

CAPÍTULO 11. EL «CINE ASIÁTICO» COMO GÉNERO:
PROBLEMAS DE DEFINICIÓN

Jordi Codó Martínez
Universitat Ramon Llull

RESUMEN

La crisis del modelo analítico de los cines nacionales ha vuelto más compleja, si cabe, la aproximación a aquellos cines procedentes de culturas lejanas. Esta falta de criterios rigurosos de valoración ha generado varios malentendidos respecto a los cines asiáticos. El mayor quizás ha sido el de acabar considerándolos como un género en sí mismos: el *cine asiático*. A la vez que se produce este efecto uniformizador, se da otro de oposición entre el cine de Occidente (entendido también en un sentido unitario) y el resto, etiquetado eurocéntricamente como «cine periférico». Todo esto es en parte la causa de la simplificación a que a veces se somete a estas cinematografías, desdibujando su rica diversidad.

DE LOS «CINES NACIONALES» AL «WORLD CINEMA»

¿Qué define nacionalmente a una cinematografía? Para Shohat y Stam (2002), todas las películas, en tanto que productos de industrias nacionales, hechos en lenguas nacionales y que reciclan intertextos nacionales, tienen un elemento nacional, de la misma manera que todas las películas proyectan imaginarios nacionales. Esto debería incluir al cine norteamericano. Pero en la práctica

The idea of national cinemas has long informed the promotion of non-Hollywood cinemas. Along with the name of the director-auteur, it has served as a means by which non-Hollywood films –most commonly art films– have been labelled, distributed and reviewed. As a marketing strategy, these national labels have promised varieties of ‘otherness’ –of what is culturally different from both Hollywood and the films of other importing countries. [...] critical writings on cinema adopted common-sense notions of national cinema [...] [and] ideas of national cinema tended to focus only on film texts produced within the territory concerned while ideas of the nation-state were conceived primarily in essentialist [...] terms. (CROFTS, 2000: 1)

A esta resolución simplista, economicista y Hollywoodcéntrica del debate se le han opuesto otras. Cuando a finales de la década de los sesenta nace la idea de un «tercer cine», emparentado con el concepto de Tercer Mundo, la noción de cine nacional se plantea en un sentido político. Para sus promotores, los argentinos Fernando E. Solanas y Octavio Getino (el último, de origen español), el Tercer Cine se distingue y se opone al cine de entretenimiento de Hollywood y todos aquéllos que lo imitan ('primer cine') y al cine de autor europeo ('segundo cine'), ambos bien integrados en los tejidos industrial y político, vinculándose a la (entonces candente) lucha por la descolonización (ya sea política o cultural) de forma activa, en lo que se convierte en un acto ideológico-político antes que cinematográfico. En consecuencia consideran que "[u]na cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo" (SOLANAS; GETINO, 1973: 64). Lo nacional, por lo tanto, se identifica en la intención y el uso. El elemento estético queda fuera de la ecuación. "[T]he manifestos refuse to prescribe an aesthetics. The authors broadly agree about which aesthetics forms are no appropriate or are even damaging, but they also refuse to identify a particular formal strategy as the only way to achieve the activation of a revolutionary consciousness" (WILLEMEN, 1989: 6). La teoría del Tercer Cine¹ se convierte, de esta manera, en una práctica transnacional.

[L]iberation did not refer to the freeing of some previously existing but temporarily suppressed state of culture. On the contrary, political and economic liberation would be a necessary precondition for the emergence of a popular culture [...] In each case, the specific circumstances of the country involved [...] would determine the particular shape and dynamics of the culture once it has been freed to evolve according to its own needs and aspirations. Consequently, the question of the national became not irrelevant but secondary: the primary task was to address the existing situation in all its often contradictory and confusing intricacy with the maximum lucidity. The expression of cultural and national identity as well as personal identity would be an inevitable by-product in the sense that a discourse about and addressing particular social processes would necessarily bear the imprint of those processes in the same way that any discourse bears the imprint of those it addresses, along with the traces of the (over)determining forces that shape it. (Ibídem: 19)

1 "[T]he only major branch of film theory that did not originate within a specifically Euro-American context" (Anthony R. Guneratne, citado en CHAUDHURI, 2005: 11)

Pero la posibilidad de una diferencia esencial de carácter *formal* entre el cine dominante (principalmente el de Hollywood) y el/los cine/s del Tercer Mundo², era demasiado sugerente como para obviarla, así que el tema será analizado por los estudiosos, con lo que el debate de los cines nacionales pasa a dirimirse también en términos estéticos.

Al principio de los ochenta Teshome H. Gabriel se pregunta por primera vez: ¿es posible encontrar una estética unificadora en los cines no euro-americanos?³ La respuesta afirmativa que sugiere Gabriel⁴ genera dos problemas. Por una parte, al generalizar sus conclusiones dentro de un vasto conjunto territorial y cultural, ignora la posibilidad de una entidad nacional, y “although the national may indeed not be the most important issue, to skip the question of the national and slide directly towards an international aesthetic also eliminates the defining characteristics of Third Cinema itself: the aim of rendering a particular social situation intelligible to those engaged in a struggle to change it in a socialist direction” (ibídem: 20). De la otra, “Third Cinema is once more defined in terms of its difference from Euro-American cinema, thus implicitly using Hollywood and its national-industry rivals as the yardstick against which to measure the other’s otherness” (ibídem: 15)⁵. Y es que la

2 Hablar de Tercer Cine en este caso podría ser confuso, ya que cabe la posibilidad de un Tercer Cine en los países del Primer Mundo (o del Norte), según la definición política del concepto. En cambio, a la hora de hablar de diferencias culturales (entre Norte y Sur) asentadas sobre la expresión estética, la idea de unos cines del Tercer Mundo resulta más apropiada. (De todos modos, como el estudio del Tercer Cine ha tendido a concentrarse en los cines del Tercer Mundo, uno y otro concepto se han acabado usando –erróneamente– como sinónimos, de manera que no tendrá que sorprender el uso indistinto del uno o el otro)

3 La pregunta es nueva en referencia a los cines del Tercer Mundo, pero en el fondo es lo mismo que se planteó Noël Burch en referencia (sólo) al cine japonés en *To the Distant Observer* (1979): ¿existe una alternativa al modelo de representación occidental? El mayor alcance (en el sentido de que abarca más cinematografías) del proyecto de Gabriel es lo que me hace otorgarle aquí un papel más relevante y un carácter fundacional.

4 “The spatial concentration and minimal use of the conventions of temporal manipulation in Third World film practice suggest that Third World cinema is initiating a coexistence of film art with oral traditions. Non-linearity, repetition of images and graphic representation have very much in common with folk customs. [...] Should the reorganisation be successful and radical enough, a rethinking of the critical and theoretical canons of cinema would be called for, leading to a reconsideration of the conventions of cinematographic language and technique” (GABRIEL, 1989: 48)

5 La tendencia a la oposición es difícil de desterrar (también Burch caía en ella) y, de hecho, prevalece todavía hoy en día. Por ejemplo, un libro como *Cine fantástico y de terror japonés* de Carlos y Daniel Aguilar y Toshiyuki Shigeta (2001), se plantea que “[e]xisten [...] una serie de rasgos que identifican el cine fantástico japonés; en consecuencia lo diferencian con palpable nitidez dentro de la producción mundial del género. [...] Estos rasgos raramente se manifiestan de manera individual, desgajados del resto, aunque en ocasiones brotan fuera de su teórico contexto. Unos y otros, en cualquier caso y sin excepción, proceden de lo más profundo del sentir nacional” (16).

teoría de los tres mundos “no solo allana heterogeneidades, enmascara contradicciones y evita diferencias, también oculta parecidos” (SHOHAT; STAM, 2002: 45).

Además, la homogeneización, llevada a cabo por Gabriel, de la forma de organizar el tiempo y el espacio en los cines del Tercer Mundo, incluyendo toda expresión en una sola *familia* estética, se ha considerado prematura.⁶ Aun así, “the analysis of the differentiation between Euro-American cinema and its ‘other’ constitutes the necessary first step in this politically indispensable and urgent task of expelling the Euro-American conceptions of cinema from the center of film history and critical theory” (WILLEMEN, 1989: 16).

¿Por qué ya no se habla de «cines nacionales»? Casi al mismo tiempo que Gabriel publicaba su trabajo, aparecía también *Imagined Communities* de Benedict Anderson (1983), donde el autor defiende que las naciones son «comunidades imaginadas», puesto que “the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (15). Desde entonces, esta obra, y otras que trazaban su mismo camino,

have all advanced non-essentialist conceptions of the nation-state and the national identity, arguing for both the constructedness of the ‘imagined community’ [...] which constitutes the nation-state, and its historical limits as a post-Enlightenment organizer of populations and diasporas resulting from Second World War processes of decolonization. Such ideas have informed recent accounts of national cinemas which seek to resist the homogenizing fictions of nationalism and to recognize their historical variability and contingency, as well as the cultural hybridity of nation-states (CROFTS, 2000: 1-2)

Este estado de las cosas es el que ha provocado el desplazamiento del concepto de «cines nacionales» en el estudio de la diversidad cinematográfica mundial, en favor del de «*world cinema*» (o «*world film*»). Se trata de dos palabras cada vez más habituales no sólo en el debate académico, sino también en el

Hay, sin embargo, quien trata de evitar esta inercia, como Antoine Coppola (2004), que, consciente de la problemática, dice en su *Le cinéma asiatique*: “Si la tendance à une uniformisation ne fait aucun doute, [...] il ne s’agit pas cependant d’opposer les systèmes représentations occidentaux et asiatiques. Nous ne les opposerons pas ni par peur de la caricature ni par souci tactique mai parce que, de fait, nous n’avons pas rencontré cette opposition dans les dynamiques de développement des esthétiques du cinéma en Asie” (10). Coppola defiende para el cine asiático un modelo *diferencial*, en el que la oposición es atenuada por la dinámica de transformación, basada en una concepción no originalista de la obra de arte.

⁶ Ver WILLEMEN, 1989

vocabulario de la prensa especializada y de los departamentos de prensa de las distribuidoras.

Lo específico de la etiqueta «world film» reside por un lado en la existencia real de un público sensible a la ampliación de paisajes y propuestas que caracteriza a esta llamada «era global». Por otro lado, en la persistente distorsión que afecta siempre al ejercicio de nombrar lo «otro»: la palabra *world* alude a ese inmenso resto del mundo distinto al Occidente desarrollado. Y por último, en la diversidad que engloba: no sólo el «cine de festivales» [...], sino también esa coloreada gama de géneros populares donde aflora una nueva iconografía post-modernista; y, sobre todo, las «anomalías» que proliferan entre uno y otro modelo. (MIRANDA, L., 2006: 63-4)

Si bien “film production, distribution, and consumption have long been a global affair” (ROBERTS, 1998: 2), parece evidente que en los últimos años los procesos de globalización se han incrementado, especialmente en la segunda y tercera facetas. Y al mismo tiempo, se hace evidente que la visión de una transnacionalidad unidireccional del cine (de Norte a Sur, de Oeste a Este) es ya caduca, y que “the cultural traffic has if not reversed then at least become more a two-way street” (ibídem: 63). Así las cosas, para Chaudhuri está claro que “[i]n the contemporary era [...] the concept of ‘world cinema’ better encapsulates the dispersed and decentered model of film production and distribution that increasingly prevails, especially if it is used to emphasise the interplays between national, regional and global levels of cinema” (CHAUDHURI, 2005: 11-2).

Desgraciadamente, ésta no es siempre la perspectiva adoptada. “However common it has become, the term ‘world cinema’ still lacks a proper, positive definition” (*The Reporter*, 2005). Miranda lo apuntaba en la segunda afirmación (ver su cita anterior), y Lúcia Nagib⁷ lo certifica: “Despite its all-encompassing, democratic vocation, it’s not usually employed to mean cinema worldwide. The usual way of defining it is restrictive and negative, as the ‘non-Hollywood’ cinema” (ibídem). No parece, pues, que hayamos adelantado mucho respecto de lo apuntado al inicio. El estudio (y cualquier otro tipo de recepción) del cine sigue resistiéndose a incorporar el contexto histórico y cultural de las películas. Una situación que, paradójicamente, puede haber favorecido tanto como dificultado la reciente internacionalización de los cines (nacionales) asiáticos.

7 Lúcia Nagib es directora del Center for World Cinemas de la University of Leeds. Las declaraciones las hizo al diario de la universidad, en una entrevista titulada “A new wave of world cinema”.

«CINE(S) ASIÁTICO(S)»

Cada vez resulta más difícil determinar la nacionalidad de muchas películas asiáticas (y de otras áreas) a causa de los “complex flows and networks of financial, human and cultural capital crisscrossing the East Asia region” (YOSHIMOTO, 2006: 254), que afectan tanto a la producción como a la distribución y el consumo de las películas. Esto por un lado.

Por otro, las condiciones de recepción de los cines de Asia en Occidente han entorpecido la formación tanto de una visión de conjunto como de una atenta a las particularidades. La parcialidad es la nota dominante –como veremos enseguida–, por lo que la base de conocimientos no es lo bastante sólida como para construir un punto de vista. Y si a esta limitación se le unen las distorsiones provocadas por la inevitable *distancia cultural*, no resulta extraño que en sesenta años (desde la llegada de las primeras películas japonesas a Europa) los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo sobre cuál es la mejor manera de abordar la comprensión (y, con ello, la categorización) de estos cines⁸ con un “lenguaje tan radical, tan sustancialmente distinto al *nuestro*” (WEINRICHTER, 1993: 16)

El pez se muerde la cola, porque “A falta [...] de criterios rigurosos con los que enfrentarnos a la evaluación de los productos de estas cinematografías, no habrá de sorprender que su difusión y aceptación estén regidas por una evidente aleatoriedad, cuando no simple arbitrariedad” (ELENA, 1999: 40). Esto se observa incluso en las instancias más altas de la *intelligentsia* del mundo del cine. “[L]a crítica occidental –con la privilegiada mediación de los festivales internacionales– apoya y difunde un cierto tipo de cine procedente de las periferias conforme a criterios tan elusivos como cambiantes” (ibídem: 41). Durante los años setenta, en plena apoteosis del Tercer Cine, se admiraban las películas políticamente comprometidas y militantes. Hoy en día, sin que se haya abandonado del todo esta tendencia⁹, han tomado el protagonismo otro tipo de trabajos, también desafiantes, pero esta vez desde un punto de vista formal y estético, cosa que ha abierto las puertas de los mercados más elitistas a filmes pertenecientes a los (temáticamente) *innobles* géneros del *thriller*, el terror o la animación.

8 Desde unos inicios en que se insistía en el contenido desde una perspectiva humanista, y se subrayaba la universalidad del lenguaje fílmico, pasando por la atención a las formas (vistas ahora como extrañas) durante la época de auge del estructuralismo (desde donde Noël Burch propuso por primera vez que no todo cine tenía por qué seguir las directrices expositivas del modelo occidental), hasta su combinación con los estudios interculturales que han tratado de superar el *décalage* cultural situándolo en el centro de su reflexión.

9 Eso sí, siempre que las películas defiendan ideas *acceptables*. En “Geopolítica, festivales y tercer mundo”, Weinrichter (1995) ironiza con el hecho de que en la época en que había un mayor interés por el cine de Irán, fuera el cineasta de ideas islamistas Mohsen Makhmalbaf quien tuviera más dificultades para ver su cine reconocido.

La diversidad es sólo aparente. Fuera de la selección quedan todas aquellas propuestas consideradas demasiado *convencionales* (que en cualquier cinematografía constituyen el grueso de la producción) o localistas¹⁰, y también aquellas que, en cualquier caso, no alcancen los estándares «de calidad» marcados por las instituciones (entre éstos, el venir firmadas por un *autor*). Por lo tanto, la visión que obtengamos del cine que se hace en un determinado país en base a aquello que podamos ver en los festivales internacionales siempre será, en el mejor de los casos, parcial, y en lo peor, engañosa. Zunzunegui lo denomina una «indefinición sustantiva del objeto de estudio», un contexto en el cual “[n]o debe resultar extraño que [...] hagan su aparición todo tipo de estereotipos que faciliten su aparente control” (ZUNZUNEGUI, 1994: 58). Con la intención de entender los cines nacionales poco familiares, los estudios fílmicos han construido “a powerful interpretive machine, which, by supplying film critics with stock images of national character, tradition, and fixed cultural traits, makes it possible for them to understand and say something intelligible about those cinemas” (YOSHIMOTO, 2000: 36). Poco importa si las imágenes se corresponden con la realidad, presente o pasada, de esas naciones.¹¹

David Desser señala que todos los escritos hechos desde Occidente sobre el cine japonés se han basado siempre en dos suposiciones: 1) nos encontramos delante de un “closed system” (DESSER, 1988: 13), que, desde sus inicios, ha cambiado únicamente debido a innovaciones técnicas (sonido, color), demandas del público, coyunturas de la industria (huelgas, fracasos financieros), y la personalidad individual de importantes directores; 2) se trata de un “*unified text* [...] in opposition to the western cinema” (ibídem), vinculado a una cultura japonesa milenaria y siempre en busca de una personalidad propia que lo aleje del resto del mundo. De esta manera, un sistema como el cine japonés “parece una criatura uniforme y estática a la que se le pueden aplicar los mismos valores estéticos y éticos que servían para explicar el arte nipón de hace cuatrocientos años” (CUETO, 2003: 14). No cuesta imaginar que estos mismos prejuicios aparecen también al hablar del resto de cines de Asia Oriental, donde a esta contracción temporal de la cultura se añade además otra espacial: como las fronteras entre los países de este contexto geográfico suelen estar desdibujadas en la mente de muchas personas, los mencionados clichés (confucianismo, budismo, arte caligráfico, poética del silencio...) los abarcan a todos, en el presupuesto de que sus bases culturales son compartidas y lo son

10 Alberto Elena lo ejemplifica con el cine africano: “Podemos [...] rescatar el *realismo mágico* y la poesía de *La luz* (Yeleen, Suleyman Cissé, 1987), pero ni siquiera el más arraigado regusto por lo exótico podría redimir a los musicales nigerianos inspirados en el teatro yoruba...” (1999: 44)

11 A menudo los tópicos no son del todo falsos, pero toman como base las características de las naciones en tiempos pretéritos, con una tradición que para algunos conecta a la fuerza con el presente.

de igual manera. El resultado es una visión homogeneizadora que en nada favorece –todo lo contrario– la comprensión del conjunto.

En cierta ocasión, un cineasta africano (de Guinea-Bissau), Flora Gomes, afirmó: “Cuando hacemos una película en África, estamos ya de entrada atrapados en una trampa [...] Por el hecho de ser africano, el filme será automáticamente catalogado como *cine africano*” (citado en ELENA, 1999: 44). Se aprecia la misma situación con el cine de Asia. Las crónicas periodístico-críticas de festivales en diarios y revistas, en su intento de estructurar el comentario de la ecléctica e ingente programación de películas de los certámenes, acostumbran a comentar juntos todos los filmes de países asiáticos, aunque puedan pertenecer a géneros, estilos e, incluso, secciones competitivas diferentes¹². De igual manera, centros comerciales y tiendas especializadas agrupan estos títulos bajo la denominación *genérica* de «cine asiático»¹³ y los colocan al lado de agrupaciones *por género* como la comedia o el *western*¹⁴, con lo cual se ha convertido al *cine asiático*¹⁵ en un género en sí mismo. (Esto, dicho sea de paso, ha facilitado la internacionalización de no pocas películas y cinematografías minorizadas, que gracias al éxito de esta etiqueta *genérico-geográfica* han encontrado un hueco en el mercado mundial que no les era posible abrir con su propio *nombre* o *marca*.)

La idea no carece por completo de sentido. En un artículo pendiente de publicación para *Inter Asia Papers* he expuesto cómo los cines asiáticos son consumidos con frecuencia en base a la lógica del género. Y Rick Altman (2000) rechaza la costumbre de “que las estructuras textuales sean el único factor determinante” (284) en la formación de los géneros cinematográficos, a causa de “las dificultades de extraer esas estructuras textuales de las instituciones y hábitos sociales que las enmarcan y les otorgan la apariencia de tener significado en sí mismas” (ibídem). *Ergo* la sociedad y el uso hacen (o cabe que hagan) el género. Esta visión pragmática de la categorización de las películas podría aceptar la idea de que los cines nacionales constituyan géneros. Pero semejante planteamiento, cuando se aplica al conjunto de cines de Asia, es problemático a la hora de abordarlos analíticamente. Como dice John A. Lent (1990), “The diversity is reflected in, and casual to, many characteristics of

12 Esto quizás sea debido también a que la presencia de estas películas se sigue percibiendo como una curiosidad exótica (sólo provisional).

13 Poco a poco, sin embargo, a medida que el catálogo de títulos aumenta, se produce una mayor concreción. Así, dentro de la sección de cine asiático, podemos ahora encontrar la de cine japonés, chino o de Bollywood.

14 Esta *irregularidad* también afecta al *cine de autor* o al *cine clásico*.

15 Siempre que se escriba en cursiva, se estará haciendo referencia a esta idea del cine asiático entendido como un género. De lo contrario, me decanto por hablar de ‘cines asiáticos’, en plural, puesto que esta expresión, aunque tampoco aclara mucho las cosas, al menos apunta en la dirección correcta, la de no ver todo el cine que se hace en el continente asiático con la uniformidad de un color pastel.

Asian cinema [...] it is necessary to dispel the utter nonsense of referring the Asian cinema as a whole. Though familiar strands may run through the cinema of, let us say, Malaysia and Indonesia, or India and Sri Lanka, the differences between films of Japan and India, or Korea and Pakistan, are as far apart as everything else in those cultures” (3). Concretamente habla de las diferencias idiomáticas, de los tabúes religiosos y de los sistemas políticos de los diferentes países. Superestructuras, todas ellas, que tienen gran peso en la producción de sentido de una nación. Aunque la diversidad no se encuentra sólo en las diferencias culturales entre países. En el interior de una cinematografía podemos encontrar multitud de expresiones diferentes. Y en el caso de Asia, “[l]a oferta es tan desproporcionada y variada que cada cual puede escoger su veneno preferido sin apenas coincidir con el que elige su vecino” (PONS, 2005: 25). “No other region of the world produces such a concoction of Kung Fu, sci-fi, porn, soapers, chasers and period pieces with such uneven degrees of tackiness and brilliance” (citado en LENT, 1990: 3), y sólo “un ojo occidental sin educar” (COSTA, 2002: 16) podría acusarla de uniformidad.

¿De qué hablamos cuando hablamos de «cine asiático»? Habitualmente, cuando se comenta el auge actual de los cines asiáticos se acostumbra a hacer referencia sobre todo a los cines del Asia Oriental y del Sureste Asiático (aunque también se suele incluir el de la India, más concretamente, el hecho en Bollywood). Se trata de áreas geográficas enormes y diversificadas. Para empezar, el Sureste Asiático es un concepto más estrictamente político, que toma como elemento constitutivo primordial los estados nación y que, con respecto a las influencias culturales, las recibe permeadas por la vía china o por la vía india. En cambio, Asia Oriental se apunta que es un área geográfica y una denominación basada en aspectos comunes en el plano de la civilización. (Mackerras en PRADO, 2007: 17) Hoy día, las Naciones Unidas se decantan por esta denominación (o las de Asia del Este o Este de Asia) para referir aquello que también se conoce como Extremo Oriente o Lejano Oriente, ya que sitúa la zona en relación a su posición dentro del continente asiático y no respecto de Europa, como hacen las otras. Tanto geográfica como cultural y políticamente se acostumbra a contar Japón, Corea (la del Norte y la del Sur) y China (incluyendo Taiwán a partir de 1949). Precisamente el grueso del volumen de películas que llegan a Occidente desde Asia provienen de estos países, es probable que por motivos de desarrollo, tanto de la industria cinematográfica como, más en general, de la economía de los territorios. Pero no se debería confundir la proximidad con la equivalencia.

[F]ins a cert punt [...] la manera de fer asiàtica [–incoent la manera de fer cinema–] és més que merament mítica en el sentit que en una sèrie de qüestions, la gent dels diversos països de

L'Àsia oriental tendeix a pensar de manera diferent que la gent d'Occident. Però és necessari dir que aquestes diferències en les visions representen només tendències. Estan molt allunyades de l'absolut. Hi ha diferents maneres de veure les coses en tots els països, i, atesa la gamma de rerafons culturals i passats històrics, seria absurd destacar una única visió compartida per tots els països –i menys encara per tota la població– de l'Àsia oriental (Mackerras, Maidment y Schak en *ibidem*: 19).

A pesar de esto, la expresión «cine asiático», y la a veces equivalente «cine oriental», son frecuentemente utilizadas, aunque parecen demasiado imprecisas como para guiar cualquier análisis que quiera ser un poco riguroso. Lo que ocurre es que la elección de los términos «oriental» y «asiático» es canónica, “se [puede] hablar [...] de una personalidad oriental, de un ambiente oriental, de un cuento oriental, de un despotismo oriental o de un modo de producción oriental y ser comprendido” (SAID, 2003: 58),¹⁶ sin necesidad de dar más explicaciones. La comodidad (o pereza) del analista, por tanto, condiciona el vocabulario, y con él la perspectiva.

En el caso de los cines asiáticos, lo que se entiende suelen ser dos cosas, según cuál sea el contexto. En el terreno del cine *de autor* las películas asiáticas pasan por ser, en la mente de muchos aficionados, e incluso críticos profesionales, remansos de paz, obras de ritmo lento y mirada contemplativa sobre la mística de la vida y la naturaleza. Esto sucede a causa de la visión idealizada que se tiene de la tradición artística de donde surgen estas producciones, tal y como nos decía Cueto un poco más arriba. Mientras que en otro ámbito, el del cine más popular/comercial o *de género* se asocia a los cines asiáticos con propuestas de terror y violencia. Parte de la culpa de la vinculación entre «cine asiático» y «género» la debe tener, precisamente, el hecho de que el auge de este cine en Occidente empezó por sus filmes de terror y animación. Para colmo, resulta que “Tan escaso de nuevos bárbaros está el cine en general, que los aficionados a las sensaciones fuertes, teniendo necesidad de violentar esa nueva forma de censura que es lo *políticamente correcto*, han escogido la más grotesca y disparatada expresión del cine [*de género*] oriental: el *extreme*” (FERNÁNDEZ VALENTÍ; NAVARRO, 2003: 56). La asociación de estos cines con el concepto «extremo»¹⁷ simplifica su realidad. También es problemático en otros sentidos. Como (supra/sub)género, en su formulación

16 Podemos encontrar ejemplos de este tipo de expresiones en las críticas de filmes: “crueldades orientales” (PALACIOS, 2001), “ritmo oriental” (CASANOVA, 2001) o “cuento oriental” (GARRIDO, 2004).

17 Esta tendencia, además, genera comentarios que atribuyen “situaciones extremas” (MIRANDA, D., 2005) o “ideas extremas de puesta en escena” (CASAS, 2005) a según que títulos.

asiática¹⁸ hace que aplicar cualquiera de las teorías occidentales sobre los géneros cinematográficos para analizar a sus homólogos orientales sea “como mínimo, un tanto chocante” (ibídem). Y como concepto, cuando se vincula a la idea de un «Extremo Oriente», puede cargarse de prejuicios discriminatorios. Carles Prado (2007) nos previene:

Avui dia els conceptes *Extrem Orient* o *Orient Llunyà* s'han fet populars en el nostre imaginari col·lectiu. Com és fàcil de percebre en, per exemple, campanyes publicitàries de grans magatzems, els adjectius com *llunyà* o *extrem* ja denoten un allunyament no solament físic, sinó també –i especialment– cultural i discursiu: allò que és extrem o llunyà és estrany, se'ns fa difícil d'entendre, de comprendre, de compartir; a la vegada, aquest allunyament ens és exòtic i el volem apropiari amb la vehemència de qui se sap més heterodox o “central” –assumpcions que no deixen d'estar fonamentades en un sentiment de superioritat implícit o explícit. Les denominacions, evidentment, no són mai neutres. (16)

¿Por qué hablamos de «cine asiático»? Para Mitsuhiro Yoshimoto (2006) la noción “is a product both of specific institutional demands and of the geopolitics and economics of cinema as an industry.” (254) Tres consideraciones son necesarias, según este autor, para entender por qué el concepto de «cine asiático» se ha establecido dentro de los estudios académicos de cine. La primera es la de la realidad económica de un mundo transformado en un mercado global, en la que “The emergence of Asian cinema is inseparable from the globalisation of the American economy and the rise of East Asia as an important region for it.” (254) La segunda tiene que ver con las ya comentadas dificultades que atraviesa la teorización de los cines nacionales. “The idea of Asian cinema has partly been embraced in the search for an alternative to the form of essentialism that has informed the historiography of national cinemas.” (255) Finalmente, debemos pensar en cómo la producción y la recepción del cine ya no pueden discutirse con los parámetros ‘dentro’ y ‘fuera’ de la fronteras nacionales. Muchos cines nacionales intentan sobrevivir produciendo películas para los festivales internacionales o replicando los modelos de representación de Hollywood. Por ello, “The concept of Asian cinema must be scrutinised as a product of global circulation where, rather than functioning as the opposite of each other, the cultural and the economic thoroughly interpenetrate.” (255)

La consolidación de unos estudios del cine orientados hacia Asia es sin duda un feliz acontecimiento, pero también ha generado un efecto perverso: la

18 El término no es muy apropiado, al implicar que en todo el territorio asiático se plasma de la misma manera, pero lo utilizo por motivos de economía.

guetización del mundo cinematográfico. Toda referencia a los cines asiáticos, pero también africanos y latinoamericanos, tiende siempre a distinguirlos (en el sentido de separarlos) de los cines anglo-sajón y europeo¹⁹ (plurales también en sí mismos, pero vistos en un cierto sentido unitariamente²⁰). Se trata de una práctica consciente y constatable, según Yoshimoto, quien explica cómo los triunfos, a finales de los años ochenta, de películas procedentes de China y otros países asiáticos en los grandes festivales internacionales, despertaron el interés por los cines de Asia, y el *cine asiático* empezó a formarse como categoría dentro de la crítica y los estudios académicos. “ ‘Asian cinema’ was now celebrated as a positive difference in itself. Asian cinema was believed to be worth studying because of its unique difference, not because of a simple dyadic hierarchy within which Asian cinema would be nothing more than a negative mirror reflection of a dominant Hollywood” (YOSHIMOTO, 2006: 256-7) (tal y como había ocurrido con el estudio del cine japonés una década antes).

Pero al mismo tiempo los estudios de cine devinieron “a distinctly mono-cultural discipline in which Hollywood cinema dominates more than ever.” (ibídem: 257) Uno y otro fenómeno, aunque en apariencia contradictorios, están relacionados. El concepto clave para explicarlo es el de ‘globalización’, que en términos cinematográficos puede referirse tanto a la conquista del mercado mundial por parte del cine norteamericano como a la emergencia de múltiples heterogeneidades y diferencias. “Uses of globalisation as a contradictory synthesis of two opposite movements allow film studies to consolidate its disciplinary power and to prioritise the study of Hollywood cinema as ‘the’ cinema while, at the same time, celebrating the diversity of global film culture through a set of fixed (national, regional, cultural, gender, ethnic and so forth) differences.” (ibídem)

¿Cómo superar las deficiencias causadas por estas actitudes? No es necesario inventar nuevos conceptos. El actual diccionario crítico ya está lo bastante saturado, y sólo se añadiría confusión. Nos basta con retomar alguno de los términos existentes y emplearlo con una nueva perspectiva. Por ejemplo el de «*world cinema*», uno de los últimos y más extendidos. Lúcia Nagib opina que la idea de «*world cinema*» se tendría que usar como un enfoque en los estudios fílmicos más que como una definición. “World cinema is simply the cinema of the world. It’s not a discipline, but a method, a way of cutting across

19 Por ejemplo, cuando se recomienda el film *Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, 1999, Kitano Takeshi) a “los amantes de otros cines” (PALACIOS, 2000), *Three Seasons* (*Ba mna*, 1999, Tony Bui) a “públicos con una especial curiosidad por el cine oriental socialmente comprometido” (BATLLE CAMINAL, 2000), o *3-Iron* (*Bin-jib*, 2004, Kim Ki-duk) a “interesados en joyas exóticas” (TORREIRO, 2005). (La cursiva es mía)

20 “Cuando se utilizan las categorías de oriental y occidental como punto de partida y de llegada de un análisis [...] [el resultado que se obtiene es] la polarización de la distinción: el oriental se vuelve más oriental y el occidental más occidental” (SAID, 2003: 76)

film history according to waves of relevant films and movement, creating flexible geographies” (*The Reporter*, 2005). Este punto de vista animaría el estudio del cine en su contexto histórico y cultural, en lugar de considerar las películas en relación a su diferencia respecto de los estereotipos de Hollywood.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos; AGUILAR, Daniel; SHIGETA, Toshiyuki (2001): *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. San Sebastián: Donostia Kultura – Semana del Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities*. London, New York: Verso
- BATLLE CAMINAL, Jordi (2000): “Tres estaciones”. *Fotogramas*, 1876
- CASANOVA, María (2001): “La isla”. *Cinemanía*, 72
- CASAS, Quim (2005): “Old Boy”. *Rock de Lux*, 227
- CHAUDHURI, Shohini (2005): *Contemporary World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press
- COPPOLA, Antoine (2004): *Le cinéma asiatique*. Paris: L’Harmattan
- COSTA, Jordi (2002): “Metrópolis”. *Fotogramas*, 1903
- CROFTS, Stephen (2000): “Concepts of national cinema” en Hill, John; Gibson, Pamela Church (eds.): *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1-10
- CUETO, Roberto (2003): “Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés” en Lardín, Rubén; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, The Japan Foundation, 13-37
- DESSER, David (1988): *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press
- ELENA, Alberto (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás; NAVARRO, Antonio José (2003): “Fantástico Oriental Moderno”. *Dirigido por*, 321, 54-61
- GABRIEL, Teshome H. (1989): “Towards a Critical Theory of Third World Films” en Pines, Jim; Willemen, Paul (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 30-52
- GARRIDO, Inma (2004): “Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera”. *Cinemanía*, 108
- LENT, John A. (1990): *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press

- MIRANDA, David (2005): "Old Boy. El infierno de la venganza". *Imágenes de actualidad*, 244
- MIRANDA, Luís (2006): *Takeshi Kitano*. Madrid: Cátedra
- PALACIOS, Jesús (2000): "El verano de Kikujiro". *Fotogramas*, 1876
- PALACIOS, Jesús (2001): "La isla (Seom)". *Fotogramas*, 1896
- PONS, Joan (2005): "El ocaso del samurái". *Rock de Lux*, 230
- PRADO, Carles (2007): *Societat. Cultura. Àsia oriental. Perspectives per a l'anàlisi entre cultures*. Barcelona: Editorial UOC
- ROBERTS, Martín (1998): "Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry". *Cinema Journal*, Vol. 37, 3, 62-82
- SAID, Edward W. (2003 [1978]): *Orientalismo*. 2ª edición. Barcelona: DeBolsillo
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2002 [1994]): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós
- SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina
- The Reporter*. *The University of Leeds newsletter* [en línea] (2005): <http://reporter.leeds.ac.uk/507/s6.htm> [Consulta: 7 de septiembre de 2007]
- TORREIRO, Mírito (2005): "Hierro 3". *Fotogramas*, 1938
- WEINRICHTER, Antonio (1995): "Ante la puerta de Rasho". *Nosferatu*, 11, 14-17
- WEINRICHTER, Antonio (1995): "Geopolítica, festivales y tercer mundo". *Archivos de la Filmoteca*, 19, 29-36
- WILLEMEN, Paul (1989): "The Third Cinema Question: Notes and Reflections" en Pines, Jim; Willemen, Paul (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1-29
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2000): *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*. Duke: Duke University Press
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2006) "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism", en Valentina Vitalli y Paul Willemen, eds., *Theorising National Cinema*. London: BFI, 254-261
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): "Oriente y Occidente". *Creación. Estética y teoría de las artes*, 11, 58-61