

Jordi Codó Martínez
Universitat Ramon Llull

RESUMEN

Los cines asiáticos son ya unos habituales en nuestras pantallas. Esto ha de contribuir al enriquecimiento de la cultura, a la vez que a completar nuestra eurocéntrica visión de las diversas expresiones del cine mundial. De momento, sin embargo, encontramos ciertas dificultades. Venidas de culturas lejanas, estas películas se muestran esquivas a la hora de dejarse interpretar y asimilar por los públicos occidentales, mientras la crítica cinematográfica se revela desprevenida: carece de conocimientos contextuales y no suele aplicar el enfoque adecuado que asegure la justa comprensión de las obras. Prueba de ello la tenemos en los comentarios que se han escrito en los medios españoles sobre cine surcoreano, el más pujante de la última década, pero virtualmente desconocido.

1. LA LLEGADA DE TODO UN CONTINENTE CINEMATOGRAFICO

Durante la novena edición del Festival de Cine Asiático de Barcelona (BAFF), un periodista escribía: “No hay ningún festival de cine que se precie que no tenga alguna película asiática en su programación” (GARCÍA, 2007). La afirmación, aunque contundente, no es exagerada. Ya hace algunos años que se habla de una *moda* de los cines orientales, y aunque esto se podría matizar, se trata de un hecho constatable. “Los últimos tres lustros [...] han visto cómo paulatinamente se han ido abriendo mercados hasta hace poco impenetrables para una sorprendente diversidad de producciones asiáticas” (MIRANDA, L., 2006, 63). Como consecuencia de ello, “el espectador actual se ha abierto felizmente a nuevas experiencias cinematográficas que, siquiera al socaire de los éxitos de esas –hasta hace poco irremisiblemente exóticas– cinematografías en los grandes festivales internacionales, nuestras pantallas comienzan a brindarle con asiduidad” (ELENA, 1999, 9), y ahora hablar de cine asiático ya no es exótico ni sorprendente.

Las dimensiones del fenómeno, aunque moderadas, no son despreciables, sobre todo porque afecta a los diversos ámbitos de la industria

²⁵⁶ Digámoslo ya, se debe desterrar la expresión «cine asiático» en favor de «cines asiáticos», más ajustada a la diversidad cinematográfica del continente. Cuando escriba «cine asiático» me estaré refiriendo a la denominación empleada por otros.

²⁵⁷ Este artículo nace de la reescritura de algunos puntos de la tesina (no publicada) del autor.

del cine (producción, distribución y exhibición), y lo hace de manera que éstos se retroalimentan. Lo vemos en que, de la misma forma que muchas de estas producciones asiáticas “consiguen ver prolongada su vida comercial en las pantallas de medio mundo *después* de su paso por los festivales” (MIRANDA, L., op. cit.), el sensacional funcionamiento en salas y cine doméstico de estas cinematografías en Occidente, lleva a los festivales a programar más, a la vez que copan las ventas de los agentes en los mercados (SALA, 2005).

1.1. LA CRÍTICA ANTE EL RETO

La llegada sin precedentes de cine originario de tierras lejanas es un hecho cultural de gran valor que nos tiene que permitir ampliar nuestros conocimientos y nuestras miras sobre el arte cinematográfico.²⁵⁸ Pero corremos el peligro de (siguiendo una metáfora gastronómica) no digerir bien el conjunto de nuevos manjares que se nos ofrecen, e indigestarnos por un exceso de deglución o con alguna fruta podrida. También sería una lástima que la falta de hábito a un nuevo sabor nos hiciera rechazarlo de entrada, sin haber llegado a apreciar todos sus matices. Nos hace falta, por tanto, aprender a *comer* y educar nuestro paladar. En eso la crítica (me refiero tanto a los académicos como a los articulistas de los *mass media*) debe aportar su (inmenso) grano de arena. Ella tiene que ser la mediadora (como lo ha sido siempre) entre las películas y el público. Los críticos son, muy a menudo, los primeros en ver una película (en festivales o pases privados), y forman la primera impresión de mucha gente con sus comentarios. Esto se vuelve especialmente importante ante filmes cuyo *especial* carácter pueda generar desconcierto. Entonces el crítico debe dotar a la audiencia con unas herramientas de análisis que le faciliten la comprensión.

Stephen Crofts identifica tres niveles de respuesta crítica ante filmes de importación:

- (a) blank incomprehension, which is mostly preempted by distributors' not importing culturally specific materials [...]
- (b) the subsumption of the unfamiliar within depoliticizing art cinema discourses of 'an essentialist humanism ("the human condition"), and complemented by a tokenist culturalism ("very French") or an aestheticizing of the culturally specific ("a poetic account of local life"); and

²⁵⁸ Aquí deberíamos aplicar un matiz. Lo cierto es que la riqueza cultural que nos aporta este hecho tiene una contrapartida, ya que “los cines periféricos [...] [han] irrumpido con fuerza socavando aún más la habitualmente reducida cuota de los cines europeos” (ELENA: op. cit.) Lo que ganamos por un lado, pues, podemos perderlo por otro.

(c) ethnocentric readings [...] (CROFTS, 2000, 9)

En ninguno de los casos la situación se presenta propicia para resolver las dudas que nos surgen, y que son de considerable alcance. En una sociedad como la actual, donde la palabra «globalización» está a la orden del día, donde los adolescentes leen más *manga* que cómic europeo (y lo hacen de derecha a izquierda) y donde los *blockbusters* estadounidenses miran al cine de acción de Hong Kong, la llegada de cine de Asia plantea una serie de preguntas:

¿Es esa descentralización asiática fruto de un simple esnobismo pasajero o es el resultado de un cambio radical en la forma de entender el cine? ¿Pueden los *cultural studies* dar cuenta de la intensidad del fenómeno o no han hecho más que perder el tren cuando éste estaba a punto de arrancar? ¿De qué modo la crítica puede repensar el cine a partir de esta importante mutación generada por este significativo proceso de descentralización? (QUINTANA, 2006, 21)

A la crítica, que es la encargada de responder a estas preguntas, se le presentan, por lo tanto, dos retos. El primero, ya lo he dicho, es aproximar las películas a los espectadores. Se trata de obras originadas en contextos culturales diferentes al nuestro, que en consecuencia ponen en juego códigos difíciles de interpretar desde nuestra perspectiva. El trabajo del crítico tiene que ser descifrarlos; y cuando eso no sea posible –porque el crítico también es víctima de la *distancia cultural*, y a veces no basta con documentarse para salvarla– entonces debe alertar de su presencia. El segundo reto es el de construir y promover un discurso integrador, en el cual la teoría de los «cines periféricos» no se oponga por principio a la aplicada sobre los cines europeos y el estadounidense (y tampoco oponga unas cinematografías a las otras). En caso contrario nunca superaremos la visión guetizante del cine que, por ejemplo, nos llevó a ignorar el cine japonés durante medio siglo, ni alcanzaremos un entendimiento completo de la capacidad expresiva del cine como arte.

“El *descubrimiento* de los cines periféricos está, pues, lejos de haber concluido. No es sólo que los *cines del Sur* sigan deparándonos sorpresa tras sorpresa, sino que nuestros *conocimientos* sobre ellos se revelan de hecho frágiles y superficiales” (ELENA, 1999, 45). Es bastante lo que perderemos si seguimos limitando nuestro campo de visión. Y, en cambio, es mucho lo que podemos llegar a ganar incrementando nuestras inquietudes, porque

más allá de planteamientos críticos e historiográficos de incuestionable interés, aunque ciertamente limitados al ámbito de los especialistas, la cuestión de las relaciones cinematográficas

Norte-Sur [...] tiene un alcance extraordinario que [...] todos los aficionados al cine tal vez deberíamos hacernos con un mínimo de rigor: ¿acaso son éstos los vientos, vientos ultramarinos, de renovación del cine contemporáneo, un cine postmoderno, neobarroco, probablemente ahogado en sus propias fórmulas? Si es así, sin duda convendría prestar más atención a estas cinematografías emergentes y, alternativamente, proceder a una reevaluación de las grandes tradiciones de las cinematografías periféricas. Porque, aunque no lo fuera, aunque estos atisbos no cuajaran en una renovación profunda del cine contemporáneo, al menos serviría para enriquecer nuestra sesgada visión de la historia y del cine y, sobre todo, para promover un mejor conocimiento mutuo, un entendimiento intercultural, que en los tormentosos tiempos que corren [...] no está en absoluto de más. (Ibídem.)

¿Se está consiguiendo todo eso? Para responder observemos, a través de un caso concreto, cómo la crítica está llevando a cabo su tarea orientadora.

1.1.1. Un caso particular: la crítica española y el cine coreano²⁵⁹

A continuación me propongo hacer una ojeada al tratamiento que la crítica cinematográfica española está haciendo de un cine asiático. El elegido es el cine surcoreano, por ser aquél cuyo desarrollo más ha llamado la atención en Occidente en los últimos años, a la vez que es (o ha sido) un completo desconocido entre nosotros. El repaso que haré no quiere ser un juicio de valor, sino una descripción objetiva de las prácticas y tendencias más comunes entre los críticos. La búsqueda de comentarios se ha limitado a la crítica española no sólo por una cuestión de accesibilidad, sino también de perspectiva: se trata de aquélla con la que más nos podemos identificar, con lo cual busco girar el análisis hacia nosotros mismos, revelar nuestras propias costumbres como sociedad a la hora de ver películas *exóticas* (coreanas en este caso). Una segunda restricción es que he seleccionado sólo aquellos artículos aparecidos en las principales revistas de cine (*Fotogramas*, *Cinemanía*, *Dirigido por*, *Imágenes de actualidad*)²⁶⁰, a las cuales he añadido los publicados en una revista orientada al mundo de la música, *Rock de Lux*, pero representante de tendencias culturales más diversas y que cuenta con una sección de cine prestigiosa e

²⁵⁹ De cara a no entorpecer en exceso la lectura, en este apartado las referencias bibliográficas (usadas a modo de ejemplos) se indican a pie de página, excepto si son citas.

²⁶⁰ En el momento de realizar esta investigación *Cahiers du Cinéma – España* iba sólo por su segundo número, motivo por el que no la he incluido.

influyente. A todas ellas las considero portadoras (y generadoras) de la opinión y el gusto del grueso de los espectadores de cine del país. No parecía justo considerar artículos de la prensa diaria, demasiado sujetos a las prisas de la inmediatez que limitan las posibilidades de reflexión e investigación, de manera que tampoco los he incluido. Dejo fuera también textos como los aparecidos en la revista *CineAsia* o en el monográfico que *Nosferatu* dedicó al ‘Nuevo cine coreano’, ya que su naturaleza especializada los aleja de la tendencia general. Mi interés se centra en los *inputs* que reciben los lectores no especialmente interesados en el cine coreano por parte de cronistas tampoco particularmente volcados en la apreciación de esta cinematografía.

Acto seguido, pues, veamos cuál ha sido la **reacción** de estos críticos ante las películas coreanas, cómo han tratado (si lo han hecho) la **cuestión cultural**, qué **conocimientos contextuales** tienen, cuáles son los **referentes** que han manejado en sus discursos, y desde qué **enfoques críticos** han planteado sus comentarios.

Reacción

La recepción de las películas coreanas, con respecto a su valoración, ha oscilado por todo el espectro de posibilidades, desde la pasión desaforada hasta el menosprecio denigrante, pasando por otras opiniones más moderadas, ya fueran a favor o en contra, aunque con una clara tendencia a lo primero²⁶¹. Los convencidos partidarios admiran su audacia²⁶² (es decir, su modernidad), y confían en que sus revolucionarias propuestas abrirán nuevos caminos para el futuro del lenguaje cinematográfico²⁶³. Los detractores (también *fieles*) ponen en duda la trascendencia de las supuestas innovaciones (no consideradas como tales²⁶⁴, o vistas como degeneradas²⁶⁵), y protestan por lo que consideran una actitud acrítica de sus colegas²⁶⁶ delante de lo que no es más que una moda pasajera²⁶⁷. Un aspecto que destacan unos y otros en sus comentarios, para bien o para mal, es la mezcla de tonos y ritmos, la amalgama de estilos y géneros presente en diversos filmes, de manera que ésta se ha convertido para muchos en la principal característica del cine coreano que nos llega.²⁶⁸

²⁶¹ Como curiosidad, decir que la puntuación media de las películas coreanas en estas revistas es de 3,5 *estrellitas* sobre 5. Un notable.

²⁶² TOLENTINO, 2007

²⁶³ COSTA, 2001

²⁶⁴ MARAÑÓN, 2005 I

²⁶⁵ MARAÑÓN, 2001

²⁶⁶ MONTERDE, 2001

²⁶⁷ FERNÁNDEZ VALENTÍ, 2005

²⁶⁸ Para bien: OCAÑA, 2004; para mal: FERNÁNDEZ VALENTÍ, 2007

Aparte de los juicios de valor, los críticos también expresan sensaciones en sus comentarios. Una de las más habituales ha sido la de sorpresa.²⁶⁹ Sobre todo la llegada de los primeros títulos era vivida como una revelación²⁷⁰, acompañada –en algunos casos– de extrañeza y desubicación. Valga este comentario de *La isla* (*Seom*, 2000, Kim Ki-duk) como muestra:

Esta película tiene unas imágenes llenas de magnetismo, un clima extraño, una interesante escasez de palabras y un ritmo (no es cachondeo, es para entendernos) oriental. (CASANOVA, 2001)

Un tiempo después, y ya con una cierta idea del rostro del cine coreano, la sorpresa se producía al descubrir cintas radicalmente distintas a las disfrutadas hasta el momento, que revelaban que el cine de Corea del Sur es más variado de lo que se imaginaba.

[*Ebrio de mujeres y pintura*] nos permite descubrir que el cine coreano es mucho más rico de lo que los ejemplos vistos hasta ahora nos permitían pensar. (VIDAL, 2005)

Todo este desconcierto ha generado una cierta incompreensión de algunas películas, que ha podido llevar fácilmente al rechazo y/o al desinterés.²⁷¹ El reverso de esta situación ha sido la aparición de un gusto por el exotismo (innato al provenir de otra cultura) que desprenden las películas, y un interés por aquello desconocido que nos tienen que explicar. Ya sea a través de una contemplación extasiada de las bellas imágenes de su “iconografía oriental”²⁷² (el film se convierte en objeto erótico de contemplación, más que de comprensión), o de la curiosidad por unos personajes, unas costumbres y una Historia que no son las nuestras²⁷³ (el film se convierte en vehículo de información antes que en experiencia estética), la realidad es que en muchas de las películas se ha prestado más atención a lo que significaban para nosotros que a aquello que nos querían decir.

La cuestión cultural

²⁶⁹ Lo certifica la presencia insistente de un calificativo como «extraño»: “clima extraño” (CASANOVA, 2001); Kim Ki-duk es “extraño” (COSTA, 2005); película “extrañamente hermosa” (IGLESIAS, 2005).

²⁷⁰ “Run=Dim, comandos del espacio”. *Fotogramas*, 1928, junio 2004

²⁷¹ MARAÑÓN, 2003

²⁷² La misma expresión aparece en VIDAL, 2004 y GARRIDO, 2004

²⁷³ MARAÑÓN, 2005 II

El hecho de tener entre manos películas *lejanas* (en el sentido que explican historias particulares en contextos propios, y que lo hacen usando códigos a menudo también peculiares), provenientes de una cinematografía hasta ahora casi desconocida, lleva a algunos críticos a plantearse como un problema la distancia (cultural) entre estas obras y sus conocimientos (tanto a nivel cinematográfico como de la cultura del país en general: arte, historia, política...). Lo primero que hacen es admitir la falta de recursos y la dificultad de alcanzar una comprensión completa del texto.²⁷⁴ Eso no les impide, sin embargo, comentarlo. Los más atrevidos (o más conocedores del tema) hacen una interpretación del significado en clave cultural²⁷⁵, es decir, teniendo en cuenta cuestiones contextuales específicas.²⁷⁶ Otros dejan constancia de su inquietud por conocer más a fondo el tema²⁷⁷, en lo que, quizás por falta de tiempo y espacio, no va más allá de una declaración de intenciones. Sea como sea, aquello que caracteriza a este conjunto de escritos, es que muestran una voluntad de “romper barreras de apreciación cultural” (TRASHORRAS, 2004).

La mayoría de críticos, a pesar de todo, obvian la cuestión, y apuestan (implícitamente) por una interpretación del mensaje de cariz universal²⁷⁸, a menudo humanista²⁷⁹; o dicho de otra manera, centran su comentario en aquellos aspectos del film que pueden ser compartidos por múltiples audiencias (valores y emociones humanas básicas²⁸⁰, arquetipos cinematográficos²⁸¹...). Los elementos conflictivos (aquellos que requieren conocimientos culturales específicos) son obviados, referidos de forma descriptiva²⁸² o atribuidos a la excepcionalidad²⁸³. Por ejemplo, respecto a *Primavera, verano, otoño, invierno y... primavera* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003, Kim Ki-duk), todo el mundo parece de acuerdo en que las diferentes estaciones climáticas por las que transcurre la historia se corresponden a las edades del hombre, pero cuando se trata de otorgar un significado a la asociación de cada una de las estaciones con un animal diferente, no hay más remedio que admitir (quien lo hace) que “la secuencia ya está más abierta a interpretaciones” (PONS, 2004).

²⁷⁴ GUILLOT, 2005; LOSILLA, 2006

²⁷⁵ Por ejemplo, hay quien se atreve –con acierto o no– a calificar *Samaritan Girl* de “reinención zen del melodrama” (GUILLOT, 2005).

²⁷⁶ Ver LOSILLA, 2006; o, en menor medida, COSTA, 2007

²⁷⁷ VIDAL, 2005

²⁷⁸ El propio Trashorras, de la cita anterior, se contradice en cierto modo afirmando que “[*Memories of Murder*] nos enfrenta a un mundo demasiado parecido al nuestro”.

²⁷⁹ Por ejemplo en VIDAL, 2006

²⁸⁰ PALACIOS, 2001

²⁸¹ ESCAMILLA, 2004; FERNÁNDEZ VALENTÍ, 2005

²⁸² VIDAL, 2004

²⁸³ OCAÑA, 2004

La lejanía del film es ignorada, y éste es visto como familiar (a esto ayuda que haya sido realizado por un autor ya conocido, como veremos un poco más adelante). Por eso los comentarios no suelen incluir referencias culturales de ningún tipo que ayuden a la comprensión²⁸⁴, y sus aportaciones de información contextual acostumbra a limitarse a aquello que afecta a nuestro entorno (como la repercusión crítica de la película en cuestión en los festivales occidentales, una comparación con autores asiáticos conocidos por nosotros – como Kurosawa–, etc.)²⁸⁵.

A veces, similar actitud sirve para incorporar el cine de un país (Corea del Sur en este caso) al discurso cinematográfico global. Cuando David Miranda incluye *2 hermanas* (*Janghwa, Hongryeon*, 2003, Kim Ji-woon) dentro del “cine fantástico moderno” (MIRANDA, D., 2004), y no dentro del «fantástico oriental moderno», lo está aproximando y elevando a la misma categoría que el cine euro-norteamericano. Aun así, tanto desde una perspectiva como desde la otra (la que se preocupa de la cuestión cultural y la que no) la tendencia mayoritaria es la de separar las tradiciones cinematográficas por continentes, y la de contemplar los cines asiáticos como un todo (y, a menudo, también sus culturas en términos más generales).²⁸⁶

Conocimientos contextuales

Me he referido a la presencia o ausencia de alusiones culturales en los comentarios que ayuden a la comprensión. En este punto querría detallarlo (ahora, además de en las menciones a la cultura, nos fijaremos también en aquellas específicamente cinematográficas). Como decía, algunos no incluyen ninguna, hasta el punto que llegan a ignorar el origen geográfico del film (no aparece la palabra «Corea») y la obra anterior de su director.²⁸⁷ Como norma general, sin embargo, sí que se suele incorporar algún tipo de información extra, ya sea referida a la cultura del país o, más habitualmente, al cine coreano (u otros asiáticos) o al realizador de la película.

Las informaciones de carácter cultural son las más escasas, pero es posible encontrar en algunos comentarios la inclusión de conocimientos históricos, artísticos, sociales o políticos²⁸⁸. Los datos pueden ser más o menos completos (desde un simple apunte en medio de una frase a una explicación hecha a conciencia que ocupe un párrafo o dos), adquiriendo más o menos

²⁸⁴ TORREIRO, 2005; CASAS, 2007 I

²⁸⁵ CASANOVA, 2001; OCAÑA, 2004; PONS, 2004

²⁸⁶ COSTA, 2001; KHAN, 2006

²⁸⁷ KHAN, 2002; ESCAMILLA, 2006

²⁸⁸ En VIDAL, 2005, *Ibidem.*, LOSILLA, 2006 y MIRANDA, D., 2007 (respectivamente)

importancia en el discurso del crítico que se apoya en ello. Lo mismo ocurre cuando de lo que se trata es de situar la película en el contexto cinematográfico. Las alusiones al cine coreano –comparativas²⁸⁹ o meramente ilustrativas²⁹⁰– suelen girar en torno a referentes familiares (títulos estrenados en salas españolas)²⁹¹, bien por falta de saber del crítico o por la voluntad de éste de no desconcertar al lector. El hecho es que pocas veces se habla de películas o directores inéditos²⁹², y cuando se hace se trata de obras vistas en alguno de los principales festivales de cine. Y todo ello se repite a la hora de contextualizar en el interior del «cine asiático»²⁹³, un género²⁹⁴ (siempre el de terror) o la obra de un realizador²⁹⁵. Las referencias al conjunto del «cine asiático» (que detallaré en el próximo apartado) son comunes, y se explican por una visión unitarista de los cines (y culturas) de Asia, como ya he dicho antes. Con respecto a los cineastas, Kim Ki-duk es quien disfruta de un mayor conocimiento (lógico, media docena de sus filmes han sido estrenados entre nosotros), así que un porcentaje elevado de las críticas que se dedican a su obra incluyen una especie de *resumen* de la misma²⁹⁶. En el otro extremo está Im Kwon-taek, autor de un centenar de películas, sólo una de las cuales ha llegado a España; claro está, los comentarios sobre ésta no incluyen citas a títulos anteriores de Im²⁹⁷. El resto de autores, los que sólo han estrenado un film en nuestras pantallas (Bong Joo-ho, autor de *Memories of Murder* (*Salinui chueok*, 2003) y *The Host* (*Gwoemul*, 2006), es ya un caso aparte), son profundizados de forma desigual por los críticos. En este sentido conviene destacar la labor documental de gente como Jordi Costa, David Miranda o Carlos Losilla.

Se puede destacar también, dentro de las prácticas críticas, aquellas que consisten en enmarcar las obras no en su contexto de producción sino en el de recepción (me refiero al nuestro). De esta manera, en un terreno que conoce mejor, el crítico puede aportar elementos interesantes sin tener que limitarse sólo al texto. Aquí se sitúa la película o el autor en el contexto cinematográfico mundial²⁹⁸, y se analiza la recepción por parte del público de Occidente²⁹⁹.

Todas estas informaciones pueden realizar funciones diferentes. O bien simplemente acompañan al análisis sin interferir en él, como una mera

²⁸⁹ RODRÍGUEZ, 2007; OCAÑA, 2005 II

²⁹⁰ TRASHORRAS, 2004; MIRANDA, D., 2004

²⁹¹ PONS, 2004

²⁹² OCAÑA, 2005 II; MIRANDA, D., 2005

²⁹³ MARAÑÓN, 2005 I

²⁹⁴ MIRANDA, D., 2004

²⁹⁵ VIDAL, 2006

²⁹⁶ TORREIRO, 2005; OCAÑA, 2005 II

²⁹⁷ VIDAL, 2005; MARAÑÓN, 2005 II

²⁹⁸ MIRANDA, D., 2005

²⁹⁹ PONS, 2004

comparsa circunstancial para rellenar de contenido el texto; o, alternativamente, se utilizan como herramientas para el análisis, actuando como vehículos de comprensión. En el primer caso, algunos cronistas están afectados por aquello que llamaré el «síndrome del dossier de prensa». El hecho es que se captura información sobre la película en dossiers de prensa, páginas web o similares, y se incluye en los comentarios sin tener verdaderamente un dominio de ella. Los ejemplos van de la alusión a que un film se basa en un cuento tradicional coreano³⁰⁰ a la mención del trabajo con que un director se graduó en la universidad³⁰¹. Que no se conocen es obvio (incluso alguien lo admite), porque no se profundiza. Simplemente acompañan al resto del comentario haciéndolo parecer más completo, pero sin aportar nada más.³⁰²

Hay aun otro par de costumbres con las cuales el crítico queda en evidencia. Una es la de nombrar a los directores y actores coreanos por el nombre de pila en vez de por el apellido, como es habitual (y respetuoso). Los nombres coreanos se escriben con el gentilicio en primer lugar, y de ahí la confusión de los críticos, que demuestran poco rigor.³⁰³ Tampoco es del todo ajustado, como hacen algunos, interpretar el significado del título de la película a partir de su versión internacional en inglés.³⁰⁴ A pesar de que ésta no deja de ser oficial –ideada por los distribuidores para el mundo entero de la cinta–, quizás la versión original (a menudo discrepante) nos diría alguna cosa del sentido de la obra en su contexto. Es evidente que éste no se conoce lo bastante bien, y seguramente sea eso lo que hace aparecer a menudo la idea de que la extrañeza de una obra es fruto de su excepcionalidad.³⁰⁵

Uso de referentes

Una de las principales herramientas de la crítica de cine es el recurso a las referencias (hablar de otras películas, otros directores...), ya sea para usarlas como contraste del texto entre manos o para ilustrar algún aspecto del mismo. Gracias a éstas, el crítico, que se vale del (deseable) *background* cinéfilo del lector, puede exponer algunas ideas de manera sencilla, sin tener que hacer excesivas descripciones.

³⁰⁰ ESCAMILLA, 2004

³⁰¹ MONTERDE, 2001

³⁰² Véase también GUILLOT, 2005, con su mención (entre paréntesis) a que el film se inspira en la historia budista de la prostituta Vasumitra, de la cual ya no nos dice nada más.

³⁰³ De todas las críticas revisadas sólo en un caso la autora citaba al realizador del film por el apellido (Kim, en lugar de Ki-duk): IGLESIAS, 2005

³⁰⁴ TORREIRO, 2005; CASAS, 2007 II

³⁰⁵ TORREIRO, 2005; OCAÑA, 2004

En el conjunto de comentarios sobre películas coreanas leídos, los referentes que se apuntan pueden agruparse en tres categorías: 1) «próximos»: aquellos conocidos por el crítico y el lector por haber surgido en su mismo contexto cultural y ser de fácil acceso; 2) «lejanos»: los que surgen en un contexto cultural diferente al del crítico y el lector, y están inéditos en el mismo; y los que denominaré 3) «*lejanos*»: o aquellos que a pesar de formar parte de un contexto cultural lejano, se han podido conocer y estudiar en Occidente, con lo cual el público está familiarizado con ellos.³⁰⁶

La pertenencia de los diferentes ejemplos a una u otra categoría quizás sería motivo de debate, pero me parece que a grandes rasgos se estará de acuerdo con que la inmensa mayoría pertenecen en los grupos 1) y 3), los de la *proximidad*. Según mi criterio sólo tres de las críticas contienen referentes «lejanos»: las películas *Pulgasari* (1985, Yo Chong Gon, Shin Sang-ok) y *Yonggari* (1999, Shim Hyung-rae)³⁰⁷; el director Shindo Kaneto³⁰⁸; y el director Hong Sang-soo³⁰⁹. Este tipo de citas pueden servir al crítico (y al lector también) para demostrar su erudición, pero también desubicarán a los lectores menos avezados. Seguramente por este motivo se trata del recurso menos utilizado. Para resultar útil, sobre todo en comentarios de tan corta extensión, el referente ha de ser asequible. Dicho esto, veamos ahora con qué se han comparado, directa o indirectamente, las películas coreanas.

Mayoritariamente los paralelismos se han hecho con ejemplos de cine estadounidense o europeo, tanto clásico como contemporáneo, desde Buster Keaton hasta David Fincher, pasando por *CSI*, *King Kong* (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), Michael Haneke y el *thriller* americano³¹⁰. La intención puede ser –como he dicho– meramente ilustrativa, para orientar al lector³¹¹, o la de establecer vínculos e incluso insinuar influencias recíprocas³¹². Pero demasiado a menudo estas conexiones son despachadas sin mucha (o

³⁰⁶ Cabría la posibilidad de crear una cuarta categoría de referencias «*próximas*», que incluiría a aquellos referentes cercanos que por su posición actual puedan no estar asumidos por una parte importante del público: el cine europeo de los sesenta o el cine americano de serie B clásico. (Ejemplos extraídos de las críticas) Pero la problemática con éstos se limita al interés del público, ya que se encuentran disponibles y explican historias próximas a la audiencia occidental.

³⁰⁷ COSTA, 2007

³⁰⁸ PONS, 2004

³⁰⁹ RODRÍGUEZ, 2007

³¹⁰ Respectivamente: OCAÑA, 2005 I; SÁNCHEZ, 2005; TRASHORRAS, 2004; MIRANDA, D., 2007; MIRANDA, D., 2005; TRASHORRAS, 2004

³¹¹ Caso de las citas a *Dreamcatcher* (2003, Lawrence Kasdan) en DE FEZ, 2004; y a Robert Mulligan en COSTA, 2004

³¹² Véase la referencia al cine de Buñuel y Bergman en PALACIOS, 2001, y al film *The Innocents* (1961, Jack Clayton) en MIRANDA, D., 2004

ninguna) explicación³¹³, mientras que en menos ocasiones se justifican convenientemente³¹⁴.

Con respecto a los vínculos asiáticos, quizás lo más destacado es el insignificante número de referencias coreanas. En un par de ocasiones Bong Joon-ho (una de ellas junto con Hong Sang-soo)³¹⁵ y Kim Ki-duk³¹⁶, y en otra Park Chan-wook (por su *Old Boy*)³¹⁷, son todo el bagaje de cine coreano que los críticos han plasmado en sus comentarios, las únicas conexiones que han podido establecer entre los filmes coreanos y su contexto cinematográfico.

El resto de asiáticos son japoneses y chinos. De los primeros se refieren tanto autores clásicos (Kurosawa o Imamura³¹⁸) como contemporáneos (Kitano y Miike³¹⁹). Mientras que por parte del chinos la cosa se limita a los habituales Lee Ang (por *Tigre y dragón –Wo hu cang long*, 2000–), Wong Kar-wai y Zhang Yimou³²⁰. Todo muy en consonancia con el conocimiento que se tiene de las cinematografías de Asia.

Un caso extremo en la comparativa de películas sería el de considerar, como sucede en algunos casos, que un determinado título coreano es la “réplica oriental” (SÁNCHEZ, 2005) o “equivalente oriental” (MIRANDA, D., 2004) de alguna otra cinta o tipo de film producido con anterioridad en Occidente. Aquí el aferramiento a los referentes propios es máximo.

Enfoque crítico

El hecho de que una tercera parte de los filmes coreanos estrenados en España vayan firmados por el mismo director, Kim Ki-duk, produce una curiosa situación, y es que un identificable y considerable conjunto de las críticas se plantea en unos términos, y el resto en otros hasta cierto punto opuestos. Las películas de Kim –a excepción de *La isla*, que era la primera– han tendido a ser analizadas en base al resto de la obra (conocida) del propio director, en lo que podríamos considerar un enfoque de tipo autoral, que prima

³¹³ Como en el caso del listado de referentes mencionados en TRASHORRAS, 2004, o la alusión al *cinéma vérité* y al movimiento Dogma en MARAÑÓN, 2001

³¹⁴ La analogía entre François Truffaut y la obra de Im Sang-soo establecida en LOSILLA, 2006, y el parecido razonable existente entre *The Host* y las *monster-movies* de hombres como Gordon Douglas, Jack Arnold y Honda Inoshiro en CASAS, 2007 II

³¹⁵ RODRÍGUEZ, 2007; CASAS, 2007 II

³¹⁶ TRASHORRAS, 2004; MONTERDE, 2001

³¹⁷ OCAÑA, 2005 II

³¹⁸ En TRASHORRAS, 2004 y GARCÍA BRUSCO, 2001 (respectivamente)

³¹⁹ En OCAÑA, 2005 I y GUILLOT, 2005 (respec.)

³²⁰ En MARAÑÓN, 2003, TOLENTINO, 2007 y MARAÑÓN, 2005 I (respec.)

el texto por encima del contexto.³²¹ En cambio, para el resto de títulos se confía más en los referentes externos (a la obra del autor, se entiende). Éstos acostumbran a ser cinematográficos³²² (ya hemos visto que la contextualización cultural no se prodiga), y pueden llegar a ser el elemento indispensable para la interpretación³²³ (también en el caso autoral³²⁴).

Un enfoque y otro, por lo tanto, establecen unos límites que en buena medida los alejan de la realidad. El ejercicio crítico se utiliza en estos casos para la creación de un mundo cerrado, aquél donde habita la fantasía cinematográfica. La aproximación al cine coreano se hace, siguiendo estos criterios, con un espíritu lúdico. Cuando se celebran sus éxitos se acostumbra a hablar de su capacidad para el espectáculo y de su voluntad transgresora en el terreno del lenguaje.³²⁵ Esta predisposición se evidencia en que buena parte de los análisis prestan más atención a los elementos formales (el juego con los géneros es la estrella)³²⁶ que a los de contenido.³²⁷

Aparte de todo esto, que representa las tendencias principales, sorprenden un par de prácticas observadas, que tienen que considerarse minoritarias. Una es la existencia de críticas que no incluyen prácticamente ningún aporte analítico sobre la película que las ocupa, limitándose a poco más que a explicar su argumento³²⁸, hacer disquisiciones sobre un tema colateral³²⁹ o recitar información enciclopédica³³⁰. Se podría simplemente atribuir al estado de gracia del crítico, y es evidente que se trata de un fenómeno que no se da sólo con las películas coreanas. Pero parece significativo que suceda en los dos casos en que se comenta *Ebrio de mujeres y pintura* (Chihwaseon, 2002, Im Kwon-taek), seguramente la más *extraña* de las producciones coreanas que hayamos visto, ya que además de alejada temáticamente, no posee un estilo atractivo (o chillón) a los ojos de un occidental ávido de nuevas experiencias.

También sorprende que, mientras la mayoría de comentaristas conceden a las películas coreanas el beneficio (o perjuicio) del *exotismo* (la extrañeza que comentaba anteriormente), haya quien niegue la excepcionalidad de estas obras e intente verlas a través del prisma de un modelo preestablecido

³²¹ Doy unos cuantos ejemplos para que se vea clara la tendencia: COSTA, 2005; VIDAL, 2006; BROU, 2007; GARRIDO, 2004; IGLESIAS, 2005

³²² COSTA, 2001; COSTA, 2004

³²³ PALACIOS, 2001

³²⁴ CASAS, 2004

³²⁵ MIRANDA, D., 2005

³²⁶ COSTA, 2004; SÁNCHEZ, 2005

³²⁷ Quizás sea en LOSILLA, 2006 donde se consiga un mejor equilibrio.

³²⁸ VIDAL, 2004; MARAÑÓN, 2005 II

³²⁹ FREIRE, 2007

³³⁰ VIDAL, 2005

(el de los géneros, tal como se entienden en Occidente), para acabar dándose cuenta de que no se ajustan a él.³³¹

El conjunto de lo expuesto es también válido, en mayor o menor medida y, por supuesto, con particularidades, en los casos de otros cines asiáticos (o sencillamente no occidentales). Esto lo digo desde mi experiencia como lector, ya que no he realizado una observación pormenorizada del tratamiento de ningún otro. Pero resulta lógico, pues la distancia (cultural) nos enfrenta a un intrínseco problema de perspectiva (sesgada) desde el que afloran los prejuicios. No debemos olvidar que los métodos, lenguajes y criterios de la crítica de arte (incluida la de cine) “neixen de l'estudi de les cultures europees i es crea un paradigma europeu que es traslladarà a altres àrees culturals” (CERVERA, 2004, 14). Ante el reciente reto del analista cinematográfico, pues, éste debe aplicar nuevos métodos y nuevas sensibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVERA, I. (2004): *Fonts per a l'estudi de l'art asiàtic. La construcció d'un model d'història de l'art des del cànon europeu*. Barcelona: Editorial UOC
- CROFTS, S. (2000): “Concepts of national cinema” en Hill, J. y P. C. Gibson (eds.): *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford, Oxford University Press
- ELENA, A. (1999): *Los cines periféricos*. Barcelona, Paidós
- GARCÍA, J. (2007): “El mejor cine del planeta”, *Exit*, 30, 26 abril-2 mayo
- MIRANDA, L. (2006): *Takeshi Kitano*. Madrid, Cátedra
- QUINTANA, À. (2006): “Ante un cine sin centro” en De Baecque, A. (comp.): *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Barcelona, Paidós
- SALA, Á. (2005): “Zona sin límites”, *Imágenes de actualidad*, 249, julio-agosto
- BROC, D. (2007): “Time”. *Fotogramas*, 1959, mayo
- CASANOVA, M. (2001): “La isla”. *Cinemanía*, 72, septiembre
- CASAS, Q. (2004): “El pez, la rana y la serpiente”. *Dirigido por*, 337, septiembre
- (2007): “Time”. *Dirigido por*, 363, enero
- (2007): “The Host”. *Dirigido por*, 365, marzo
- COSTA, J. (2001): “Mentiras”. *Fotogramas*, 1898, octubre
- (2004): “2 hermanas”. *Fotogramas*, 1933, noviembre
- (2005): “Samaritan Girl”. *Fotogramas*, 1938, abril
- (2007): “The Host”. *Fotogramas*, 1961, marzo
- DE FEZ, D. (2004): “Memories of Murder”. *Rock de Lux*, 217, abril
- ESCAMILLA, B. (2004): “Dos hermanas”. *Cinemanía*, 111, diciembre
- (2006): “El arco”. *Cinemanía*, 127, abril

³³¹ FERNÁNDEZ VALENTÍ, 2005; FERNÁNDEZ VALENTÍ, 2007

- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2005): “Old Boy”. *Dirigido por*, 343, marzo
 — (2007): “The Host”. *Imágenes de actualidad*, 267, marzo
- FREIRE, J. M. (2007): “The Host”. *Rock de Lux*, 248, febrero
- GARCÍA BRUSCO, C. (2001): “La isla”. *Dirigido por*, 304, septiembre
- GARRIDO, I. (2004): “Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera”.
Cinemanía, 108, septiembre
- GUILLOT, E. (2005): “Samaritan Girl”. *Rock de Lux*, 228, abril
- IGLESIAS, E. (2005): “Hierro 3”. *Rock de Lux*, 229, mayo
- KHAN, O. (2002): “Sang Woo y su abuela”. *Cinemanía*, 86, noviembre
 — (2006): “Three... Extremes”. *Cinemanía*, 126, marzo
- LOSILLA, C. (2006): “La mujer de un buen abogado”. *Dirigido por*, 354, marzo
- MARAÑÓN, C. (2001): “Mentiras”. *Cinemanía*, 72, septiembre
 — (2003): “Bichunmoo”. *Cinemanía*, 94, julio
 — (2005): “Old Boy”. *Cinemanía*, 113, febrero
 — (2005): “Ebrio de mujeres y pintura”. *Cinemanía*, 119, agosto
- MIRANDA, D. (2004): “Dos hermanas. Lazos de sangre”. *Imágenes de actualidad*,
 241, noviembre
 — (2005): “Old Boy. El infierno de la venganza”. *Imágenes de actualidad*, 244,
 febrero
 — (2007): “The Host. Seúl bajo el terror del monstruo”. *Imágenes de actualidad*,
 266, febrero
- MONTERDE, J. E. (2001): “Memories of Murder”. *Dirigido por*, 334, mayo
- OCAÑA, J. (2004): “Memories of Murder”. *Cinemanía*, 102, marzo
 — (2005): “Hierro 3”. *Cinemanía*, 115, abril
 — (2005): “Samaritan Girl”. *Cinemanía*, 115, abril
- PALACIOS, J. (2001): “La isla (Seom)”. *Fotogramas*, 1896, octubre
- PONS, J. (2004): “Primavera, verano, otoño, invierno... primavera”. *Rock de
 Lux*, 222, octubre
- RODRÍGUEZ, H. J. (2007): “Time”. *Imágenes de actualidad*, 265, enero
- SÁNCHEZ, S. (2005): “Old Boy”. *Fotogramas*, 1935, enero
- TOLENTINO, J. (2007): “Time”. *Cinemanía*, 136, enero
- TORREIRO, M. (2005): “Hierro 3”. *Fotogramas*, 1938, abril
- TRASHORRAS, A. (2004): “Memories of Murder”. *Fotogramas*, 1927, mayo 2004
- VIDAL, N. (2004): “Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera”.
Fotogramas, 1931, septiembre
 — (2005): “Ebrio de mujeres y pintura”. *Fotogramas*, 1942, agosto
 — (2006): “El Arco”. *Fotogramas*, 1950, abril