

## EL “DESVÍO ORIENTAL” DE LA CINEFILIA.

### Nuevos desafíos a una cierta tradición.

Luis Miranda

Mi participación en este Congreso me concierne profesionalmente de un modo tan complejo que necesita explicación. Por un lado me puedo considerar, como todos los presentes, un espectador “especializado”; además, soy europeo, si bien mi “europeidad” es algo esquinada. Nací y vivo en Las Palmas de Gran Canaria, esto es, en el último rincón del continente –así lo reconoce la Unión Europea al otorgar a las Canarias el alarmante título de “región ultraperiférica”-. Mis orígenes y formación como espectador “profesional”, en cualquier caso, puede que no difieran en exceso de los de cualquiera que haya nacido en Toulouse, Dusseldorf o Palermo: en el principio fue Hollywood, luego sus clásicos más o menos remotos; poco después, la gran tradición *autoral* europea, la *nouvelle vague*, el cine “indie” norteamericano de los 80. Y al mismo tiempo, dos o tres cineastas japoneses –esos que el oyente o lector tendrá en mente ahora mismo- que, desde muy temprano, decidí adoptar como padrinos de mi sensibilidad. Mi actividad académica, aún en ciernes por mi condición de doctorando, se ha visto ocupada fundamentalmente por el estudio del cine japonés.

El hecho de trabajar para un festival de cine con muy pocos años de andadura, en una región aislada donde casi cualquier evento cultural se ve condicionado por la necesidad de potenciar una imagen turística del lugar, me coloca en una posición muy particular. Por un lado, puesto que somos “región ultraperiférica”, nuestra estrategia de selección se basa precisamente en una atención particular aunque no exclusiva a las cinematografías, por así decir, periféricas al eje Europa occidental-Norteamérica. Como todos saben, las Canarias se encuentran en la costa noroeste de África, a poco más de un centenar de kilómetros de la problemática frontera entre Marruecos y el Sahara Occidental. África queda muy cerca, pero histórica y culturalmente, nos queda, por desgracia, siempre de espaldas. Al frente, lejos, pero afectivamente próxima, está Latinoamérica. Europa, por último, permanece por encima: somos y no somos Europa. A todo hay que sumar el hecho de que en mi ciudad se establecieron durante el siglo XX

importantes comunidades asiáticas, *silenciosamente integradas* en el tejido social de la ciudad. La idea de realizar una especie de Festival de Cine en los tiempos de la Globalización, aparece así en nuestro entorno casi como una condición natural. La reciente última edición del certamen así parece confirmarlo: abundancia de películas de Extremo Oriente, complementada con la presencia de títulos de Irán, Armenia, Israel o Líbano, junto a algún título africano casi de forma testimonial, en las Secciones Oficial e Informativa junto a algunos títulos procedentes de Argentina y muy pocos europeos (a los que habría que añadir el supuestamente obligado peaje a la producción nacional). La respuesta del público, justo es decirlo, fue más que satisfactoria.

Ahora bien: ¿en qué se diferencia un festival que pone tanto énfasis en la producción del Este del mundo, cuando la mayoría de los festivales-modelo –desde los muy progresivos como Rotterdam, hasta las pesadas y algo vetustas maquinarias de los grandes certámenes generalistas de Clase A (empezando por Cannes)- rebosan igualmente de producciones orientales en sus principales apartados? ¿No es redundante definir hoy un festival de cine como festival de “cines periféricos”? Entiéndase: lo que para cualquiera de los aquí presentes no dejaría de ser sino un ejemplo más de la inflación desmesurada, por un lado, de festivales de cine por doquier, y por el otro, de constitución de esa cierta cultura fílmica que se ha dado en llamar 'world film', tiene sin embargo un valor de novedad clamoroso para el español insular.

Es preciso que cierre esta introducción relativa a mis vínculos con el festival mencionado con la aclaración de que este texto surge en parte de una serie de conversaciones -siempre demasiado breves- con uno de los presentes en este Congreso, Carlos Losilla. Encuentros de amistad y fervor cinefílico (con perdón) que tuvieron lugar precisamente en Las Palmas, donde algo parecía entreverse, algo que mereció de su parte una especialísima mención en su artículo sobre el Festival de Cine Asiático de Barcelona para el suplemento cultural del diario *La Vanguardia* del 27 de abril de este mismo año. En él hacía referencia -acaso hiperbólicamente- a una "conversión": desde el duelo por la "muerte del cine" proclamada por Daney y Susan Sontag, hasta la revelación de una modernidad de procedencia oriental. El origen de tal giro databa de su anterior visita al certamen isleño, cuando tras contemplar en *Vai e vem*, de Monteiro,

"los restos del naufragio de la gran modernidad europea", descubriera "la delicadeza de un tipo de narración tan elusiva como elocuente" en *La fuerza de la provincia de Kangwon*, del coreano Hong Sang-soo. Una año después habrían de ser *The world* (Jia Zhangke, 2004: ganadora del premio principal del certamen), *Café Lumière* (Hou Hsiao-hsien, 2004) y *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) las que vinieran a reafirmar las impresiones de la vez pasada.

La apuesta de Carlos no ofrecía dudas: su "giro hacia Oriente" no es tanto una conversión -una ruptura- como el hallazgo de un compromiso renovado con el antiguo credo modernista. De ahí que no dudara tampoco en poner distancias con ese otro cine asiático asociado tanto a las lecturas post-modernistas de los géneros de acción y fantasía, como al exotismo con el que tales prácticas se arriesgan a traicionarse en virtud de su querencia por la hipertrofia visual. Así pues, su "conversión" no habría sido en absoluto un cambio de programa sino más bien un cambio de ruta o una ampliación de perspectivas. No hay ya razones para sentir nostalgia de una cierta modernidad, deduzco de sus palabras, pues ésta sobrevive y se re-inventa a sí misma en Asia.

Pese a la complicidad que puedo establecer con el artículo mencionado, hay también algún equívoco amenazando con mixtificar el panorama. En primer lugar, aparece esa resistencia -honestamente mencionada en el texto- a ver las líneas de fuga que vinculan los productos orientales "de género" con los "de arte". En segundo lugar, cabe preguntarse hasta qué punto insistimos en solicitar del "cine de arte" su ajuste a un determinado modelo, históricamente constituido, que a su vez se identifica con la tradición misma del cine europeo?

\* \* \*

Pido disculpas a Carlos por tomar su excelente artículo como pretexto para señalar algo, un desfase en la actitud crítica de los que estudiamos el cine en y desde España; un cierto *decalage* en la comprensión de la modernidad cinematográfica, y ante el cual - justo es decirlo- él mismo representa, precisamente, una posible excepción.

La modernidad cinematográfica (cine de autor, cine de arte, realismo auto-reflexivo) se supone que es una conquista europea, a la vez deudora de los embates de su propia historia a lo largo del siglo XX, y opuesta al modelo cinematográfico “clásico” que representa Hollywood. Por contrapartida, hemos asimilado el cine asiático, desde el principio, como una modernidad “otra”, intrigante. Para comprender esa otra modernidad, hemos recurrido a la preeminencia en Oriente de una serie de tradiciones anticipadamente modernistas, basadas en la suspensión de la comunicabilidad en beneficio del trabajo sobre la forma. Esto vale para las teorías de Eisenstein o Brecht sobre el teatro kabuki, pero también para las hipótesis de Noël Burch sobre el cine japonés del período militarista, o para la lectura que hace Deleuze del cine de Ozu como precedente de la *imagen-tiempo*.

En efecto, lo que nos sentimos tentados a ver en las películas de este “nuevo” cine ‘de arte’ oriental –en los filmes de Hou Hsiao-hsien, Hong Sang-soo, Apichatpong Weerasathakul, Tsai Ming-liang, Jia Zhangke en las primeras obras de Hirokazu Kore-eda, es una continuación “natural” de las rupturas del modernismo. Por decirlo de otra forma, ellos ocupan en nuestro nuevo panteón lugares parecidos a los que otorgamos Manoel de Oliveira, Alain Resnais, Michael Haneke, Sokurov, Bela Tarr o Theo Angelopoulos. No son “la vanguardia” sino *una cierta vanguardia* embarcada en el trabajo sobre la densificación temporal del plano, sobre la dialéctica del fuera de campo, sobre las relaciones entre la historicidad y la condición irreductible del tiempo cotidiano, sobre las relaciones ambiguas entre un cierto “cine de prosa” y un cierto “cine de poesía”. La novedad parecería afrontar la nostalgia del sentido y de la historicidad con el recuperado placer, no de su posibilidad, sino, al contrario, de su suspensión –cuyo ejemplo máximo y más reciente podría ser *Tropical Malady*.

Hablamos de un nuevo paisaje utópico, pero plagado de tentaciones. La tentación más problemática puede que no sea la nostalgia del modernismo en estos tiempos de post-modernidad y aceptación generalizada de los simulacros (según reza uno de los tópicos más populares entre los teóricos de los medios del último cuarto de siglo). La tentación más peligrosa consiste en aceptar –como ya pretendiera Noël Burch hace casi veinte

años en *To the Distant Observer*<sup>1</sup>- que ese cine contemplativo, observacional y tan atento a la fenomenología del cinema, no es sino una prolongación o puesta al día de una misteriosa diferencia oriental, al parecer inclinada tradicionalmente al arte “presentacional” frente a los modos “representacionales” del occidente judeo-cristiano.

(No es que esta suposición sea radicalmente falsa. Al contrario, es fácil descubrir cómo desde la India hasta Japón pasando por China y el Sudeste Asiático las dramaturgias se han desarrollado tradicionalmente a partir de un extrañamiento ritual de la imitación. Pero si se pone el acento en este aspecto, sin discernir hasta qué punto la idea de *realismo* en un sentido fenomenológico –el realismo que deviene, según Deleuze, *imagen-tiempo*- que atraviesa el camino del cine de arte en Europa desde hace medio siglo, ha ejercido un peso decisivo en estas poéticas de última hora, estaremos lejos de evitar, una vez más, los riesgos del “orientalismo”. Esto es, de mitificar la diferencia).

Así pues, frente al adocenamiento academicista de un cine europeo –exportable, no estrictamente local- caligráficamente *autoral*, persiste con fuerza toda una “escuela” del plano-secuencia (o del plano inmóvil), figuras privilegiadas por la teoría y práctica modernas desde André Bazin, que goza del favor de los sanedrines de la crítica y de los comités de selección de los festivales (cuyo papel como *mediums* en la consagración de este modernismo asiático ha sido decisiva). Y esa “escuela”, en la que cabe integrar a todos los heterodoxos mencionados poco más arriba, ha terminado por convertirse en una nueva ortodoxia para los que buscamos desafíos a las rutinas de la narratividad. Espero no pecar de impertinencia si asevero que es a esa ortodoxia a la que se refiere Carlos en su artículo.

Oriente es, para muchos de nosotros, el ámbito imaginario de un “cine soñado”, mientras que la gran tradición teórica –y crítica- sigue siendo occidental. Desde los años 60 hasta prácticamente nuestros días, los clásicos del cine japonés que todos conocemos, Mizoguchi, Kurosawa y sobre todo, Ozu, fueron estudiados en tanto que satisfacían la aspiración a encontrar una dialéctica fílmica, en cierta medida, auto-reflexiva (Burch); o bien, en la medida en que, por ejemplo aquel misterioso hieratismo

---

<sup>1</sup> BURCH, Noël: *To the distant observer: (form and meaning in the Japanese Cinema)*, Scolar Press/University of California Press, Londres/Berkeley, 1979.

leve de Ozu, se convirtiera a ojos del analista en un ejemplo conmovedor de la forma en que la narratividad se puede subordinar a un riguroso esquema formal (Bordwell); o como un ejemplo ilustre del modo en que las suspensiones del nexo causa-efecto que hacen aflorar “un poco de tiempo en estado puro” (Deleuze), anticipaban ya la década de los años 30 el afloramiento de las *imágenes-tiempo* características del cine moderno. En nuestros días, Hou Hsiao-hsien, y antes que él, Abbas Kiarostami, aparecen como la puesta al día de esta ambigua 'diferencia oriental' con la que el espectador "especializado" occidental identifica de inmediato su propio legado. En definitiva, si el cine moderno – la *imagen-tiempo* según la nomenclatura deleuziana – aparece en los tratados como una “conquista europea”, algunos teóricos vinieron a decir que los cines asiáticos ya estaban allí.

Resulta esclarecedor que lo que incluso se llamó a mediados de los 80 “desvío oriental de la teoría”<sup>2</sup>, haya ejercido una influencia notable en Asia. No sólo sobre la práctica teórica en los países asiáticos sino sobre la propia asimilación de su tradición, especialmente entre los autores de izquierdas. El caso Ozu es, una vez más, paradigmático: considerado habitualmente como un cineasta conservador y convencional, los textos formalistas elaborados desde Europa y los EEUU acerca de su obra “descubrieron” a los historiadores y también a muchos cineastas la posibilidad de “utilizar” a Ozu como un caso límite de desarrollo estilístico, a partir de un ejercicio de abstracción de los elementos contextuales y genéricos insertos en sus películas.

La cuestión es que muchos cineastas orientales que hoy citan, homenajean o se inspiran en el cine de Ozu, han aprendido a mirar el cine del maestro japonés a través de la lectura crítica legitimadora de los teóricos occidentales. De ese modo, han absorbido también una cierta cultura del ‘cine de arte’ dominante, tamizado a través de una matriz occidental y específicamente europea. Pienso, por ejemplo, en Hou Hsiao-hsien, cuyo *Café Lumière* es un explícito homenaje al maestro.

---

<sup>2</sup> Un desvío protagonizado por ciertos teóricos de inspiración (tardo)estructuralista que hallaron en el cine nipón el laboratorio exacto para emprender una disputa marcadamente geo-política entre las dos orillas de la teoría: el neo-formalismo norteamericano liderado por David Bordwell vs. la arriesgada militancia contra el Modo de Representación Institucional con la que Noël Burch continuara la “crítica del dispositivo” iniciada en Francia en los años 60.

Mencionaré de nuevo mi pequeño festival en medio del océano: la película ganadora en esta última edición se titula *The World* (*Shijie*, Jia Zhangke, 2004). Es una historia filmada con extrema delicadeza, trenzada por visiones panorámicas sobre el pequeño mundo de una actriz-modelo que trabaja en un enorme parque temático emplazado en una ciudad del sur de China, donde es posible visitar simulacros de las grandes imágenes tópicas de diferentes partes del mundo: la Torre Eiffel, las Pirámides egipcias, el Taj Majal... e incluso un pabellón japonés –presentado por un intertítulo que reza así: “Historias de Tokio”...-.

La cita del film de Ozu no es baladí. Nos interesa no tanto porque el cineasta invoque como clave intertextual una película de quien constituye hoy un punto de referencia ineludible para entender ese minimalismo cinematográfico oriental, como para llamar la atención sobre la circunstancia de que ese cine de arte oriental se engarce hoy en una tradición en cierto modo inventada por la crítica occidental.

*The World*, no obstante, se engarza en una modernidad rampante que sustituye las durezas de la dialéctica por una visión líquida del mundo. La omnipresencia de los teléfonos móviles, la animación electrónica... los indicios sutiles como único material de engarce narrativo, la atmósfera como arquitectura del drama y una red de circulaciones allí donde la tradición europea busca aún la potencia del discurso.

(Pues ya no es éste un cine “de la mente”, según la definición de Raymond Bellour, pero tampoco exactamente un “cine del cuerpo”, sino un cine del devenir, de la metamorfosis, de la circulación).

*The World* podría ser, de hecho, un film-manifiesto de lo que muchos llaman ‘World Film’. Poesía audiovisual para los tiempos del fin, no de la historia, pero sí de la política (de un cierto modo de pensar la política...)

Tal vez a lo que estemos asistiendo, en realidad, sea a la sustitución de la política por la geopolítica en los discursos de la modernidad tardía. Pienso en este film chino y recuerdo *Un film hablado*, de Manoel de Oliveira. Allí, Leonor Silveira realizaba un

viaje en crucero por el Mediterráneo y narraba a su hija las historias sepultadas por los iconos monumentales de la Historia Antigua, en un gesto testamentario. Qué interesante resulta contraponer el movimiento invisible de Oliveira a través de la Historia y de las palabras que le otorgaban sentido, con las emotivas, extremadamente sutiles aperturas de campo sobre los movimientos del deseo en *The World*, entre los simulacros monumentales de una tierra de nadie.

\* \* \*

Las películas chinas, coreanas, japonesas, taiwanesas, hongkonesas, hasta hace poco las iraníes, en un futuro próximo quizás las del sudeste asiático, se llevan la parte del león en los grandes festivales europeos, al abordaje de la única tradición que me permite nombrar un cierto cine europeo: el cine ‘de autor’.

Un breve ejercicio de memoria nos ayudará a situar el estado de la cuestión: sabemos que la etiqueta “autor” fue, si no inaugurada, al menos sí insertada en el lenguaje crítico por los “jóvenes turcos” de la crítica francesa de los 50 para referirse, ante todo, a una serie de cineastas americanos que se distinguían del resto por la ostentación de una “visión de mundo” que se expresaba en la “puesta en escena”. El término ‘cine de autor’, no obstante, se generaliza algo después para identificar las películas de aquella serie de cineastas contemporáneos a la *Nouvelle Vague* que, a partir de una concepción abierta, “moderna” del realismo (desde Rossellini a Bergman), coadyuvaron con los nuevos cines de los 60 en la apertura hacia una sintaxis auto-reflexiva.

La noción de “terceros cines” –gestada también durante los años 60 al socaire de los procesos de liberación nacional de las antiguas colonias del sur del mundo y del impulso de las nuevas olas- podría ser representativa no ya de la identificación geopolítica de una serie de películas cuyo elemento común sería el estar producidas en países del llamado Tercer Mundo, sino también su lugar marginal con respecto a la pinza de la “historia básica del cine”: la que conforman Hollywood y el ‘cine de autor’ europeo.

La actual situación post-colonial configura un panorama sensiblemente distinto: el mercado globalizado impone una circulación cada vez más veloz y diseminada de productos e imágenes, aunque los centros de producción y difusión siguen un esquema jerárquico. En el caso de los “novísimos” cines asiáticos, varias circunstancias convergen en su actual auge: el dinamismo –no exento de fuertes contradicciones- de sus mercados locales, y la cristalización de ciertos “paisajes” –la gran urbe asiática post-industrial- como distopía post-moderna o como lugar de emergencia de una cultura visual *pop* cada vez más extendida.

Que lo que en principio parece ajustarse a una más entre las habituales modas que configuran la geopolítica del mercado cultural, prevalezca tanto tiempo –piense el oyente/lector que de esto ya se hablaba hace diez años- e incluso parezca estarse intensificando, tiene además ahora una derivación inesperada. Los cines asiáticos, activados acaso por un dinamismo económico que sabe aprovechar las rampas de lanzamiento del mercado globalizado, no sólo triunfan en los festivales a través de producciones ajustadas al diseño del “film d’art” –el ‘cine de arte’, metamorfosis del término ‘cine de autor’ con el que, además, Bordwell se permite identificar un modelo histórico de narración con sus propias convenciones “genéricas” más que una fórmula general de resistencia estética basada en la diversidad – y donde esas convenciones se resumen en la escenificación de una subjetividad narrativa y en la proliferación de ambigüedades causales entre los eventos del relato. El autor ejemplifica su modelo en *Narration in Fiction Film* con segmentos de películas, cómo no, europeas de los años 60 (de Resnais y Jancksó)<sup>3</sup>-. La etiqueta histórico-formal ‘cine de arte’ equivale a, o al menos se confunde también con, un perfil característico y vendible de cara a su distribución y exhibición: no es necesario subrayar cómo el viejo concepto hispano de “arte y ensayo” o el anglosajón “arthouse film” designan de hecho categorías de exhibición. (No ha de ser casual, por cierto, que sea un analista norteamericano quien se atreva a identificar como un todo lo que nosotros sólo queremos considerar como diverso. Puesto que, en buena medida, sólo puede nombrarse con semejante seguridad lo “otro”, así como nombramos los “oriental”, de forma abusiva, para aludir a una supuesta otredad. Cabe otra reflexión paralela: de semejante clasificación se podría

---

<sup>3</sup> BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996. Ver cap.: “El cine de arte y ensayo”.

deducir que el cine europeo, en su etapa heroica, consiguió algo que Hollywood, en realidad, nunca estuvo interesado en conseguir: generalizar, no sus productos, sino sus modelos, sus premisas).

No sólo el 'cine de arte', decíamos: pues la proliferación de productos que fusionan tradiciones genéricas locales y foráneas o que adoptan una estética muy "a la moda", no sólo se percibe en las ediciones en formato doméstico en todo el mundo (y cuyos consumidores extranjeros son una cierta minoría). En efecto, los Terceros Cines, con su impronta liberadora (o el fenómeno marginal de los cines de la diáspora en plena era post-colonial) han dejado paso al fenómeno mucho más mercantilizado del 'world film'.

Berenice Reynaud lo señala con astucia: "En los últimos 15 años, más o menos, cierto tipo de cine foráneo – muy "al día" y muy "cool", que muestra astutamente los cambios sociales llegados con la globalización y la existencia de una cultura juvenil internacional en numerosos países, desde la antigua Unión Soviética a Latinoamérica- ha disputado a los "indies" norteamericanos la atención de un cierto segmento del público: joven pero no juvenil, urbano, instruido, viajado, dotado de cierta sofisticación y curiosidad intelectual. Personas que disfrutaban con *Kill Bill*, *La mala educación* de Almodóvar, *Lejos del cielo* de Todd Haynes, o *Unknown Pleasures* de Jia Zhangke, que ha visitado el "nuevo cine mexicano" y las películas del período hongkonés de John Woo, etc..."<sup>4</sup>.

Para referirse al 'world film', Reynaud equipara, en el nivel de la recepción del público, películas que pasan por ser obras de 'autor' legitimadas como tales por la 'institución cine', pero que coinciden en su filiación más o menos *pop*. La relevancia de las prácticas audiovisuales deudoras de la iconosfera *pop* contemporánea alcanza en el cine 'de festivales' (esa otra metamorfosis posible de la etiqueta 'cine de autor'/'cine de arte') una dimensión que no se puede soslayar en nuestros días. Con Wong Kar-wai como bandera más visible, el cine producido en los países de Asia que uno puede contemplar en los grandes certámenes europeos participa antes en un reciclaje de la

---

<sup>4</sup> REYNAUD, Bérénice: "Shades of Globalisation. The 24th Sundance Film Festival", *Senses of Cinema*, nº 35, Apr-Jun 2005 (<http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/05/35/sundance2005.html>)

estética brillante y promiscua de la MTV, que de las tradiciones de cine contemplativo. Sin ir más lejos, la última edición del Festival de Cannes vivió el desembarco de un elevado número de producciones coreanas apoyadas en un notable aparato promocional, en las que el predominio, con pocas excepciones, era el recurso a fórmulas comerciales exportables (cine de acción –de acuerdo a una fusión de influencias hollywoodienses y hongkonesas-, melodramas sentimentales, películas para adolescentes dotadas de una vibrante caligrafía *ad hoc*, thrillers políticos regados de humor sardónico, etc.). La operación responde, en este caso, a la necesidad de encontrar mercados para exportar una producción que se tropieza con la imposibilidad de cubrir la abundancia de salas de exhibición en Corea, tan elevada que dificulta el cumplimiento debido de las cuotas de pantalla. Estamos lejos, en cualquier caso, del “minimalismo contemplativo” que esperamos del cine asiático –y en realidad, del ‘cine de arte’ contemporáneo-.

Al margen de las contradicciones internas –y de los efectos que puede tener de cara a imposibilitar la gestación de un cine independiente en una cinematografía tan interesante como la coreana-, sorprende el hecho de que, mientras que las veinte películas más vistas por el público europeo en los últimos ocho años son americanas o son coproducciones con participación americana, en el caso de la República de Corea –y en general de los principales países de Asia; algo menos en un país con un mercado interior tan recesivo como Japón- las producciones hollywoodienses deben competir realmente con el producto interior.

La incorporación del ‘world film’ en una especie de cultura global *pop*, desde luego, tiene rostros muy diversos. El más antiguo –y más relevante por el arraigo de sus manifestaciones en la cultura contemporánea y por su creciente número de seguidores a lo largo y ancho del globo-, se corresponde con la proliferación de ficciones de género producidas a nivel local como cultura de masas. La arquetípica ficción *pulp*, si se me da la licencia de usar el término, es un híbrido de cine fantástico, thriller y artes marciales, y cuenta con seguidores fieles entre los hijos de *Star Wars*. En este sentido, no es casual que sea Sitges, con su filiación histórica al cine de géneros y especialmente al fantástico, el festival español que sirve de puerta de entrada a la moda oriental en nuestro país.

Sucede de pronto, por ejemplo, que el cine de acción de Hong Kong, investido de una condición subcultural inequívoca durante los años 70 y primeros 80, sofisticada sus aspiraciones al tiempo que decae su potencia industrial, propone una mítica y obtiene garantías occidentales: Bordwell entre los teóricos, Tarantino entre las nuevas generaciones; antes que él, Assayas entre los modernos. Naturalmente, el cine asiático “de géneros” que triunfa en los festivales, es de otro tipo: una especie de excrecencia depurada que aspira a la poesía a través de la abstracción formal con que se aplica al espectáculo violento: Tsui Hark o Johnnie To en Hong Kong, o el coreano Park Chan-wook, pero sobre todo, los japoneses Takeshi Kitano y Takashi Miike, el primero de los cuales forma parte ya del canon principal de ‘autores’ de la contemporaneidad.

En su estudio sobre el cine de Hong Kong -en tanto que modelo de cine popular contemporáneo-, Bordwell propone su propia noción de 'world film' en relación a los gustos atentos del sibarita que, más allá de los tópicos del cine de acción, "valora lo peculiar del espectáculo y las rupturas de tono llamativas" como fuente de "placer alternativo". La sensibilidad camp que alimenta estos placeres se adhiere, siempre según Bordwell, a lo que J. Hoberman llama "modernismo vulgar", o la posibilidad de establecer que "los productos 'periféricos' [off-center] del cine de masas" discurran o sean susceptibles de ser situados en paralelo con la vanguardia tal como ésta es considerada en el campo de las bellas artes. el 'world film' estaría así "compuesto de anime japonés, melodramas indios, cine de terror italiano, películas mexicanas de luchadores enmascarados, fantasías indonesias y otros materiales 'periféricos' de diversos países". El valor que Bordwell atribuye a esta mixtura no es despreciable, pues representa la otra vía -la única realmente alternativa a Hollywood- de un "cine global".<sup>5</sup>

Así pues, al hablar de ‘world film’ habría tal vez que diferenciar un modelo culto con tentación de nostalgia; un modelo *arty* cosmopolita; y un modelo canalla, fieramente apegado a las prácticas subculturales. En el interior de este panorama, el cine europeo no tiene cabida si es nombrado de tal forma -a diferencia del 'cine asiático'-, pero sí sus derivaciones más coloreadas: Almodóvar o Kusturica, iconos de un cine *arty* aderezado

---

<sup>5</sup> BORDWELL, David: *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, 2000: p. 96.

de cierto componente “racial” irónico.

\* \* \*

Si en su momento se habló de un “desvío oriental de la teoría”, hoy es posible acaso señalar un “desvío oriental de la cinefilia”, nostálgico de los placeres del cine de géneros que encuentra su encarnación más radical en el *anime* japonés, allí donde las transformaciones del “efecto-kimono” –la fascinación ante lo “otro”, ante la suspensión de la identificación–: un cuerpo otro, que padece sin dejar de ser bello. Enfrente, en Europa, los cuerpos parecen fatigados de cultura o de historia. Ya sea bajo los gruesos abrigos culturalistas de Angelopoulos o bajo los estereotipos de clase rescatados por Loach o Guédigian. El comentario se extiende por los pasillos de los mercados y festivales: sin una producción de cine de géneros potente, sin la posibilidad de introducir un imaginario “realmente contemporáneo” en las nuevas ficciones, sin la posibilidad de ofrecer nuevos artefactos para el deseo, el cine europeo languidece de tristeza, esto es, de falta de público.

No es éste el lugar para realizar una defensa de las proclamas de la industria ni del beneficio rápido. Sí debo decir que, aun cuando mis intereses distan mucho de los placeres del cine de terror de los hermanos Pang, de las fantasías del *wu xia pia* cantonés o del cine de yakuza nipón, como especialista –si se me permite el atrevimiento de definirme así– en una pequeña parcela de un fragmento de la cultura fílmica asiática (el clasicismo japonés), me siento en gran medida feliz de asistir a este “desvío”, por relativo y provisional que sea. Por otra parte, confieso que los acontecimientos me desbordan, y que mi soberbia de especialista se resiente inevitablemente. He de referirme de nuevo a mi experiencia personal: hace pocos meses, solicité de un amigo ducho en los misterios de Internet que me ilustrara en las bondades (o maldades, según se mire) del programa E-mule, un navegador que permite el acceso a una especie de gigantesco banco comunitario de películas en formato DivX, normalmente convertidas a tal formato a partir de un DVD comercial. Mi sorpresa fue

mayúscula cuando descubrí que podía disponer de copias de una lista de 45 títulos de cine japonés que cubrían un espectro de años que iba desde 1935 hasta ayer mismo, y que tenía modo de conseguir hasta ese momento. Y más aún cuando a través de una insólita página web hispana pudimos localizar títulos, por citar sólo algunos, de Jan Svankmajer, Chris Marker, Alexander Sokurov, Kenneth Anger, Hans Jürgen Syberberg, Tsai Ming-liang, Monte Hellmann o Yasuzo Masumura entre muchísimos más. Al margen de la posibilidad, de la que tanto se hablaba en *Movie Mutations*, de ensanchar los límites de una comunidad cinéfila global -pero, también, de claudicar a la seducción de un enclaustramiento tribal expresado en cualquiera de esos innumerables foros especializados que desintegran la posibilidad de un diálogo abierto entre perspectivas muy diferentes-, la disponibilidad de semejante banco de imágenes en la red tiene una repercusión aún mayor: no se trata ya del paso de una imagen dominante (la de la sala oscura) a una imagen dominada y convertida en objeto de consumo bajo soporte de vídeo o DVD, sino de percibirla como *información* dentro de un flujo abierto e interminable. Ya ni siquiera necesito detener el reproductor de vídeo para cambiar mi versión grabada de la TV de *Vivre sa Vie* para poner un DVD de *Fallen Angels*. Me basta un click sobre la misma pantalla para cambiar una película por otra, e incluso para elegir el subtítulo que mejor se ajuste a mis necesidades o a la calidad que espero. En un sólo día, me encuentro con *Las flores de shanghai* de Hou, *Banda aparte* de Godard y *El río* de Renoir cargadas en mi disco duro: salto de una otra, comparo texturas y niveles de audio, veo 7 segundos del film de Godard, 25 de *El río*, un minuto del plano inicial de *Las flores*... Hago un *zapping* de obras maestras, reúno y comprimo tres jalones del cinema moderno en un montaje accidental que, en el fondo, me hace sentir un poco insatisfecho. Cierro el ordenador y acudo a la cartelera del periódico. Como sucede con la pornografía, la posesión de una imagen deseable suscita mi necesidad de adquirir otra, y así de forma interminable.

\* \* \*

Insisto en que mi intención no es proponer alternativas ni señalar dónde se halla la supuesta modernidad del cine en nuestros días, sino tan sólo trazar un mapa, más intuitivo que objetivo, de algunos movimientos que percibo como programador y como

europeo interesado por lo que sucede en las cinematografías asiáticas. Especialmente, ante el insatisfactorio panorama de la crítica especializada de nuestro país. Insisto en la intuición de un desfase, cuyas raíces tal vez sean más profundas de lo que pueda parecer en un principio. Como dije, vivo en una isla, conozco los condicionamientos de la insularidad, pero también me siento cada vez más próximo a pensar que la insularidad - *ambigua: abierta y cerrada a la vez*-, es la forma literal de una situación secular perceptible en el conjunto de la cultura hispana. ¿Es acaso demasiado arriesgado decir que cuando las fallas del montaje de Godard y sus compañeros de la *Nouvelle Vague* vinieron a cambiar el mapa de la geografía cinéfila en los años 60, sus efectos llegaron de forma amortiguada a este país? ¿No era más fácil -no era acaso inevitable- insistir en la tradición autoral "seria" encarnada por la tríada Rossellini-Antonioni-Bergman en la España de aquellos años, que fijar la vista en la fresca *pop* de los jóvenes Godard y Rivette?

La *Nouvelle Vague*, como Cassavettes, como Garrel, Pialat o Eustache, como el primer Scorsese o incluso el mismísimo Jim Jarmusch, contribuyeron a empujar la experimentación formal y narrativa –dentro de los límites de la ficción- de acuerdo al ritmo de los tiempos. Reivindicaron el placer de una cierta arbitrariedad formal, el valor iconográfico de los géneros. Realizaron un elogio de la velocidad sin el cual no podemos entender nuestra época.

Aquellos barros trajeron estos lodos: la institución cine en España ha sufrido un "decalage" cuyos efectos aún percibimos. Ese "cine del cuerpo" de Cassavettes y la post-*Nouvelle Vague*, el cine experimental en sus múltiples facetas, cierta "normalización" de la auto-reflexividad aun en las narrativas menos susceptibles de intelectualización, los senderos bifurcados de la no-ficción, la evolución vertiginosa del intertexto como materia prima del relato cinematográfico, la legitimidad del relato audiovisual "envolvente" como punto de partida, han sido materia de sospecha entre los críticos e historiadores españoles. Lo cual ha impedido en cierto modo que cineastas como Wong Kar-wai u Olivier Assayas -herederos post-modernos del "nuevaolismo"- recibieran la atención merecida hasta hace muy pocos años.

Los principales festivales de cine de nuestro país encarnan en gran medida –con pocas excepciones- este desajuste: sin que sea necesario mencionarlos, permanecen anclados en categorías de cine testimonial o de tesis. La crítica atenta a las producciones de género, por su parte, permanece anclada en lo puramente tautológico (cuando no en la nostalgia más estéril). Ante este paisaje, las cinematografías lejanas permanecen como una *terra incognita*, desprovistas de discurso crítico, salvo por las exégesis ocasionales ejercidas sobre algún ‘autor’ convenientemente consensuado.

El cine de géneros contemporáneo se considera siempre, inevitablemente influido por Hollywood y su hipertrofia espectacular. Y las únicas prácticas de ‘cine de arte’ procedentes de la “periferia” (asiática o no) que son admitidas de buena gana son las que rápidamente se califican como contemplativas. Entre la reproducción del paradigma modernista europeo y el rechazo a la hipóstasis de una iconografía post-modernista global, la crítica hispana guarda un silencio apenas interrumpido por la publicación ocasional de algún número especial o de alguna monografía. Lo que las películas de Hou Hsiao-hsien o Jia Zhangke vienen a poner en evidencia, es que tales categorías carecen hoy de estabilidad. (Pienso ahora en el “mundo flotante”, des-realizado, que *Millenium Mambo*, ese flash-back efectuado desde el futuro, escenifica...)

\* \* \*

Pido disculpas por hablar de cines asiáticos en un Congreso de Cine Europeo. La pregunta fundamental que motiva este texto al completo, la que ahora confieso, es la siguiente: ¿Cómo veo el cine de Hou Hsiao-hsien después de haber visto y amado las películas de Bresson? ¿Qué hubiera visto en el cine de Bresson si poco antes no hubiera descubierto el de Ozu? ¿Qué me hubiera sucedido si, antes de recorrer, a través de sus películas y de las innumerables exégesis correspondientes, la obra de Rossellini, me hubiera tropezado con *Pather Panchali*...?

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.