasta*, *Rooftop Prince* y *El sol abraza a la luna*.

Aunque el “*flower boy*” tiene que ver más con la apariencia física hay una dimensión relacionada al comportamiento. Como ejemplo, en el *dorama*, está *Geol Oh* cuya apariencia física y comportamiento, en un primer momento, no se ciñe a las características del *kkotminam*, sin embargo, a medida que avanza la historia se descubre que es un personaje bastante tímido con las mujeres, por ello cada vez que una se le acerca él sufre de un hipo incontrolable. En este sentido aparece el *aegyo*. No tiene una definición exacta; se le traduce como “demasiado tierno” o “encanto especial”. Es una compilación de gestos tanto verbales como corporales que generan en el espectador una reacción de ternura. Whitney (2015) señala que en el contexto de Corea del Sur una de las principales características que debe tener un hombre y una mujer para ser considerados buenas o bonitas personas, es exponer su lado tierno, muchas veces se hacen hasta concursos para demostrar sus grados de *aegyo* (pp.14-15). A través del *aegyo* se “institucionaliza” un comportamiento en el que los hombres, y no solo las mujeres, pueden y deben mostrar su lado “tierno” ya que se considera parte de su atractivo; este comportamiento puede considerarse una feminización.

Entonces, en el caso del *kkotminam* se retrata un lugar donde se entrecruzan rastros de una masculinidad tradicional y características asociadas a una concepción de la masculinidad contemporánea, más cercana a características que se consideraron típicamente femeninas. Aunque, desde la industria, se ha aclarado que la intención de incluir estas estéticas en la industria del *kpop* y del *dorama* coreano no va más allá de atender al público femenino¹⁶.

16 Rhee (2015) recoge el testimonio del líder del grupo Super Junior, Choi Siwon, que “rechaza la posibilidad de que el look andrógino, tan generalizado en los idols masculinos, tenga un propósito mayor —promover la igualdad de una multiplicidad de identidades de género— que atender al público femenino que desea el ideal masculino que es al mismo tiempo delicado y fuerte [traducción propia]” (p. 26).

b) Religión y filosofía: premisas y vínculos entre hombres

Por otra parte, el discurso “filosófico/religioso” se reconstruye en tanto interactúa o determina otros elementos de la historia. Por ejemplo, en tanto discursos pueden señalarse dos momentos que son articulados por principios de estas doctrinas:

i) Piedad filial

En el *dorama*, uno de los protagonistas, Sun Joon, se enfrenta a la disyuntiva de ocultar las pruebas de corrupción para proteger a su padre o entregarlas para ayudar al Rey. En la telenovela, Regina se enfrenta al problema de aceptar un matrimonio que no desea para evitar a su padre la bancarrota o desobedecer. Ambos casos tienen como conflicto central la piedad filial. En el primer caso, en tanto es uno de los principios Confucianos contenidos en las Analectas, situación que se manifiesta explícitamente en el diálogo de Sun Joon y su padre. En el segundo caso porque es también uno de los mandamientos del antiguo Testamento: “Honrarás a tu padre y a tu madre” que también es utilizado manifiestamente en el diálogo.

ii) “Proteger a los pobres”

En ambas historias se representan problemas de desigualdad social, corrupción, maltrato y humillación de los pobres. También en ambos casos se recurre a argumentos provenientes del neoconfucionismo y de la religión católica para mostrar el problema y pedir una solución. Aunque el neoconfucionismo no aboga por la igualdad, un principio confuciano dicta a los gobernantes gobernar con el ejemplo y tratar con amor a sus súbditos, este principio es aplicado para exigir que los gobernantes no sean corruptos ni maltraten a los súbditos. En el otro caso, la Doctrina Social de la Iglesia Católica postula una “opción por los pobres” que se manifiesta en la telenovela, además del principio de igualdad por ser “hijos de Dios”.

iii) Vínculos entre hombres

El discurso “filosófico/religioso” se entrecruza con el discurso de “construcción de la masculinidad”, esto puede verse a través de la representación de vínculos entre hombres. En la telenovela, Juan del Diablo tiene amigos

incondicionales, los pescadores aquellos que le seguirán a donde sea porque le tienen confianza como líder (y figura salvadora) además, le tienen cariño porque fueron amigos de su padre (anterior figura salvadora). Son los tripulantes de su barco, su “familia”. Tiene a su “hermano” Remigio, a quien respeta y agradece por haberlo encontrado siendo un bebé y haberlo llevado con su familia. Remigio es el amigo que más lo conoce y quien siempre trata de aconsejarlo y cuidarlo.

Frente a estas relaciones, en el *dorama* se plantea una amistad masculina “más cercana”. Esta relación es atravesada por dos tipos de discurso: el primero tiene que ver con los vínculos confucianos y el segundo con un fenómeno más actual conocido como *bromance*. En el primer caso, se puede caracterizar esta relación gracias a un acontecimiento en la trama del *dorama*: el escándalo de la homosexualidad.

El “escándalo de la homosexualidad” involucra a tres de los protagonistas: Moon Jae Shin, Yoon Hee y Sun Joon. Jae Shin se da cuenta que Yoon Shik es en realidad una mujer. Él mantiene en secreto la condición de Yoon Hee y se encarga de cuidarla y ayudarla para que los demás no la descubran. A raíz de un malentendido los estudiantes empiezan a cuestionar su cercanía y a pensar que ambos mantienen una relación amorosa. El “escándalo” que se hace público en *Sungkyunkwan* se refiere a la relación entre Jae Shin y Yoon Hee (Yoon Shik). La homosexualidad es condenada porque el confucionismo dicta que hombres y mujeres son diferentes. El *Daesa Seong* (primer oficial de *Sungkyunkwan*) sugiere a Sun Joon que niegue toda relación de amistad con Jae Shin y Yoon Hee para alejarse de este escándalo pues: “Para un noble, homosexualidad no es diferente a muerte” (Yoo, 2010). Ambos son sometidos a un juicio en una audiencia del Consejo de Estudiantes bajo la posible pena de ser expulsados de *Sungkyunkwan* y de que sus nombres sean borrados de los registros, de tal manera que nunca más puedan presentarse a ninguno de los exámenes del sistema.

Histórica y culturalmente, los vínculos sociales masculinos coreanos se construyeron con base en la ética de comportamiento heredada del confucionismo. Lee (2016) utiliza la teoría de Sedwick¹⁷ para explicar el alcance

17 Eve Kosofsky Sedwick, representante de los estudios de género y la teoría *queer*. La obra citada es: *Between men: English literature and male homosocial desire* (1985).

y los límites de esta relación. Se refiere a una importante distinción entre “homosocialidad” y “homosexualidad”, tratando de separarse del modelo occidental binario “hetero/homo”.

Dentro del sistema de las cinco relaciones –cuatro jerárquicas (padre-hijo, amo-esclavo, maestro-estudiante y esposo-esposa) y una igualitaria, la relación entre amigos (García, 2000, p. 11)– dictadas por el confucionismo, se describe la amistad masculina como la única relación equitativa. Lee explica que esto se debe a la estricta distinción de roles de género y el sistema patriarcal, por ello se separaban hombres de mujeres (excepto por el círculo familiar) desde los seis años (Lee, 2016, p. 79). Además, debido al casi nulo acceso que tenían las mujeres a la educación, “el vínculo íntimo masculino fue altamente estimulado y visto como una forma de cultivar el ‘yo’ para convertirse en una persona confuciana ideal [traducción propia]” (Lee, 2016, p. 79). Como se trata de la única relación equitativa, se convierte en el único espacio para que el hombre pueda desarrollar un nivel más profundo de intimidad intelectual, social y personal (Lee, 2016, p. 80).

Lee explica que, debido a esta amistad masculina íntima, física y afectivamente, “las fronteras emocionales y sexuales entre el mismo sexo son siempre borrosas” (2016, p. 79). Sin embargo, cruzar estas fronteras implica una violación a la norma confuciana, específicamente:

El género es un determinante profundo del poder en la cultura confuciana coreana. Una vez que un vínculo homosocial se convierte en homosexual, la frontera entre ellos es transgredida¹⁸ e interrumpida. Tal transgresión es considerada una perturbación en la sociedad confuciana debido a la influencia de la desigualdad de género heterosexual confuciana reflejada en el continuo.¹⁹ [traducción propia]. (Lee, 2016, p. 85).

Es quizá por esta razón que, en el *dorama*, Sun Joon cambia el curso del juicio por homosexualidad con este argumento:

18 La transgresión de esta relación se da porque implica asociarle a un hombre un rol femenino, por tanto fuera de la norma. Considerado pervertido o “*byuntae*” (Lee, 2016, p.86).

19 El “continuo” o “continuum” entre homosocialidad y homosexualidad o “deseo” homosocial se entiende desde Sedwick como análogo a la libido del psicoanálisis. “No para un estado afectivo o emoción particular, sino para la fuerza afectiva o social, el pegamento, incluso cuando su manifestación es hostilidad u odio o algo menos emotivamente cargado, que forma una relación importante [traducción propia]” (Sedgwick citado en Lee, 2016, p. 84).

Sun Joon: La virtud más importante en el confucianismo, “*ren*”, se refiere al amor de tu amigo. [...] Nadie tiene el derecho a juzgar ni apuntar con el dedo a una persona por su amor a otra con preceptos y normas establecidas, convirtiéndolo en un escándalo. Si esa es la manera en la que debe comportarse un sabio neo confuciano, prefiero ser llamado homosexual. (Yoo, 2010).

Este enunciado no constituye una visión opuesta de la homosexualidad, sino una forma de decir que la relación entre sus amigos fue malinterpretada. Se apoya en la virtud “*ren*” del confucianismo, entendida como “humanidad” (Mothe, 2012), “humanidad verdadera” o “amor al prójimo”, estas variadas traducciones se deben a que el término chino está compuesto por dos palabras: “dos” y “hombre”, hace referencia a la relación entre dos seres humanos, “caracterizada por el amor y la bondad. En otras palabras, no es posible la práctica de la virtud de la humanidad sin el amor al prójimo” (Polo, 2009, párr. 10). Lo que Sun Joon dice es que la de Jae Shin y Yoon Hee es una relación “virtuosa” fundada en el amor al otro como un igual.

El segundo caso, se puede desarrollar a partir de la amistad entre Yonga Ha y Jae Shin. Mientras Sun Joon está confundido por sus sentimientos hacia Yoon Hee (creyendo que es un hombre), le pregunta a Yong Ha si alguna vez ha tenido un sentimiento fuerte hacia otro amigo, tanto que podría confundirse con la atracción, a esto Yong Ha responde: “Preguntas si me pasó, solo una vez con *Geol Oh*, esa vez llegué a cuestionarme mi masculinidad” (Yoo, 2010). Yong Ha es el personaje más cercano a Jae Shin es quien más lo conoce y quien se preocupa continuamente por él, también suele molestarlo tomándole de la mano e insinuando su interés en Yoon Hee. La manera en que se desarrolla la relación de estos dos personajes ejemplifica la amistad masculina coreana definida desde el confucianismo (dado que hay cercanía intelectual, personal y física) y tiene que ver con el discurso del *bromance*.

“El término se remonta a los años 90 cuando el famoso editor de la revista *Big Brother Magazine*, Dave Carnie, acuñó esta expresión a partir de la unión de las palabras inglesas ‘*brother*’ y ‘*romance*’” (Mundo Fama Corea, 2014-2015, párr. 1). En ese entonces, la palabra se usó para referirse a la relación entre los “*skater-buddies*”. Entonces, con “*bromance*” se hace referencia a una amistad masculina muy cercana: “Una relación, casi sentimental, que comparten dos hombres. Se podría decir que entre ellos hay una fuerte amistad y que por lo tanto son mejores amigos, uña y carne, amigos del alma” (Mundo Fama Corea,

2014-2015, párr. 2). Un dato a tomar en cuenta, para ejemplificar como en la reconstrucción de la representación se entrecruzan varios discursos, es que en el *bromance* se muestran situaciones o insinuaciones cómicas parecidas a las presentadas en *animés*, *mangas*, *maghwas*, películas y *doramas* japoneses, coreanos o taiwaneses del género “*shonen ai*”, “*BL (boys love)*” o “*yaoi*”, que son explícitamente homosexuales²⁰ y tienen como primer público a mujeres.

c) Comparación: aproximaciones y distancias

Para situar la reconstrucción de la representación, a través de los discursos, en el espacio de frontera simbólica del frente cultural denominado “*hallyu* en Latinoamérica” es necesario un proceso de comparación. De esta forma se comprenden las oposiciones o distancias entre construcciones de sentido y también las aproximaciones o semejanzas entre ellas. Son estas construcciones “continentes de significación compartida” sobre aquello que “junta, liga a grupos y clases muy diferentes” (González, 1994, p. 73).

En los ejemplos reconstruidos, “construcción de la masculinidad” y “religión/filosofía”, se marcan las siguientes distancias: Estéticas masculinas, el “súper macho” y el “*kkotminam*” constituyen representaciones alejadas, distantes entre sí, aunque no opuestas completamente, como se explicó en el desarrollo. Puesto que el *kkotminam* conserva rasgos y comportamientos de la “masculinidad tradicional” como el físico referido al cuerpo y el comportamiento asociado a la virilidad. Vínculos masculinos, de nuevo no son representaciones opuestas, pero sí disímiles. La amistad masculina está presente en ambas producciones, sin embargo, por los discursos que atraviesan el caso coreano, las expresiones de esta son distintas, más “suaves” y “cercanas”. En cuanto a las dos perspectivas abordadas en “religión/filosofía” la primera distancia, esta vez sí de oposición, es la construcción de relaciones jerárquicas sociales (confucionismo), frente a la perspectiva de igualdad en la visión católica.

Las aproximaciones en los mismos ejemplos pueden resumirse así: En la construcción de la masculinidad hay una expresión de vulnerabilidad e incluso de ternura en ambos casos, con el *agyeo* en el *dorama* y la fragilidad que se desprende del personaje Juan del Diablo. Otra, salvando las distancias entre

²⁰ Henry Jenkins (2010) hace un estudio importante de este fenómeno, conocido como *slash* en Estados Unidos, en el capítulo “Bienvenido a la bisexualidad, capitán Kirk” de su obra *Piratas de Textos* (pp. 215-254).

vínculos masculinos que se expresaron anteriormente, un lugar común es que ambas representaciones no “transgreden” la línea entre homosocialidad y homosexualidad. Sobre los discursos “religiosos”, una primera aproximación es que ambos atraviesan la narración. Otra es la expresada en las dos premisas que se rescatan de momentos de conflicto en las historias que, aunque tienen “condicionamientos” diferentes (como en el tema de desigualdad social, en un caso se acude al principio de igualdad entre personas, y en el otro a las obligaciones del soberano respecto a sus súbditos) se está hablando, esencialmente de lo mismo. De igual forma sucede con la premisa confuciana expresada al hablar de las relaciones entre amigos (virtud “*ren*” o humanidad) que, aunque en ese caso se refiere solo a relaciones masculinas, es una construcción muy próxima a uno de los mandamientos de Cristo: “Amar al prójimo”.

Además, sobre las aproximaciones enumeradas, puede aportar tener en mente que los productos analizados corresponden a dos clasificaciones distintas, la telenovela a la categoría de “clásica-rosa” (símil al *makjang* coreano) y el *dorama* como aproximado a la categoría de telenovela posmoderna, cuyo canon latinoamericano son las telenovelas brasileñas.

IV. Conclusiones y reflexiones

La telenovela y el *dorama* entran en relación desde la llegada del *hallyu* a Latinoamérica porque, en tanto géneros/productos de ficción, se parecen. Se mueven en un mismo campo simbólico y por ello pueden establecerse relaciones o comparaciones de sentido. Se acude a una idea de González (1994): “toda construcción de un sentido se efectúa sobre la de-construcción de otro” (p. 65).

Tanto *doramas* como telenovelas tienen la característica de ser representaciones con alto grado de referencialidad cultural. En otras palabras, existen discursos culturales que influyen de manera importante en la construcción de estas ficciones, al mismo tiempo, estas ficciones (siendo también interpretaciones) aportan a la misma construcción de los discursos que las atraviesan. Por este motivo, y sin olvidar que se trata de narraciones ficcionales, no resulta tan extraña la idea de que ambos productos puedan ser formas legítimas de conocer una cultura distinta, como plantearon Iadevito, Bavoleo y Chinkyong (2010). Al reconstruir las representaciones presentadas desde discursos referenciales propios de cada cultura se intentó dar cuenta de algunas tensiones de sentido

al interior de cada producto, podría pensarse por lo dicho anteriormente, al interior de cada cultura.

La categoría de frentes culturales permitió situar y delimitar la relación entre dos productos, como representaciones de dos culturas, en una frontera donde si bien existen diferencias entre dos grupos, también se tienden determinados puentes simbólicos que acercan a esos grupos, esa es la “alta porosidad” de la frontera. Al mismo tiempo, se considera que da cuenta de una tarea pendiente, la de situar el análisis en las personas, los agentes que construyen sentidos al interior de la frontera. Por ello, en un segundo momento de estudio de este fenómeno, o de otros que involucren trabajar las miradas de los actores sociales que “usan”, “consumen”, “legitiman”, “comprenden” o “apropian” “otra” cultura, es necesario no solo matizar, analizar y profundizar en estos procesos, sino también fomentar la reflexión sobre ellos, sobre lo que implican estos procesos en un nivel “elementalmente humano”.

A modo de reflexión final, puede decirse que el empezar a conocer una cultura distinta (es decir, reconocer al “otro”), implica también una reflexión igual para la cultura “propia” (reconocerse uno mismo). Por ejemplo, si en un frente cultural intervienen las culturas de dos grupos, para comprender las relaciones que se den entre ambos grupos (ambas culturas) es vital un conocimiento profundo de ambos polos. ¿Por qué? porque, solo así podrán identificarse no solo aquellas, casi evidentes, diferencias, sino también aquellas construcciones que, detrás de una aparente diferencia, los aproximan.

V. Referencias

Adrianzén, E. (2001). *Telenovelas: Cómo son, cómo se escriben*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arirang TV. (22 de agosto de 2013). *100 Icons of Korean Culture. Ep05 Jung Yak-yong* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CXyQifOn64I>

Arroyo, S. (2006). La estructura de la telenovela como relato tradicional. *Culturas populares*, 2(20). Recuperado de <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>

- Berlant, L. (2012). *El corazón de una nación: Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrujas, J. (2002). *Y Latinoamérica inventó la Telenovela*. Caracas, Venezuela: Alfadil.
- Cajal, A. (s.f.) *¿Qué es el gender bender?* [Mensaje en un blog]. Recuperado de https://www.lifeder.com/cultura_general
- García, L. (2000). *La situación de la mujer en Corea: Según en las tradiciones en las distintas dinastías*. Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales. Recuperado de <http://www.asiayargentina.com/pdf/201-mujer.PDF>
- Golden, S. (Ed.) (2004). *Multilateralismo versus unilateralismo en Asia: El peso internacional de los «valores asiáticos»*. Recuperado de https://www.cidob.org/publicaciones/serie_de_publicacion/interrogar_la_actualidad/multilateralismo_versus_unilateralismo_en_asia_el_peso_internacional_de_los_valores_asiativos
- González, J. (1994). *Más (+) Cultura (S) Ensayos sobre realidades plurales*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González, J. (2001). Frentes Culturales: Para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas. *Época II*, 7(14), 9-45.
- González, J. (2010). Understanding Telenovelas as a Cultural Front: A Complex Analysis for a Complex Reality. *Telenovelas*. Santa Bárbara-California: Greenwood, pp. 68-78.
- Hall, S. (2010). *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Recuperado de http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall_-_sin_garantias.pdf
- Iadevito, P., & Bavoleo, B. (2015). Telenovelas coreanas en América Latina: Una aproximación desde los estudios culturales. *MAP Revista Mundo Asiático*. 4(6). 25-39. Recuperado de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/map/article/view/2996>

- Iadevito, P., Bavoleo, B., & Chinkyong, M. (2010). Telenovelas coreanas en América Latina: ¿Una nueva forma de comunicación intercultural? Recuperado de <http://www.aacademica.com/000-027/667>
- Jenkins, H. (2010). *Piratas de textos: Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona: Paidós.
- KBS2 (2010). *Sungkyunkwan Scandal* [Fotografía]. Recuperado de http://es.drama.wikia.com/wiki/Sungkyunkwan_Scandal
- Lee, I. (2016). Homoeroticism and Homosexuality in Korean Confucian Culture. *Sacred Spaces: The E-Journal of the American Association of Pastoral Counselors*, 8, 75- 94. Recuperado de https://media3.charityengine.net/CMS/_templates/755/Lee-Final2016.pdf
- Li, E., Min, H., Belk, R., Kimura, J., & Bahl, S. (2008). Skin Lightening and Beauty in Four Asian Cultures. *NA - Advances in Consumer Research*, 35, 444-449. Recuperado de <http://www.acrwebsite.org/volumes/13415/volumes/v35/NA-35>
- Mejía, S. (Productor), García, S., & Ramírez, J. (Directores). (2009). *Corazón Salvaje* [Serie de televisión]. México: Televisa.
- Mothe, S. (27 de agosto de 2012). Las cinco virtudes confucianas [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://blogs.perfil.com/lamuralla/2012/08/27/las-cinco-virtudes-confucianas/>
- Mundo Fama Corea (2014-2015). *¿Existe el "bromance" en Corea del Sur?* Recuperado de <http://www.mundofamacorea.net/2014/09/existe-el-bromance-en-corea-del-sur.html?m=1>
- Orozco, G. (2006). La telenovela en México: ¿De una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Comunicación y Sociedad*, 11-35. Recuperado de <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/3975/3749>
- O'Sullivan, T., Harthley, J., Saunders, D., Montgomery, M., & Fiske, J. (1995). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Peres-Cajías, G. (20 de febrero de 2015). Made in China. *Página Siete*. Recuperado de <http://www.paginasiete.bo/opinion/2015/2/20/made-china-47798.html>
- Polo, M. (1 de febrero de 2009). Rén, Lí y Tao en Confucio [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://lotosdeoriente.blogspot.com/2009/02/ren-li-y-tao-en-confucio.html>
- Rhee, A. (2015). The popular lens: An ethnographic exploration of South Korean masculinity and gender dynamics through contemporary Korean popular music consumption and reception (resumen de tesis doctoral, Johns Hopkins Krieger School of Arts & Sciences). Recuperado de <http://krieger.jhu.edu/woodrowwilson/wp-content/uploads/sites/3/2015/08/Rhee-Annie-Wilson-Thesis.pdf>
- Rodríguez, Z. (2014). Reseña. Machos y machismos: Historia de los estereotipos mexicanos. *La Ventana*, 39, 252-260. Recuperado de https://www.academia.edu/12583459/Machos_y_machistas._Historia_de_los_estereotipos_mexicanos
- Soler, L. (2015). *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana* (Tesis doctoral, Universidad de Alicante). Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/51772/1/tesis_soler_azorin.pdf
- Televisa (2009). *Corazón Salvaje* [Fotografía]. Recuperado de <http://www2.esmas.com/entretenimiento/telenovelas/corazon-salvaje/>
- Tolou, V. (2014). *Sustaining the Hallyu: International Social Media Promotion and Buzz for South Korean Movies and series* (Tesis inédita de licenciatura, Tampere University of Applied Sciences). Recuperado de https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/84729/Tolou_Vasileia.pdf?sequence=1
- Vásquez, E. (11 de agosto de 2012). Alcaldía reconoce a fans de música asiática. *La Prensa*. Recuperado de http://www.laprensa.com.bo/diario/entretendencias/escena/20120811/alcaldia-reconoce-a-fans-de-musica-asiatica_31402_50210.html

- Vidal, L. (2014). *Pop Power: Diplomacia pop para una sociedad global*. Recuperado de https://www.academia.edu/7258804/POP_POWER_Diplomacia_Pop_para_una_Sociedad_Global
- Whitney, E. (2015). El pop coreano en los jóvenes paceños y tottorrienses (Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Baja California Sur). Recuperado de www.uabcs.mx/.../archivo:10042016_130526_Tesis%20Cultura%20y%20comunicaci
- Yoo, G. (Productor). Kim, W., & Hwang, I. (Directores). (2010). *Sungkyunkwan Scandal* [serie de televisión] Corea del Sur: Raemongraein
- Yoon, T. (1984). *Historia de Corea*. Seúl: Supeino Munjuawon.