

Balance de una década de cine asiático

Amaia Torrecilla

Codirectora del *Barcelona Asian Film Festival* (BAFF)

Resumen

Es innegable que las diversas cinematografías asiáticas han experimentado en la última década un auge importante, si tenemos en cuenta su creciente comercialización en todo el mundo, así como su presencia permanente en los festivales de cine más importantes del mundo. Por todo ello, el artículo analiza las claves de su éxito, describiendo detalladamente algunos de los rasgos que caracterizan a algunas de sus cinematografías más destacadas: Corea del Sur, Japón, India, Tailandia y el Sudeste Asiático, así como las de China, Hong Kong y Taiwan.

Introducción

Pocas cinematografías despiertan tantos amores y odios como las procedentes del continente asiático. El Lejano Oriente ha fascinado desde los inicios de los grandes viajes transoceánicos, pues el descubrimiento de tierras inhóspitas colocaba al intrépido viajero ante un sinfín de peligros y placeres desconocidos y le brindaba la posibilidad de conocer

nuevos productos con los que comerciar y enriquecerse. Sin embargo, Asia, a pesar de sus sucesivas colonizaciones, ha resistido siempre firme al invasor blanco y ha preservado celosamente su cultura, en ocasiones cerrándola herméticamente a cualquier influencia con tintes occidentales. En el caso del cine, aunque su exportación ha sido irregular, en el fondo no dista mucho del tratamiento que han recibido otras cinematografías que, no por ser cercanas, conocemos mejor. La singularidad del fenómeno del cine asiático actual estriba en que, por primera vez, toda la industria del entretenimiento occidental y la crítica han dirigido sus miradas al unisono para contemplar, no la corriente nacida en un país específico ni la obra de un director en concreto, sino la aparente explosión filmica de todo un continente.

En este sentido, hablar de cine asiático, si bien alude al histórico eje geográfico de Oriente y Occidente, no deja de ser inexacto. Cuando nos referimos a él inconscientemente excluimos la producción de países como Turquía, Irán, Federación

Rusa o Australia. Parece que asociemos Asia al Lejano Oriente y no a todo el continente. Su espectacular riqueza se refleja, no obstante, en la diversidad del cine que se produce en cada uno de sus países, en sus géneros, movimientos y autores singulares. De modo que no podemos hablar del cine asiático como una entelequia, sino que ya resulta imprescindible referirnos al cine indio, chino o coreano por separado, tal es la complejidad de sus respectivas historias. Empero, para el occidental ávido de nuevas emociones plasmadas en celuloide, el cine procedente de más allá de los Urales tiene rasgos comunes característicos que según su percepción son inseparables de la mirada oblicua de los cineastas asiáticos, entre ellos sus audaces arranques de extrema violencia, su exotismo, su cadencia pausada y el absurdo. Ciertamente estas apreciaciones son muchas veces fruto de la ignorancia y desconocimiento de sus culturas de origen, pero también lo es que se intenta transportar a Occidente, no sólo filmes que por sus planteamientos narrativos o estéticos pueden resultar más afines a los gustos europeos, sino

obras más arriesgadas de cineastas que crean para un público local y sin ningún tipo de cortapisas creativas. El término "cine asiático", del que tanto y con tanta inexactitud se ha abusado últimamente, ha pasado a ser un

cuasi-género que designa un cierto tipo de obras originarias del Lejano Oriente. En él se podría englobar tanto el cine de autor japonés más vanguardista como los delirios de la comercialísima industria de Bollywood o la ilimitada osadía visual del cruento cine coreano o el de Hong Kong.

Auge y comercialización

¿Es correcto pues hablar de un *boom* del cine asiático? Si analizamos el impulso de algunas cinematografías que han liderado el fenómeno, sí. En la última década ha habido un tremendo auge del cine en algunos países asiáticos y, por consiguiente, en el resto del mundo. Naciones como Corea del Sur o Japón, con gran tradición filmica, e industrias habitualmente prolíficas como la de Hong Kong han vivido años luminosos de extensa producción y continuos éxitos dentro y fuera de sus fronteras. Así pues, no es de extrañar que a la poderosa industria del entretenimiento visual, capi-

“ Toda la industria del entretenimiento occidental y la crítica dirigido sus miradas al unisono para contemplar, no la corriente nacida en un país específico ni la obra de un director en concreto, sino la aparente explosión filmica de todo un continente. ”

taneada por un Hollywood que tiene que estrujarse las neuronas para no repetir fórmulas, no se le escape de dónde vienen las novedades que mantienen la máquina en perpetuo movimiento. El inicio de este despegue podría situarse a principios de los noventa, aunque varía de un país a otro. Su desembarco en Europa, y concretamente en España, es más tardío, y se acerca al cambio de milenio.

Estos movimientos no son arbitrarios y coinciden con el nacimiento de una nueva etapa histórica que se inició con la desaparición del bloque comunista a raíz de la caída del Muro de Berlín en 1989: la manida globalización. Ante la evolución de la economía hacia una perspectiva mundializada, estados hasta entonces relacionados sólo con su entorno más inmediato pasaron a formar parte de un circuito económico-social más globalizado. Asia empezaba a interesar, y su florecimiento económico se anunciaba y temía al mismo tiempo. Pero no sólo despertaban curiosidad sus más asequibles productos manufacturados, su exotismo o su potencial para convertirse en sede industrial y administrativa del mundo. Atraían también sus artes, su filosofía, su estética, sus nuevos pintores, su arquitectura y, por encima de todo, su cine, como arte y como puro entretenimiento.

Pero ¿cómo vender un cine protagonizado por actores desconocidos en Europa o EEUU –que sin embargo son auténticas estrellas en toda Asia– cuando tradicionalmente el espectador acude a las salas arrastrado por el gancho de sus primeras figuras? ¿Cómo exportar un cine extraño, hablado en idiomas inteligibles para la mayoría de su público potencial, sin que pierda parte de su alma en el doblaje y que, además, está destinado a ser pasto de minorías? Actualmente, sólo los festivales de cine son capaces de poner en circulación esas obras y acercarlas a sus espectadores antes de que éstas den el salto al DVD, internet y, en el mejor de los casos, la distribución comercial clásica. Aunque existen miles en el mundo, sólo unos cuantos se consideran de clase A y marcan tendencia, bien por su prestigio, bien por su continuado esmero en cuidar cines marginales. A Cannes, Venecia y Berlín, los tres veteranos en Europa, deberíamos añadir el festival de Róterdam, una vibrante muestra, referencia obligada de cualquier programador deseoso de explorar las líneas narrativas más innovadoras del panorama del cine asiático actual. En cuanto a Asia, el Festival de Pusán es definitivamente una cita ineludible, no sólo por la solidez de la industria del cine coreano, sino porque por su ubicación estratégica se ha posicionado como centro aglutinador de todo lo que se cuece en el celuloide asiático. Hong Kong le sigue muy de cerca y deberá mantener su postura sin vacilar para que una ambiciosa Beijing en evolución constante no cree un certamen antes del fin de esta década.

Aunque todos los concursos de primer orden descubren siempre a algún autor, hay uno que por antigüedad y tradi-

ción sigue dominando el mercado. Cannes no es sólo el festival de cine más antiguo del mundo, es también el que, a pesar de sus crisis, ha conseguido mantener una línea clara de apoyo al cine de autor. Su fuerza mediática es tal que ningún otro festival mundial, ni ninguna otra crítica aparte de la francesa, habrían conseguido encumbrar en el olimpo de autores consagrados de la noche a la mañana a figuras como Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-soo, Park Chan-wook o Kiyoshi Kurosawa. Lo que pasa por Cannes, no importa lo asequible que sea, si cae en gracia a la crítica, tiene asegurada una meteórica carrera, para empezar en el circuito de festivales, y después posiblemente en las salas comerciales. Tal vez sea interesante hacer un pequeño repaso de la presencia de cine asiático en la Riviera francesa desde 1995 hasta 2007 como ejemplo para comprender el alcance de su fulgurante éxito en todo el mundo en los últimos 10 años.

En 1995, se presentaron en la sección oficial de Cannes tres películas asiáticas, *Good Men Good Women*, de Hou Hsiao Hsien, *Sharaku*, de Masahiro Shinoda y *La joya de Shanghai*, de Zhang Yimou, el único director chino del que se ha estrenado en España prácticamente toda su filmografía. Un año después, Hou Hsiao Hsien, a la sazón desconocido en las pantallas europeas, repetía con *Goodbye South Goodbye*, y Chen Kaige estrenaba *Temptress Moon*. En 1997 tres cintas asiáticas se llevaron tres galardones importantes: Shohei Imamura la Palma de Oro con *La anguila*, Naomi Kawase la Cámara de Oro con *Suzaku* y *Wong Kar Wai* el premio a la mejor dirección por *Happy Together*. A partir de ahí, el torrente asiático invadió implacable todas las secciones: Tsai Ming Liang, Hong Sang-soo, Yu Lik wai, Takeshi Kitano, Edward Yang, Jiang Wen, Shinji Aoyama, Im Kwon-taek, Tran Anh Hung, Kiyoshi Kurosawa. Muchos autores se hacen incondicionales, hay quienes tras una primera obra desaparecen, y están los que finalmente se consagran, como es el caso de Wong Kar Wai con *Deseando amar* –aunque para muchos fue su *Fallen Angels* de 1994 lo que nos hizo volver la mirada hacia Oriente y ver qué se movía en Hong Kong y alrededores–. Sólo en contadas ocasiones sucede lo más estimulante, el descubrimiento de talentos únicos en su generación, maestros de la talla de Apichatpong Weerasethakul con *Blissfully Yours*, Jia Zhangke con *Unknown Pleasures* o Naomi Kawase con *Shara*.

En lo sucesivo, ninguna muestra con criterio dejará fuera de su sección competitiva al cine oriental. Asia sacará el máximo partido de esta situación e intentará ampliar su mercado, de modo que autores cuyos nombres hasta entonces no podíamos ni pronunciar pasaron a formar parte de la cantera de directores imprescindibles del cine contemporáneo. La realidad es que ya desde 1996 se presentaba en el mercado de cine más influyente del mundo el desembarco de las grandes distribuidoras asiáticas. No es casualidad que preci-

samente tres años después nacieran en Europa las principales convocatorias dedicadas íntegramente al cine producido en Asia: el Far East Film, que se celebra en la ciudad italiana de Udine, emergió con la voluntad de dar a conocer el cine popular, principalmente de Hong Kong, a un público entonces neófito y ahora entusiasta de las artes marciales y el más rabioso cine de acción; el Festival de Cine Asiático de Deauville, en Francia, es sobre todo una plataforma para los numerosos preestrenos de cine asiático en Francia, y el Festival de Cine Asiático de Barcelona-BAFF acoge una selección ecléctica de la cosecha asiática de cada año prestando especial atención al cine de autor.

El BAFF es un acontecimiento único en el territorio español y

su evolución siempre ha ido paralela a la creciente presencia de cine nipón, chino o coreano en las pantallas occidentales. En el caso del mercado cinematográfico nacional, éste está dominado, como tantos otros, por el cine estadounidense, pero aquí resulta especialmente descorazonador comprobar cómo cintas de dudosa calidad invaden nuestros cines sin dejar espacio a productos de mayor calado artístico procedentes de otros lares. Ése es sin duda el caso del cine oriental, un hueso duro de roer para una distribución encasillada en un modelo perecedero. La presencia de cine asiático en nuestro país ha pasado de 4 títulos estrenados en 1999 a 20 en 2007. El panorama ha cambiado, aunque esa exigua cifra no nos acerca ni en sueños al idílico escaparate del que disfruta nuestro país vecino, responsable en muchos casos de la divinización de ciertos autores procedentes del continente asiático.

Ahora bien, el reto al que se enfrentan actualmente los programadores es cómo lidiar con la miríada de nuevas muestras de cine que van naciendo en el mundo y cómo rellenar su cartera a medida que los nuevos cineastas dan el salto y empiezan a ser nombres codiciados. Hace una década, resultaba relativamente fácil programar un festival con lo más granado del cine oriental en nuestro país. Los directores eran nuevos, nadie se disputaba sus obras y las productoras aún no habían visto la gallina de los huevos de oro. Ahora, con la fuga de cerebros a concursos de mayor prestigio o con más poderío económico, la selección se hace cada vez más difícil, incluso entre los grandes. Un cineasta como Johnnie To, habitual del festival de Udine, es ahora un favorito de la sección oficial de Cannes. Jia Zhangke, cuyo cine hace tan sólo un lustro era difícil de asimilar, se alzó con el León de Oro en Venecia el año pasado con *Naturaleza muerta*. Del nutrido grupo de cineastas que han marcado el desembarco asiático en Occidente, muchos se han incorpo-

rado al circuito comercial, como es el caso de Takeshi Kitano o Kim Ki-duk, otros seguirán siendo carne de festivales o pasarán al creciente mercado paralelo del DVD. La evolución lógica y deseable es continuar descubriendo nuevos autores y colocarlos en el mapa, afianzar la llegada de este cine, cuidarlo, acogerlo, dejar que se vea en nuestras pantallas. Son las imágenes de un mundo que debemos

descubrir sin dilación, mientras China e India se transforman en gigantes económicos ante el desplome del modelo estadounidense.

Hagamos una breve revisión de las cinematografías más sobresalientes del continente asiático. Su historia es fascinante y se remonta a décadas atrás. No conviene olvidarlo cuando mi-

ramos a Asia como un novato en el séptimo arte. Tal vez lo que ocurría es que éramos nosotros quienes le dábamos la espalda.

Las principales cinematografías

Corea del Sur

Tras sufrir la ocupación japonesa de 1910 a 1945, período en que el cine propagandístico coreano fue firmemente controlado por el imperio del sol naciente, Corea se enfrentaría a su escisión interna. En 1948, Corea del Sur se constituyó como República con el visto bueno de la ONU, mientras que Corea del Norte seguiría los pasos de la Unión Soviética y China. La posterior Guerra de Corea (1950-53) reduciría a cenizas los estudios de producción y, en las décadas siguientes, una serie de gobiernos autoritarios restringirían con la censura la creatividad de los pocos cineastas con ganas de lanzarse a la aventura de dirigir. Lo curioso es que fue una de las medidas del gobierno lo que sentaría las bases del arranque definitivo del cine coreano actual y la creación de lo que se ha dado en llamar la Nueva Ola coreana (*hallyu*). La cuota de pantalla obligaba a los exhibidores a proyectar un 40% de cine nacional. Con esta medida pretendían contener la avalancha de cine estadounidense y seguir protegiendo su cultura de lo extranjero, una forma velada de censura. Pero la presión gubernamental puso en marcha un sólido entramado de productoras y distribuidoras que tenían que generar un número suficiente de películas nacionales que compitieran en cartelera no sólo entre ellas, sino también con las cintas extranjeras. En 1988, los norteamericanos consiguieron volver a introducir su producto al tiempo que rompían con la hegemonía coreana en las salas. Fue entonces cuando comenzaron a surgir

“ En 1999 nacieron las tres principales convocatorias dedicadas íntegramente en Europa al cine producido en Asia: *el Far East Film*, que se celebra en la ciudad italiana de Udine (...) el Festival de Cine Asiático de Deauville, en Francia (...) y el Festival de Cine Asiático de Barcelona-BAFF, que acoge una selección ecléctica de la cosecha asiática de cada año, prestando especial atención al cine de autor.”

timidamente productores independientes dispuestos a revolucionar el cine autóctono.

A mediados de los noventa, la producción filmica de Corea del Sur vivió un estimulante renacimiento, gracias sobre todo al aporte de capital privado. Se aumentó la financiación y se creó la tecnología necesaria para producir filmes de gran presupuesto al gusto del nuevo espectador. En 1999, *Shiri*, de Kang Je-gyu, desbancó a *Titanic* como la película más taquillera del año, con 6 millones de entradas vendidas. A ésta le seguirían bombazos como *Joint Security Area*, de Park Chan-wook en 2000 (5,83 millones de entradas vendidas), *Friend*, de Kwak Kyung-taek en 2001 (8 millones), *Tae-guk-gi*, de Kang Je-gyu en 2004 (10 millones), o la reciente *The Host*, de Bong Joon-Ho en 2006, que ha alcanzado la cifra récord de 13 millones de entradas vendidas y de momento ostenta la corona.¹ Actualmente la industria coreana del entretenimiento puede jactarse de situar de tres a cuatro películas nacionales en el

top ten de filmes del año. Pero no todo son trofeos en el palmarés coreano. Como apunta Darcy Paquet, corresponsal de *Variety* en Corea: "En cierto modo, la Nueva Ola coreana parecía surgida de la nada. Pocos observadores esperaban que el resto de Asia se mostrara tan entusiasta con las estrellas coreanas y el contenido de sus películas". En efecto, el escollo con el que se encuentra el cine coreano en estos momentos es el mismo con el que se topan todos los negocios exitosos: la saturación y la repetición de fórmulas. Tras un 2006 poderoso, con una producción de 108 películas y una cuota de mercado del 60%, los expertos ya anticipaban una cierta congestión a finales de 2005. *The Host* y *The King and The Clown* coparon con sus copias más de la mitad de las pantallas nacionales, con lo que no dejaron espacio a otras producciones de grandes distribuidoras que podrían haber tenido su hueco en taquilla. Las compañías venden caros sus productos, y mercados que antes contaban con gran presencia de filmes coreanos, como Japón o el Sudeste Asiático, se han ido retirando poco a poco.² A la industria le quedan dos opciones, ampliar su radio de acción, como Cineclick Asia, que tradicionalmente distribuía cine coreano y que ha empezado a adquirir títulos en el resto del mundo, y las coproducciones con estudios hollywoodienses o las colaboraciones con países limitrofes. *Assembly*, de Feng Xiaogang, la mayor producción bélica china de la historia, ha contado con los efectos especiales de la empresa coreana responsable de la imagen de *Tae-guk-gi*. Tal vez ésta sea una de las líneas que salven de la debacle a la gravosa industria coreana.

Efectivamente, la fiebre coreana parece que va enfriándose y la temida recesión se ha dejado notar en la cosecha de

2007. Sin embargo, el esperadísimo regreso a la dirección de Lee Chang-dong, tras la impactante *Oasis* y después de desempeñar el cargo de ministro de Cultura de Corea, no pudo ser más estimulante. Como ya hiciera en Venecia en 2002, cuando Moon So-ri dejó a la crítica lívida con su interpretación en *Oasis* de una joven con parálisis cerebral, en *Secret Sunshine* vemos cómo la actriz Jeon Do-yeon se desploma de dolor y vuelve a recuperarse una y otra vez ante la pérdida de su hijo en un drama firmemente dirigido que reflexiona sobre las creencias religiosas y la fe ciega. En ambos casos la recompensa fueron sendos premios a la mejor interpretación femenina en Venecia y Cannes. La última entrega de Park Chan-wook, *I am a Cyborg, but that's OK*,

supo a poco a sus fans más fanáticos, pero dejó entrever el lado más sensible del director, que bien puede granjearle más seguidores. Kim Ki-duk y su *Breath* fue otra de las producciones más esperadas del año, aún por estrenar en nuestro país. El último largometraje de Lee Myung-Se (*Nowhere to Hi-*

"A mediados de los noventa, la producción filmica de Corea del Sur vivió un estimulante renacimiento (...) En 1999, *Shiri*, de Kang Je-gyu, desbancó a *Titanic* como la película más taquillera del año (...) *The Host*, de Bong Joon-Ho en 2006, ha alcanzado la cifra récord de 13 millones de entradas vendidas y de momento ostenta la corona."

de, The Duelist) es un *thriller* que por su cuidada coreografía filmica promete mucho más de lo que al final ofrece. *M* resultó ser una de las decepciones del año en Corea y la confirmación de que una imagen cuidada sin contenido no llega a ninguna parte. Otros títulos destacables del año son *Desert Dream*, del director sino-coreano Zhang Lu, que ya nos deleitó con la sequedad realista de *Grain in Ear* (Durián de Oro, BAFF 2006), *The Show Must Go On*, con la impagable presencia de Song Kang-ho (*The Host, Memories of Murder*) y Soo, de Choi Yang, película de gánsteres que no llega a la espléndida *A Dirty Carnival*, pero que saca a flote el pálido panorama del cine de acción de 2007. Finalmente, cabe destacar la progresiva presencia de cine *indie* en la cartera de las distribuidoras coreanas, como *Who's That Knocking at My Door?*, de Yang Hea-hoon y *With a Girl of Black Soil*, de Soo-il Jeon.

El áspero pasado de guerras y ocupaciones dio sin duda un impulso decisivo a la imaginación y la búsqueda de nuevas formas de plasmar la realidad en el imaginario coreano. Las películas de acción más comerciales, los *thrillers*, las edulcoradas comedias románticas, el cine de autor de influencia claramente europea, las cintas de terror, hasta el *western* que ya casi tiene a punto Kim Jee-woon, director de *A Bittersweet Life*, todo cabe en la cantera de talentos de Corea del Sur. Hay una total ausencia de miedo a servirse de recursos extremos que en Occidente podrían parecer totalmente ridículos o fuera de lugar, incluso de mal gusto, con el objetivo final de golpear de lleno al espectador y metérselo en el bolsillo. De ahí la frenética expansión que su cine ha tenido en las pantallas mundiales. Tal vez haya acabado una

época de bonanza para la industria filmica coreana, pero el genio que se ha ido gestando esta pasada década seguirá dando sus frutos y sorpresas.

Japón

Mimado por la crítica occidental desde los años cincuenta –Akira Kurosawa ganó el León de Oro en Venecia con *Rashomon* en 1951– Japón es un alumno aventajado dentro del panorama del cine asiático actual, pero como apunta Mark Schilling³, “tiene un problema de autoestima”. A pesar de producir anualmente más películas “visibles” que muchas cinematografías más poderosas, sus distribuidoras se muestran cautas al exportar sus obras. Con un pasado esplendoroso, les sorprende que alguien pueda estar interesado en ellas. Japón siempre ha estado dividido entre sus tradiciones y su deseo velado de mirar hacia el exterior. Civilización profundamente respetuosa de su cultura, ha rendido eterno culto a la familia, la belleza y el espíritu noble, pero por otra parte es un pueblo de extremos y excesos. En Occidente tres genios nos vienen a la cabeza cuando hablamos de sus clásicos:

Yasuhiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa. Una profusión de nombres sale a la luz si escarbamos un poco más. Tomu Uchida, Teinosuke Kinugasa, Kon Ichikawa, Hiroshi Teshigahara, Masaki Kobayashi, Sohei Imamura o Nagisa Oshima son algunos de los realiza-

dores cuya obra no resulta del todo desconocida en Occidente. Todos ellos han escrito con letras de oro la brillante historia del cine japonés y sería descabellado abordar en tan poco espacio su trayectoria y logros estilísticos. El cine nipón está además muy bien documentado y bastará situar con unas pinceladas las décadas previas al cine contemporáneo para entender su alcance e importancia dentro de la historia del cine mundial.

Durante la ocupación norteamericana en los años cincuenta, se crearon cinco grandes estudios –Sochiku, Toho, Daiei, Toei y Nikkatsu– a imagen y semejanza del modo de producción capitalista de Hollywood, cuya influencia es decisiva en el cine nipón realizado en ese período. Entonces se produjo el grueso de lo que se ha llamado “edad de oro” del cine japonés. Japón tomó el modelo que se le imponía, lo absorbió y lo moldeó adaptándolo a las necesidades y gustos de su público, dando lugar a un crisol de géneros. De los años sesenta y setenta, la llamada *noberu bagu* (Nueva Ola), poco sabemos, salvo que sus autores querían emular la *nouvelle vague* y romper con la hierática épica visual que ensalzaban sus antepasados. Esta estable estructura de estudios se derrumbó a finales de los años setenta por

diversos motivos, entre ellos la llegada de la televisión y el cierre de miles de salas por el abusivo precio de las entradas. De esta crisis surgió el modelo de cine nipón contemporáneo como hoy lo conocemos.⁴

Japón ha llegado a ser el tercer productor de cine de Asia, después de la India y de Hong Kong en sus mejores años, y ha conseguido una cuota de pantalla nada desdeñable, más de un tercio durante la década de los noventa, sin recurrir a leyes gubernamentales. En 2006, se produjeron en Japón unas 700 películas, de ellas, aproximadamente la mitad llega a proyectarse en cines y obtiene algún tipo de beneficio. Una cifra muy superior a la de su vecina Corea y que sorprendentemente roza la producción india. En los primeros puestos de las listas sobresale el anime, un negocio muy lucrativo en Japón, con el Studio Ghibli –la casa creativa de Hayao Miyazaki– a la cabeza. *Vexille* de Fumihiko Sori y *Appleseed: Ex Machina*, de Shinji Aramaki han sido las grandes triunfadoras del año pasado. Ahora bien, orientarse en el dedalo de sus autores, géneros, influencias y estilos no resulta sencillo y es a todas luces inabarcable. Así pues,

“Japón ha llegado a ser el tercer productor de cine de Asia, después de la India y de Hong Kong en sus mejores años (...) En 2006, se produjeron en Japón unas 700 películas, de ellas, aproximadamente la mitad llega a proyectarse en cines y obtiene algún tipo de beneficio. Una cifra muy superior a la de su vecina, Corea del Sur”

más que hablar de tendencias, en el cine contemporáneo japonés hay que referirse a creadores, artistas únicos e irrepetibles que han destilado los géneros clásicos del cine nipón, y los han subvertido y aderezado con toques de cultura pop, influjos manga y dosis libérrimas de surrealismo e imagina-

ción. Si algo caracteriza a los directores actuales más sobresalientes es su difícil clasificación dentro de un género o una corriente determinados.

Takeshi Kitano es el director vivo más conocido a nivel internacional. Estandarte de lo japonés para los neófitos, su cine explotó en Occidente lleno de violencia coreografiada y áspera belleza. De por sí un personaje poco ortodoxo en su Japón natal, *Beat Takeshi* se hizo popular como cómico en un programa de televisión y sus comienzos en la dirección fueron casi fortuitos. Impuso su particular visión del género yakuza, con su figura hosca, su mueca de desgana y su grosero sentido del humor en filmes como *Sonatine o Brother*. Pero ante todo, es el autor de *Hana-bi* (León de oro, Venecia 2001), una de las obras clave del cine contemporáneo japonés. Su cine es considerado demasiado violento y nihilista para el público local, pero paradójicamente, en los años noventa, fue el único director capaz de mantener el interés occidental por el cine nipón con su sola presencia y magnetismo. En Japón no hay tradición de escuelas de cine, por lo que muchos de sus cineastas son autodidactas y otros tantos se formaron en el inagotable mercado de las *pinku-eiga*, películas de porno blando de encargo para los grandes

estudios. Iniciado en este amplísimo género, la carrera de Kiyoshi Kurosawa es igualmente particular. Hasta 1997, año en que dirigió *Cure*, era prácticamente desconocido en Occidente, y en 1999 colocó tres de sus obras en los principales festivales europeos: *License to Live* en Venecia, *Charisma* en Cannes y *Barren Illusion* en Venecia. Su estilo misterioso y errático tiene notables influencias del cine de autor americano y europeo, con un fuerte componente experimental. A pesar de poseer una extensa filmografía, aquí es más conocido por su gusto por los *thrillers* y las películas de género. No obstante, en ningún caso respeta sus claves con precisión, sino que da rienda suelta a su inclinación a la exploración. De su clan de seguidores cabe destacar a Shinji Aoyama, una figura aún más difícil de encajar entre sus coetáneos. Su filmografía no es muy extensa, pero tiene dos joyas fulgurantes, *Eureka* y *Eli Eli, lema sabachthani?* En la primera, narra durante tres horas y media la relación de tres supervivientes del secuestro de un autobús. El largo proceso de curación emocional está sellado en un sepia doloroso sin apenas diálogos. Su último filme, *Sad Vacation*, vuelve sobre el difícil tema de las heridas afectivas en un entorno poco habituado a demostrar sus sentimientos. Protagonizada por una de las ubi-cuas estrellas del cine nipón, Tadanobu Asano, la cinta sigue la estela estilística de un autor que simboliza el desencanto vital de toda una generación, marcada por la pérdida del emperador Hirohito, un padre para la nación. Es ésta también la generación de Hirokazu Kore-Eda –sobresaliente narrador de *Maborosi*, *After Life* y *Nadie sabe*– de Shunji Iwai (*All About Lily Chou Chou*) o de Nobuhiro Yamashita (*Ramblers; Linda, Linda, Linda*). El abandono y la pérdida de valores de una sociedad excesivamente tecnificada y deshumanizada arrollan al espectador en *Nadie sabe*, un relato devastador de cuatro niños dejados a su suerte por su madre. Kore-Eda colaboró en su primera época con la documentalista Naomi Kawase, la única directora nipona contemporánea con cierto éxito en Occidente. Su cine, con un fuerte componente autobiográfico, está mayoritariamente rodado en su verde Nara natal y se aleja de los clichés de violencia, extravagancia y frialdad que a veces acompañan al celuloide japonés. Desde *Suzaku*, la frágil silueta de Kawase ocupa un lugar entre los grandes autores japoneses. *Hotaru* y *Shara* (Durián de Oro, BAFF 2004) confirmarían su indudable talento y su depurado estilo. El estreno comercial este año de *El bosque del luto* (Gran Premio del Jurado, Cannes 2007) por fin ha hecho posible que su arte sea difundido como se merece. Será difícil olvidar la catarsis de sus dos protagonistas –un anciano y la joven que lo cuida– en un bosque anegado por la lluvia, y los lloros desgarrados de la mujer que conecta con la muerte de su hijo.

“ El salto a la fama de la Quinta Generación de cineastas chinos, cuando Zhang Yimou ganó el Oso de Oro en Berlín en 1987 (...) suele desencadenar la pregunta de cuáles eran las otras generaciones, si ese filmar conciso, rotundo y lleno de vida había pillado al mundo desprevenido...”

Esta lista interminable de talentos no puede cerrarse sin citar a Seijun Suzuki, refinado esteta de 90 años aún en activo, capaz de seguir creando maravillas como *Princess Raccoon*, un rebelde más de la industria japonesa. También formado en la línea de producción de las *pinku-eiga*, Ryuichi Hiroki ha demostrado ser un gran conocedor del alma femenina en sus acertadas *Vibrator e It's Only Talk*. Otro inadaptado, Takashi Miike, se inició en las neo-*yakuza-eiga*, género a cuyo rigor le resultaba imposible someterse, y acabó mutando en un realizador tan prolífico y dispar que cualquier intento de analizar su obra se ve abocado al fracaso. En 2007 estrenó cuatro películas: *Like a Dragon*, *Sukiyaki Western Django*, *Tantei monogatari* y *Crows*. Por sí solo merecería un capítulo aparte. La obra que impulsó su meteórica carrera, *Audition*, es una muestra hiperestilizada del tan cacareado terror japonés. Fue producida un año después de *Ringu*, de Hideo Nakata, máximo exponente del éxito del terror nipón en Occidente, debidamente clonado por Hollywood en su momento. Contenidos y autores no faltan. La buena noticia de este año es que el gobierno por fin se ha decidido a apoyar la industria cinematográfica tras años de incertidumbre e indiferencia. Su talento está bien cimentado y es indudable que el cine japonés goza de muy buena salud, un vehículo perfecto para conocer una de las civilizaciones más sugestivas del mundo.

China, Hong Kong y Taiwan

Al hablar de cine chino hay que distinguir entre las producciones de la China continental, controladas por el yugo del régimen comunista, el cine de Hong Kong, nacido de la ocupación británica de la ciudad y de la posterior invasión japonesa, y el taiwanés, que tiene su propia idiosincrasia al ser hablado en taiwanés, y no en mandarín, lengua que impone Beijing en todo el territorio. Vaya por delante esta diferenciación para enfrentarnos, aunque sea de forma sucinta, a una cinematografía que en el futuro llenará las páginas de las revistas especializadas.

El salto a la fama de la Quinta Generación de cineastas chinos, cuando Zhang Yimou ganó el Oso de Oro en Berlín en 1987 con *Sorgo rojo* –aunque su nacimiento se sitúa habitualmente dos años atrás con la proyección de *Tierra Amarilla*, de Chan Kaige en Hong Kong– suele desencadenar la pregunta de cuáles eran las otras generaciones, si ese filmar conciso, rotundo y lleno de vida había pillado al mundo desprevenido. Pues bien, esta nomenclatura, que aparentemente responde a criterios occidentales⁵, se inicia con la Primera Generación, que corresponde al cine mudo, con

centro en la colonial Shanghai. La Segunda Generación coincide con la llegada del cine sonoro y se caracteriza por su compromiso político, ya que estamos en la época de la invasión de China por los japoneses. Tras la ocupación de Shanghai en 1938, algunos cineastas se quedan allí, pero la mayoría se refugiará en Hong Kong, donde sembrarán la semilla de lo que será un centro vital del cine mundial. La Tercera Generación es la post-revolucionaria, comienza en 1949 y su modelo es el soviético, cuyos cimientos son los estudios estatales. El cine de esta época busca sobre todo distraer, pero al tiempo que exalta las victorias bélicas. La Cuarta Generación, llamada "la generación sacrificada", tendrá que buscar entre los rescoldos que deja la Revolución Cultural de los años sesenta la manera de hacer renacer una industria pulverizada. En 1978 se reabre la Academia de Cine de Beijing, aún muy vigilada por el gobierno, y de ella en 1982 surgirá la primera promoción de cineastas que sientan las bases del cine chino contemporáneo.

A menudo se describe el cine realizado en China como tedioso, lento e incluso somnoliento, una sucesión de imágenes, eso sí muy bien filmadas, en las que apenas pasa nada. No es desde luego el modelo de cine para evadirse de la realidad que nos ofrecen otros países. Se escapa a la acelerada mirada viciada por el ritmo hollywoodiense la evidencia de que hay otros mundos y otras maneras de explorar y plasmar lo cotidiano, de bucear en el alma humana para arrancarle una emoción. En definitiva, hay otros cines. El chino está muy marcado por su filosofía y su modo de entender el ocurrir del tiempo y el espacio. Las primeras obras de Chen Kaige, Zhang Yimou y Tian Zhuang-zhuang, gurús de la Quinta Generación, revelan sobre todo un cine muy rural, donde se exalta la supremacía de la naturaleza sobre el hombre. Esos filmes nacidos tras años de opresión cultural recaudarán galardones en todos los festivales y darán prestigio a un cine rodado con infinidad de trabas creativas. La refinada estética que hubieron de adoptar muchos cineastas para que sus obras se financiaran será rechazada de lleno por la generación de autores que viven la terrible matanza de la plaza de Tiannanmén en 1989. Ellos apostarán por un estilo más crudo y vinculado a la realidad social de un país oprimido cuyo gobierno empieza a perder el control total sobre una población que ya vislumbra lo que hay más allá de sus fronteras. Zhang Yuan, (*Beijing Bastards*, 17 years), Ning Ying (*I Love Beijing*), Jian Weng (*Devils on the Doorstep*), Yang Chao (*Passages*), Zhang Yang (*La ducha*) son algunos de los miembros de lo que empezó a llamarse Sexta Generación, hornada que pronto perderá su nombre en favor de una denominación individualizada, reflejo del vertiginoso cambio que experimenta la sociedad china.

"Los artesanos del cine chino tendrán que lidiar con la censura de su país para poder seguir rodando. (...) Debido al incesante control, los nuevos directores chinos optan cada vez más por el formato digital, por su economía y por la mayor facilidad con que pueden dar a conocer sus obras."

Acostumbrado a triunfar en festivales, el cine chino volvió a ser noticia este año por el premio a Wang Quan'an por *La boda de Tuya*, Oso de Oro en Berlín.

Pero actualmente, el nombre que está en boca de todos es sin duda el de Jia Zhangke. Con tan sólo ocho títulos en su filmografía, de los que aquí sólo se ha estrenado *Naturaleza muerta*, este observador innato está dejando un patrimonio filmico esencial sobre la metamorfosis capitalista china. Wang Bing tiene aún más mérito, con un documental de nueve horas sobre la transformación de una región industrial, *West of the Tracks*, el realizador saltó directamente al festival de Cannes con *A Chinese Memoir* en 2007. En lo sucesivo, estos artesanos del cine tendrán que lidiar con la censura de su país para poder seguir rodando. Como es el caso de Lou Ye (*Suzhou River*) que no podrá trabajar en su

país en los próximos cinco años por haber rodado la brillante recreación de la tragedia de Tiannanmén en *Summer Palace* (Durián de Oro, BAFF 2007), o de Li Yu, que con el controvertido argumento de *Lost in Beijing* ha causado un auténtico revuelo en el todopoderoso

Film Bureau. Ante este incesante control, los nuevos directores chinos optan cada vez más por el formato digital, por su economía y por la mayor facilidad con que pueden dar a conocer sus obras. Lo malo es que el progreso también tiene su lado oscuro: la piratería. Es éste un problema que no preocupa en exceso a Beijing, pero sí trae de cabeza a Hong Kong.

Cobijo de inmigrantes que huyen de la tensa situación en China, la isla de Hong Kong, con su régimen político especial, propiciará el nacimiento de una industria muy profesional que exportará al mundo entero las acrobacias de las artes marciales. Los Shaw Brothers inician esta aventura en los años sesenta para después ser copiados hasta la saciedad e impregnar con sus vuelos todo el cine de acción que se hace en el mundo. De ahí nos llega Bruce Lee y la saga del templo de Shaolín. Pero sobre todo, Hong Kong es desde hace décadas la cuna del más estilizado cine fantástico y policíaco del planeta. Trepidante, elegante, intrincado, con un *star-system* que quita el hipo, autosuficiente y boyante, ha dado al mundo genios de enorme envergadura: John Woo, Johnnie To, Tsui Hark, Patrick Tam, Stanley Kwan, Alan Mak, Andrew Lau, Ringo Lam. Al margen de esta industria orientada al consumo, se han formado creadores más cercanos al cine de autor, como Yu Lik Wai (*Love Will Tear Us Apart*), Fruit Chan, responsable de una interesantísima filmografía inédita en nuestro país, o Wong Kar-wai, que a estas alturas no necesita presentación. Su último logro, inaugurar la edición 2007 de Cannes con su primera

obra con reparto internacional rodada en inglés, *My Blueberry Nights*. Una conquista mayor para el cine de Hong Kong, que ha visto como sus hallazgos y aciertos se imitan sin cesar en Occidente sin percibir por ello reconocimiento alguno.

La industria hongkonesa se encuentra ahora ante una crisis que la coloca en un dilema. Tras producir más de 200 películas en 1993, en 2006 tan sólo vieron la luz 50 largometrajes. El engranaje seguía en marcha, pero apareció en el horizonte el fantasma amenazante de la piratería. Desde 1997, éste es un problema muy serio que pone en peligro los mismísimos fundamentos de su éxito, pues la rentabilidad del cine de Hong Kong siempre ha dependido de la taquilla local y de las exportaciones al Sudeste Asiático, mercado que ha ido perdiendo paulatinamente. Si bien es cierto que las películas estadounidenses también se piratean, éstas no dependen únicamente de un mercado, por lo que tienen más recursos para hacer frente al temporal. Un comentario cada vez más extendido entre los expertos es que las industrias de Hong Kong y China deberían unirse. Hong Kong necesita el continente para sobrevivir, sabe que en China tiene un mercado potencial inmenso que es el que por proximidad y cultura le pertenece. Sólo con exhibir el cine hongkonés en la provincia de Guangdong, con 70 millones de habitantes y la más rica del sur de China, en su original cantonés, dialecto que comparten, pueden recuperar un tercio de su inversión. Pero se topan con las estrictas normas del Film Bureau de Beijing, que sigue priorizando el cine rodado en la lengua oficial, el mandarín.⁶

Taiwan también ha tenido que defender el cine hablado en su dialecto y sigue proclamando su independencia, que continúa enemistándole con el poder central. En materia cinematográfica ha sabido defender un rico legado, dominado por la personalidad de Hou Hsiao-hsien (*Millenium Mambo*, *Tiempos de amor, juventud y libertad*), dotado de una sensibilidad inusitada para sumergirnos en sus exquisitas historias de desamor. Flanqueado por Ang Lee, triunfador en Hollywood, el veterano Edward Yang –autor de la arrebatadora *Yi Yi*– fallecido el año pasado, el sibarita minimalista Tsai Ming liang (*El sabor de la sandía*) y su discípulo Lee Kang-sheng (*Help me Eros*), el cine taiwanés es el esteta del gigante chino y sus obras son casi siempre mejor acogidas

en el extranjero, donde a menudo encuentran financiación para sacar adelante sus proyectos. Cine frágil y sabroso que debe encontrar su equilibrio entre la apabullante fuerza de las dos industrias que lo circundan: la de Hong Kong y la de Beijing. China, origen de la civilización oriental, se enfrenta a un futuro prometedor. Para muchos, mirar a Oriente significa descentralizar y desestabilizar el poder que EEUU ejerce en todo el mundo imponiendo su estilo de vida homogeneizado. La revolución digital desempeñará un papel crucial en este desplazamiento y China se perfila como uno de los protagonistas de este nuevo orden mundial.

India

Aunque el cine popular indio se conoce en Occidente con el término de Bollywood, éste es un vocablo que por sus connotaciones peyorativas, al insinuar que la industria de cine indio es un simple derivado de Hollywood, muchos analistas se resisten a utilizar. Al parecer, la palabra se acuñó a partir de otra ya existente, Tollywood, que hacía referencia al cine realizado en Tollygunge, un suburbio de Calcuta, hacia 1932. El cine hindi de gran consumo ha llegado a producir más de 1.000 películas al año y se considera la industria más grande del mundo. Es un cine muy autosuficiente, pero su mercado no es sólo local, sino que se extiende al Sudeste Asiático y parte de África. No hay una estética definida en el cine hindi, pero sí una serie de rasgos compartidos, como son el uso del melodrama o la historia de amor imposible, haciendo especial hincapié en el valor de la familia, la presencia de estrellas rutilantes de su poderoso *star-system* y la inclusión de tres a cuatro números musicales llenos de *glamour* y

coloristas coreografías, lo que alarga las historias a una duración cercana a las tres horas, en el mejor de los casos. Evidentemente, de ese aluvión de títulos sólo unos cuantos se consideran “buenos” y son los grandes éxitos anuales que aportan grandes beneficios no sólo en su estreno en cine, sino con la venta de las bandas sonoras y la posterior explotación en formato doméstico y en los países donde reside la diáspora india: Reino Unido y EEUU. Esta cinematografía tan amplia y rica, con numerosos géneros en su haber, es tratada con condescendencia desde Occidente, que la califica de *kitsch* y puramente escapista, sin tener en

“La industria hongkonesa se encuentra ahora ante una crisis que la coloca en un dilema. Tras producir más de 200 películas en 1993, en 2006 tan sólo vieron la luz 50 largometrajes. El engranaje seguía en marcha, pero apareció en el horizonte el fantasma amenazante de la piratería. [El cine de Hong Kong] siempre ha dependido de la taquilla local y de las exportaciones al Sudeste Asiático, mercado que ha ido perdiendo paulatinamente.”

“Hong Kong necesita el continente para sobrevivir, sabe que en China tiene un mercado potencial inmenso que es el que por proximidad y cultura le pertenece (...) pero se topa con las estrictas normas del Film Bureau de Beijing, que sigue priorizando el cine rodado en la lengua oficial, el mandarín.”

cuenta las profundas raíces sociales de este cine y su impacto en el pueblo indio. Además, el cine hindi no sólo cuenta con títulos populares, sino que acoge un robusto grupo de autores que promulgan un cine más político y social. Como apunta Edward Johnson⁷: “La reputación del cine hindi en Occidente está más fundada en mitos que en realidades. Autores como Satyajit Ray reciben encendidos elogios, mientras la mayoría del cine comercial es ridiculizado y calificado de basura engañosa por personas que a menudo confiesan no haber visto ni una sola de sus películas”. Es posible que éste sea el caso en nuestro país, aunque aquí ocurre todo lo contrario. El cine de Bollywood se ha hecho muy popular y se enaltece su lado lúdico; aun así muy poca gente ha visto sus películas, es más bien su estética rimbombante la que llega de soslayo al espectador.

El año 2007 ha sido positivo para la industria india. Las grandes productoras siguen penetrando en mercados como el norteamericano e intentan hacerse un hueco en nuevos territorios, como es el caso del estado español. De entre sus éxitos, destacaremos *Gurú*, del célebre director Mani Ratman, protagonizada por Abhishek Bachchan y Aishwarya Rai, la pareja de moda del momento en India. *Welcome, Heyy Babyy*, *Bhool Bhulaiyaa* y *Namastey London*, todos protagonizados por Akshay Kumar, tuvieron su ración de éxito, y dan una idea de lo endogámica que es la industria del cine hindi. Controlada muchas veces por familias enteras de artistas, como la de Raj Kapoor o Yash Chopra, sus miembros se ocupan de todas las tareas de la cadena productiva, desde la dirección hasta la interpretación. Al público además le cuesta renunciar a sus actores preferidos; prueba de ello es que el gran éxito del año pasado, *Om Shanti Om*, de Farah Khan, sigue estando protagonizado por Shah Rukh Khan, el número uno indiscutible del firmamento hindi.

Tailandia y el Sudeste Asiático

Un patrón similar al de sus países vecinos se repite en la trayectoria del cine tailandés hasta nuestras pantallas: época consagrada al cine mudo, producción para un público local, desarrollo de una industria relativamente pujante y subsiguiente estallido de la Nueva Ola en los noventa. Su renacimiento coincide con la crisis económica de 1997 y el descubrimiento simultáneo de varios directores que marcarán historia dentro del cine thai moderno. Penek Ratanaruang y Nonzee Nimibutr proceden del ámbito de la publicidad, el primero presenta en Berlín *Fun Bar Karaoke* y el segundo dirige *Dang Bireley and the Young Gangsters*, la primera

película tailandesa que bate todos los récords de taquilla. Más tarde entran en escena Apichatpong Weerasethakul, con *Mysterious Object at Noon*, Yongyuth Thongkongthun, con *Iron Ladies*, Oxide Pang con *Who is Running?* y Wisit Sasanatieng con *Las lágrimas del tigre negro*, la primera película tailandesa que a la sazón se ve por estas latitudes. Lo que en esta ocasión es más cierto que nunca es que el cine tailandés era un completo desconocido para nosotros hasta hace poco más de una década y que su idiosincrasia es tan sumamente particular que merece un análisis en toda regla. En su ameno escrito sobre el cine thai, Gérard Fouquet⁸ desgrana las claves de la singularidad de su propuesta remitiéndose a un concepto tan chocante en el caso de

“El cine hindi de gran consumo ha llegado a producir más de 1.000 películas al año y se considera la industria más grande del mundo. (...) de ese aluvión de títulos sólo unos cuantos se consideran ‘buenos’ y son los grandes éxitos anuales que aportan grandes beneficios no sólo en su estreno en cine, sino con la venta de las bandas sonoras y la posterior explotación en formato doméstico y en los países donde reside la diáspora india: Reino Unido y EEUU.”

la imagen como es el de los “sabores”. Nos dice Fouquet que para el tailandés el cine es ante todo un acto social lúdico y que hasta 1980 esta actividad reinaba en el interior del país. En una proyección, el espectador disfruta a la intemperie de una película y tiene libertad total para hacer lo que le plazca, y eso puede incluir no mirar la pantalla, y aún menos ininterrumpidamente. Es ésta una no-

table diferencia con respecto a la solemnidad que para algunos occidentales, entre los que me incluyo, supone el hecho de sentarse en una sala de cine y sumergirse en lo que ofrece el haz de luz. Esa aparente anarquía se entrevé en el sugerente cine de Apichatpong Weerasethakul, lleno de sensaciones y aparentemente inconexo, que tantos ríos de tinta ha hecho verter a la crítica especializada. Nos cuesta orientarnos en el cine thai, y tal vez sea porque ellos buscan que el celuloide les despierte los sentidos, van tras el sabor entendido como “una emoción estética causada por la evocación de un sentimiento”.

El resto de países del Sudeste Asiático, Vietnam, Malasia, Filipinas, Singapur e Indonesia, cuentan con una producción de cine considerablemente más reducida, pero están despertando a pasos agigantados. Estas cinematografías emergentes se nutren sobre todo del modelo tailandés y siguen el rastro del cine pobre, centrándose en problemáticas sociales y temas familiares. Muy original e intimista en lo que respecta a Malasia, sus figuras claves son James Lee y sus absurdas historias de amor (*Room to Let*, *My Beautiful Washing Machine*), Yasmine Ahmad (*Rabun*) y Ho Yuhang (*Rain Dogs*), a quien le espera una prometedora carrera. Del cine vietnamita, su figura más representativa, Tran Ahn Hung (*El olor de la papaya verde*), ha optado por trabajar en el extranjero, sobre todo en Francia, dada la precaria situación de la industria local y la presión de la censura. Lo mismo le ocurre a Minh Nguyen-Vo, autor de la sobresaliente *Buffalo*

Boy, que reside en EEUU. En Singapur destacan Eric Khoo (*Be With Me*) y Royston Tan (*4:30, el enfant terrible* del cine local, que ha alcanzado un éxito inesperado con su último largometraje, *811*). Gestada durante la época colonial holandesa, la cinematografía indonesia vivió sus años de esplendor en la década de los ochenta. Su producción actual no llega a los 50 títulos, la menor de la región, y entre sus nuevos autores destacan Riri Riza (*Gie, Three Days to Forever*) y Garin Nugroho (*Opera Jawa*). De un territorio del que apenas conocemos ninguna manifestación artística, Camboya, sobresale un autor excepcional: Rithy Panh. Su documental sobre el genocidio camboyano a manos de los jemeres rojos, *S-21, The Khmer Rouge Killing Machine*, hiela la sangre a cualquier espectador que se enfrente a su visionado. No podemos cerrar este apartado sin hacer una referencia especial al cine filipino y su portentosa situación actual. Sin duda es esta cinematografía la que ha vivido una más profunda renovación en 2007. Habrá que seguirles la pista a Brillante Mendoza (*Foster Child*), Jim Libiran (*Tribu*), Auraeus Solito (*Philippine Science*), Mes de Guzmán (*The Road to Kalimugtong*), Jeffrey Jeturian (*Kubrador*), Raya Martin (*A Short Film About the Indio Nacional*) y Lav Diaz (*Evolution of a Filipino Family*).

Conclusiones

Ante el año de transición que fue 2007, con varias industrias cinematográficas en crisis, incluida la nuestra, surge el interrogante de hacia dónde va el cine y qué cine queremos ver. Con los cambios en las costumbres, la revolución tecnológica y la saturación de la oferta, quizá en un futuro

cualquiera se haga su propio programa desde casa. Acudir a una sala es de momento un acto social de esparcimiento, pero es muy probable que deje de ser así. En cualquier caso, las cinematografías asiáticas ya han dado el salto y se han integrado en el mercado occidental, aunque sea tímidamente. En nuestro país, se ven sólo retazos de estas obras, carreras deshilachadas de autores importantes, y si el sistema de distribución no cambia, así continuarán llegando los títulos: a cuentagotas. El cine comercial hoy en día está con-

templado como un negocio de masas, donde queda poco espacio para creaciones menos convencionales. Una obra mayúscula como *El bosque del luto*, sólo aguanta en cartelera dos escasas semanas, y ya no vale decir que el público no acude a verla. Son más bien las exhibidoras las que no están dispuestas a ganar menos a

“ Al cinéfilo avezado no le queda otra que buscar por otros medios esas películas que no consigue ver. A riesgo de seguir alimentando una difusión homogeneizada y monocorde de la cultura, la alternativa que nos queda es mirar hacia otros espacios, antítesis de nuestra civilización, para de este modo preservar nuestra propia identidad cultural.”

costa de programar un cine más atípico que tiene otro ritmo dentro y fuera de la pantalla. Al cinéfilo avezado no le queda otra que buscar por otros medios esas películas que no consigue ver. A riesgo de seguir alimentando una difusión homogeneizada y monocorde de la cultura, la alternativa que nos queda es mirar hacia otros espacios, antítesis de nuestra civilización, para de este modo preservar nuestra propia identidad cultural. Hoy por hoy, aunque también esté sometida a los dictados hollywoodienses, la industria asiática se perfila como opción, no excluyente sino complementaria, de la percepción óptica que tenemos del mundo. Y eso nos lleva de nuevo al principio: a la seducción de Oriente. A la curiosidad por ver algo lejano que no conocemos, difícil de conseguir, exótico, estimulante, que nos saca de nuestra rutina y nos transporta a universos que muchas veces no son ni siquiera mejores, pero sí diferentes.

1. www.filmfestivals.com. Antoine Coppola.
2. Korean Film Observatory. Moon Seok.
3. Corresponsal de *Variety* en Japón.
4. Ana María Sedeño, Revista de la *Facultad de Historia y Comunicación Social*. Universidad Complutense de Madrid. Pags. 253-266. Vol.7 1. (2002) 253266 ISSN: 1137-0734.
5. “Le cinéma chinois”, Jean-Michel Frodon. *Cahiers du Cinéma*.
6. *The Hollywood Reporter*. Cannes edition. Domingo 20 de mayo, 2007.
7. Johnson, Edward (1987), “Bombay Talkies: Posters of the Indian Cinema”. West Midlands Area Museum Service Travelling Exhibition: 1. Birmingham Central Library.
8. “Luces de Siam. Una introducción al cine tailandés”. Festival Las Palmas de Gran Canaria.
9. Gérard Fouquet. *Géneros y sabores en el cine tailandés*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Carlos y Daniel. *Yakuza Cinema, Crisantemos y dragones*. Calamar ediciones. (Madrid, 2005).
Cahiers du Cinéma (varios números, varios años).
- DWYER, Rachel. *100 Bollywood Films*. Lotus Collection. Roli Books. (Londres, 2005).
- FRODON, Jean-Michel. "Le cinéma chinois". *Cahiers du Cinéma. Les petits Cahiers*. Scérén-CNDP. (París, 2006).
Korean Film Observatory.
- KUMAR DUDRAH, Rajinder. *Bollywood. Sociology Goes to The Movies*. Sage Publications India Pvt Ltd. (Nueva Delhi, 2006).
- Letras de Cine*. nº 9, 2005.
- MES, Tom y SHARP, Jasper. *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Stone Bridge Press. (Berkeley, California, 2005).
- Nickelodeon*. Udine Far East Film. 2005-2007.
- Screen Internacional*, (varios números, varios años).
- The Hollywood Reporter* (varios números, varios años).
- VV.AA. *Luces de Siam, una introducción al cine tailandés*. Alberto Elena (Ed.). Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria. (Madrid, 2006).
- VV.AA. "El principi de la fi. Tendències y efectius del novissim cinema japonès". *Paidós Comunicació*, 151. (Barcelona, 2003).
- WEISSER, Thomas. *Asian Cult Cinema*. Boulevard Book. (Nueva York, 1997).
- Weekly Variety*. 2006-2007. Ediciones de Cannes, Pusán y Berlín.
- YANG, Jeff. *Once Upon a Time in China*. Atria Books. (Nueva York, 2003).

WEBGRAFÍA

- www.asiateca.net
www.filmfestivals.com
www.imdb.com
www.koreanfilm.org
www.lovehkfilm.com
www.midnighteye.com
www.varietyasiaonline.com