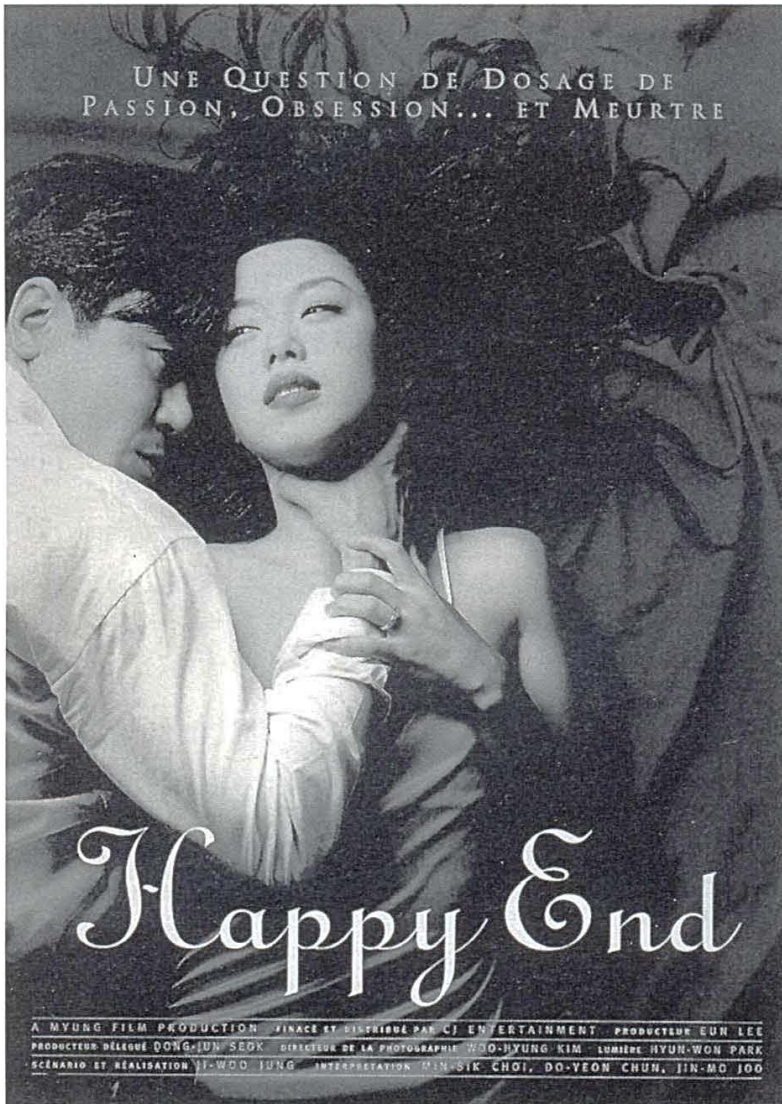


HACIA LA NORMALIZACIÓN DEL "OTRO" CINE



JOSEP M. VILAGELIU



Llego corriendo a la taquilla. La cola es larga. Al principio no me doy cuenta, es la costumbre, pero luego, cuando levanto la vista del complicado programa con multitud de cuadritos, filas y columnas en las que se detallan los días, sesiones, salas y películas sobre el que tendré que tomar una decisión en los próximos minutos, me doy cuenta de que la mayor parte de los espectadores que me rodean son coreanos, parejas jóvenes y no tan jóvenes, grupos de amigos que van avanzando conmigo en la cola, esperanzados de poder ver una buena película de su país tan lejano, en el idioma original. Saben, porque han oído rumores, que la película ha gustado



muchísimo a los que pudieron disfrutarla en los días anteriores, incluso a mí me llegó la información a los pocos minutos de llegar a la sede del festival, críticos y aficionados enarbolaban el programa y decían a los cuatro vientos esta película no hay que perdérsela. Se llama *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, y está en la sección oficial. Puede, incluso, llevarse el premio a la mejor película. Me dicen que es bellísima, un gran poema zen que encierra una determinada concepción del universo. Avanzo entre los ojos rasgados y los comentarios gozosos de la multitud que me acompaña. Ya no me siento solo. No va a ser como en las anteriores sesiones, perdido junto a unos pocos aficionados en medio de una sala inmensa, solitaria, donde se proyectaba sin solución de continuidad una parte de las ciento treinta películas del festival. Espero que hoy no me ocurra lo de ayer, cuando intenté salir a altas horas de la madrugada del recinto comercial Las Arenas, en lo que me parecieron kilómetros y kilómetros de pasadizos acristalados, rampas de acceso y escaleras metálicas en un lugar que es un no lugar, desde la puerta de los multicines hasta el frescor liberador de la calle, intentando no perderme en el dédalo de corredores sin indicadores, rehaciendo, pero a la inversa, el agobiante recorrido que tuve que hacer a mi llegada, hasta que descubrí en un recodo la taquilla de los multicines, cuando estaba ya a punto de pedir auxilio. Estoy en Las Palmas, en el recinto comercial "Las



Morel Cactus

Arenas", junto al espléndido (y tan bien integrado) auditorio Alfredo Kraus, sede del *V Festival de Cine Internacional de Las Palmas de Gran Canaria*, desde cuya terraza se puede admirar el perfil curvo de la playa de Las Canteras, un reguero de luces a esta hora de la noche, alumbrando el recuerdo de otros lares, de otras culturas que el festival pone a nuestro alcance.

El mismo día, a la misma hora, siete espacios, siete películas distintas para elegir. Es ya un panorama habitual entre los frequentadores de los festivales europeos. Un mal menor que hay que asumir ante la concentración de títulos, muchos de ellos tan recientes que su visita es una auténtica aventura.



Para el resto de los mortales, un festival es un misterio, un espacio ritualizado para *connaisseurs*, verdaderos gourmets de fino paladar capaces de apreciar las excelencias de platos indigestos que nadie vería en una sala de cine en su sano juicio, que los centenares de canales temáticos nunca programarán y que su posibilidad de piratearlos en la red es bastante remota, ¿qué está pasando con la globalización, por qué sigue siendo tan difícil el acceso a las cinematografías del otro lado del mundo? Aunque en los dos principales periódicos de Las Palmas aparece diariamente un extenso suplemento a color con la puntual información del festival, el ciudadano de a pie sigue negándose a un excepcional descubrimiento, el de culturas ajenas que, teñidas de violencia, acceden a diario a través de las noticias de la televisión. Una oportunidad desaprovechada, cuyas causas habría que analizar. Únicamente las minorías residentes en la gran ciudad acuden a la cita con sus cinematografías, este año gracias al ciclo de cine coreano, el año anterior con el hindú, y en ambos casos el éxito ha estado asegurado. Tan sólo hace unos días, chicos de bachillerato de Tenerife y Gran Canaria se asombraban al descubrir lo equivocados que se hallaban al considerar al coloso americano como el gran fabricante de películas del mundo sin apenas rival alguno, siendo la realidad que es otro el gigante, el llamado cine de Bollywood (con B de Bombay), el que ostenta, en un país tan pequeño como la India, el mérito indiscutible de

la mayor producción anual cinematográfica y donde es mayor la afluencia de público a las miles de salas repartidas por toda su geografía, un cine que además es muy apreciado en toda Asia y África pero que choca frontalmente con el gusto del espectador europeo, acostumbrado a las clásicas narraciones del cine americano y que rehúye los filmes de casi tres horas de duración donde se mezclan canciones y bailes, comedia y drama a partes iguales sin solución de continuidad.

Pero es el coloso americano quien impone estos gustos, y aquí no le quito mérito alguno a algunas de sus producciones, sino que con pactos económicos internacionales obliga a los países a la exhibición de películas americanas en detrimento de las producciones locales y de las cinematografías de países afines. Sólo algunos regímenes políticos intentan a la desesperada el salvamento de su propia cultura cada vez más desarraigada, defendiendo un porcentaje de cine nacional en las salas de exhibición, controladas ya por intereses ajenos, siendo acusados de intervencionismo frente a la apisonadora del neoliberalismo mundial. Y es precisamente en los países en los que se ha controlado la exhibición de cine americano donde se puede apreciar un renacimiento del cine, en contra de lo que pudiera parecer, pues es en la lucha por el control de taquilla, en este equilibrio entre la intervención estatal y el libre comercio, donde se han desarrollado fórmulas alternativas, que incluyen la desaparición de la censura

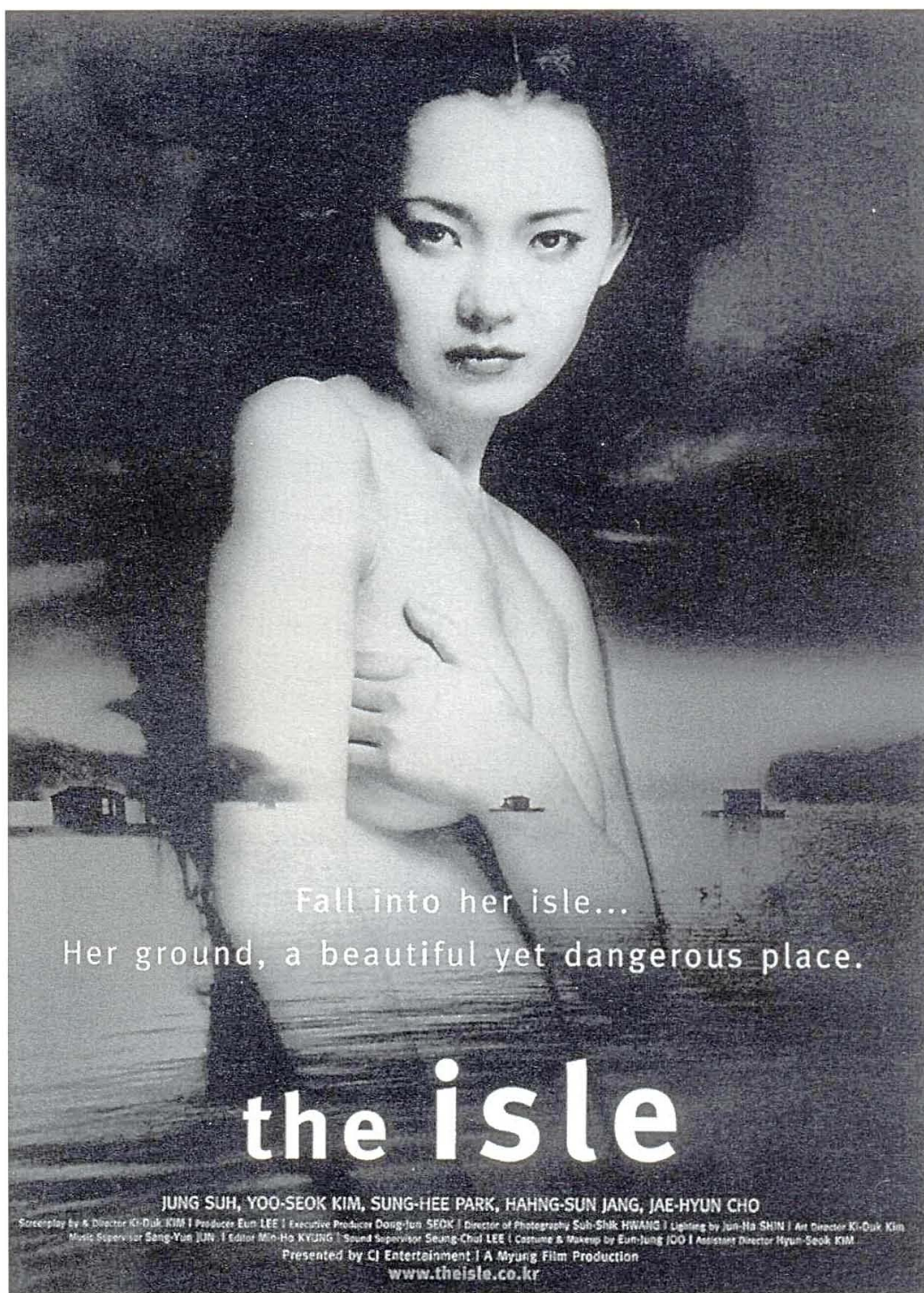


(en países que procedían de regímenes autoritarios), la puesta en marcha de festivales y mercados de cine (que ha llevado al intercambio de películas, a la exportación a países vecinos y a la importación de filmes de culturas similares) y a la experimentación genérica con historias más cercanas al espectador (que le lleve a apreciar este cine y haga bascular de modo natural el porcentaje de filmes americanos y locales y no por imposiciones artificiales).

Una lectura rápida de la historia del cine coreano de estos últimos años ilustra a la perfección mis últimos comentarios, ya que podemos apreciar el renacimiento de un cine esclerotizado por la falta de libertades, justo en los años noventa con el advenimiento, aunque de una forma tímida, de un régimen democrático. Como pasó con nuestro país tras la muerte de Franco, los cineastas conectaron con su público con historias que se acercaban a la realidad de su país y que reflejaban los cambios que se estaban desarrollando a su alrededor y que el cine, al distanciarse lo suficiente, lograban del espectador una mayor comprensión. En el libro editado por el Festival *Seúl express 97-04* y coordinado por el especialista en otras cinematografías Alberto Elena, se hace un rápido recorrido por la historia del cine surcoreano, desde la época dorada de los 60 (un cine endogámico para el consumo asiático), los convulsos 80 (con la aparición de un cine militante que abogaba por los derechos democráticos mientras el régimen propiciaba un cine de “calidad” subvencionado que no interesaba a nadie), hasta el éxito actual de algunas producciones comerciales que han desbancado al cine americano en buena lid, gracias a la puesta en marcha de una especie de *star system* a la coreana, películas de gran presupuesto y efectos especiales y la llegada de una nueva generación de cineastas, algunos formados en el extranjero y en la política del cortometraje, que han modernizado los géneros populares con una puesta en escena muy brillante y temas actuales, mientras el actual Ministro de Cultura, un Licenciado en Lengua y Literatura coreana que se pasó a la realización de largometrajes en 1996, lucha por mantener la cuota de pantalla en un alto porcentaje favorable al cine coreano frente a la opinión de otros sectores del gobierno, más sensibles a las exigencias de los norteamericanos en materia comercial.

En el festival de Las Palmas de han podido ver nueve largometrajes, una selección del cine realizado en Corea entre 1997 y 2004, suficiente para un primer contacto con esta cinematografía, más





allá de los prejuicios sobre el esperado “exotismo” de este cine y que todavía impregna la mentalidad del espectador europeo. Son precisamente las películas que contienen ciertos rasgos reconocibles como orientales las que rebasan la frontera entre Oriente y Occidente y, arropadas por los correspondientes premios en Venecia, Cannes o Berlín, verdaderas puertas de acceso, filtros a través de los cuales sólo pueden penetrar determinadas concepciones de estas cinematografías, pueden llegar a ser distribuidas comercialmente.



¿Cuáles son estos rasgos que el espectador occidental aprecia? Si observamos detenidamente *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, la última película de Kim Ki-Duk presentada en la Sección Oficial y que tan encomiásticos comentarios me rodearon efusivamente desde mi primera incursión por los alrededores de la sede del Festival, impulsándome a ponerme en cola y elegirla desechando un prometedor documental húngaro sobre la vida cotidiana en este país y que otras fuentes recomendaban, encontramos la prístina belleza de las imágenes y una historia de aprendizaje servida por una serena narrativa en un paraje incomparable, suficientes ingredientes para causar la admiración y el reconocimiento. Nos encontramos, pues, en un territorio conocido y el film se adhiere sin fisuras al estándar correspondiente. Nadie se acuerda de que Kim Ki-Duk es también el autor de una película que podríamos situar en el polo opuesto, *La isla* (2000), y que, sin embargo, guarda los suficientes puntos de contacto para que, de la comparación, surjan algunas luces que nos ayuden a comprender el significado de esta última, más allá de la historia del aprendizaje de la vida entre un monje budista y un niño que pasa por los diferentes estadios de la vida, en paralelo a las estaciones del año. Ambas películas transcurren en un hermoso lago, y mientras en *La isla* un hombre solitario, entre otros atormentados personajes sin nombre, alquilaba una de las casetas para pescadores, que incluye por la noche la visita de prostitutas, esta prosaica caseta de colorines es en *Primavera...* un minúsculo templo flotante en el que un monje vive su espiritualidad en total armonía con la naturaleza, observando cómo las pasiones de la vida van haciendo estragos en la personalidad de un niño que se va transformando en hombre, configurándose una metáfora sobre la vida humana como sufrimiento y expiación que también encontramos en el otro film. En un caso y otro el mundo se constriñe en este lago rodeado de una naturaleza hostil, con una única puerta de acceso al mundo real, por la que acceden de vez en cuando otros personajes y que permanece más allá del espacio fílmico que se nos muestra. En *La isla* irrumpía la violencia de forma explícita en escenas de difícil visión (la “pesca” del protagonista, tirando de los anzuelos clavados en la garganta), que contrastaban, como un latigazo, con la placidez de la narración en su conjunto, mientras que en su último film la violencia es más elíptica, distanciada, como la insólita desaparición de la mujer que abandona a su hijo en el templo, cayendo en la trampa mortal del único agujero que existe en la superficie del lago helado, una poceta que él había excavado en el hielo para obtener



agua, un acontecimiento fortuito que servirá de detonante para que el hombre llegue a comprender su crimen anterior.

Frente a la gozosa contemplación de la naturaleza que este tipo de películas procura a un público mayoritario, el cine oriental exhibe otros atributos, muy apreciados para otro tipo de espectadores, me refiero a la extrema violencia, especialmente en el cine japonés, pero que también encontramos en las producciones surcoreanas, que nos llevan a reflexionar sobre los límites de lo visible en la mostración de una violencia, que es, no lo olvidemos, resultado de una determinada puesta en escena y, por lo tanto, lejos del documental y de la violencia verdadera. En el cine coreano, no obstante, la violencia está casi siempre relacionada con la sexualidad, configurando ambos factores un cine apegado a lo que podríamos llamar una historia del cuerpo, en la que los acontecimientos humanos están referidos al goce y al sufrimiento fundamentalmente, dejando en un segundo plano, aunque sin olvidarnos de él, el contexto social y político en el que estas historias se desarrollan. Es en el cuerpo, en su fisicidad, donde se inscriben las claves que sacuden la historia de este pequeño país, sometido primero al imperio nipón, escindido en dos mitades, sufriendo los estragos de una vertiginosa transformación económica y social que ha desgarrado el tejido de esta sociedad. Quizás la película más sintomática sea *Mentiras* (1999), la película escándalo de Jang Sun-Woo, que plantea una insólita relación sadomasoquista entre dos desconocidos, que sólo se reúnen para satisfacer sus extrañas pero complementarias apetencias sexuales y que transcurren por los trillados caminos de una historia de amor tradicional, con sus pequeños altibajos y el lógico final, regalándose con candidez amorosas varillas cuya flexibilidad es idónea para un azote o curándose mutuamente las heridas inflingidas, y que, más allá de la anécdota, alumbraba un desquite frente a la uniformización de las costumbres y los códigos culturales que la globalización impone, al proponer un modelo de vida libre de ataduras (trabajar es hacer algo útil para la sociedad fagocitadora), en el que prima “vivir, comer y follar”.

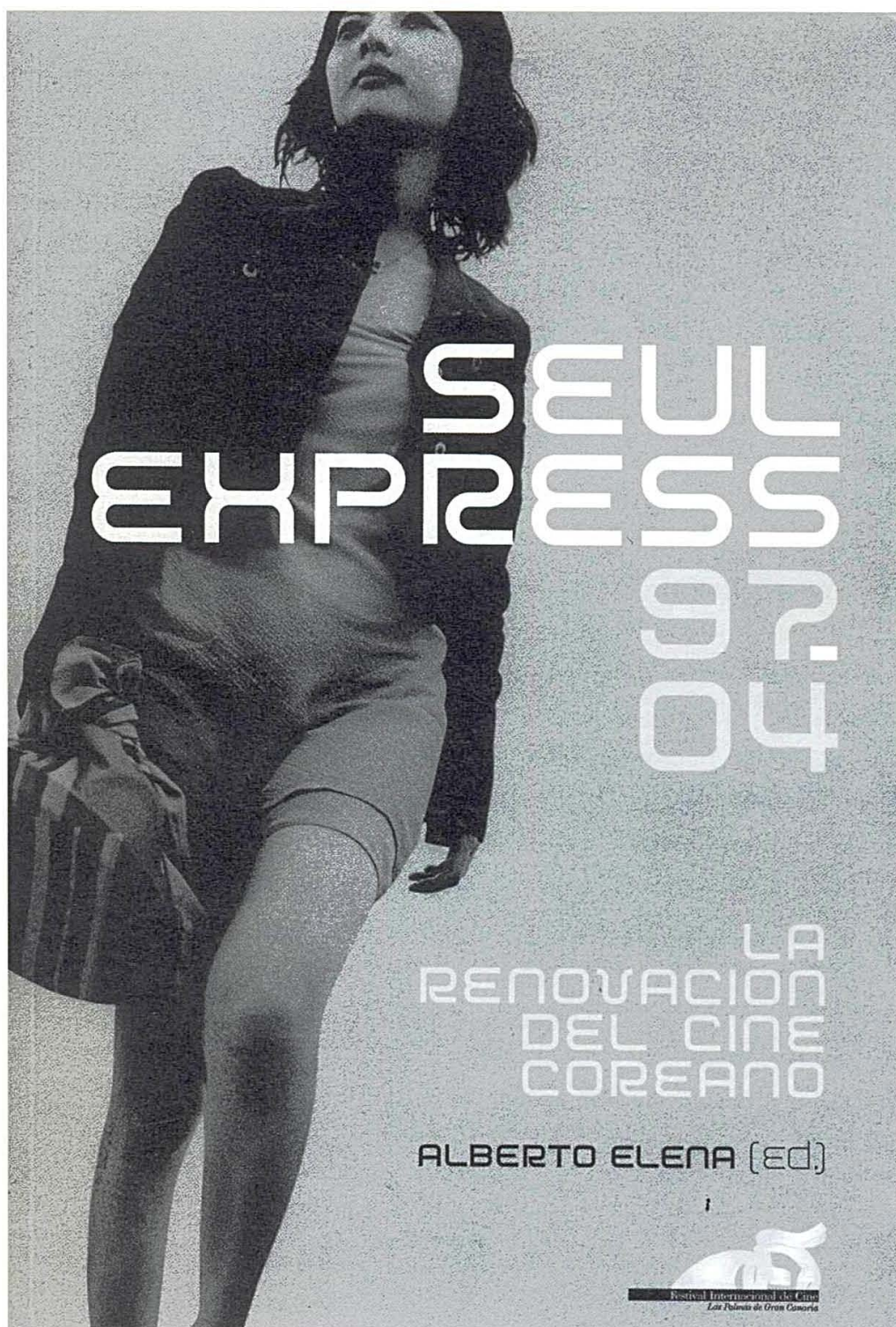
Ya en *Motel cactus* (1997), de Park Ki-Yong, el público de festivales como Berlín, Rotterdam o Sundance descubrieron un film que se apartaba del cliché de cine oriental, proponiendo cuatro historias minimalistas que se desarrollaban en su integridad entre las cuatro paredes de un cuartucho de un motel de ínfima categoría, en un registro que si por un lado recordaba los recorridos por el vacío existencial de un Antonioni, por el otro hacía gala de un manierismo visual sorprendente,



en el que los brillantes colores, rojos y verdes, explotaban en el interior de cada plano, en consonancia con la violencia de los cuerpos desnudos de los amantes, tendidos en el suelo o golpeándose contra las desvencijadas paredes (esas manos abiertas, crispadas, sobre los muros, buscando un asidero), documentando el carácter pasajero de la pasión (observada a través de espejos, de ventanas, de cortinas translúcidas, del reflejo del agua de la lluvia constante, alternando planos de una cercanía exasperante a la piel de los personajes con encuadres desde la distancia que desenfocan los cuerpos hasta convertirlos en una abigarrada masa de carne perdida en el frenesí del sexo), con la descripción desapasionada de los varios estadios por la que pasa, momentos espasmódicos que se alternan con estados letárgicos, crispación e incomunicación a partes iguales, sintetizados en la imagen final de la llama fulgurante en el cenicero que da paso a las cenizas en muy corto espacio de tiempo. La realidad ha quedado fuera de los muros del motel (un corto plano nos informa de una manifestación de protesta que se está desarrollando en la calle, como en *Mentiras*), de la misma forma que en *La isla* el mundo exterior había quedado elidido.

Si bien en *Motel cactus* se describe la pasión amorosa mediante un montaje elíptico que intenta recomponer las ínfimas historias de unos personajes de los que nada sabemos, mediante aproximaciones inconexas que sólo pueden suministrarnos pequeños indicios, en *La mujer de un buen abogado* (2003), Im Sang-Soo nos ofrece un panorama desalentador sobre la institución familiar, contextualizando las relaciones sexuales dentro y fuera del matrimonio en una sociedad urbana, moderna y perfectamente reglamentada (explicitada en las acciones del abogado y sus relaciones con clases sociales más desfavorecidas durante la fortuita aparición de una fosa común y que las autoridades tratan de ocultar). Es en esta película, rodada de una forma más convencional, donde la peculiar concepción del placer y de la crueldad, referidas al cuerpo, se hace más evidente. La fragmentación espacial y temporal de *Motel cactus* deja paso a la continuidad de acción del plano secuencia, con el que presenciamos en su integridad los complejos movimientos de los acercamientos sexuales. El sexo, en el cine coreano, no es nunca pornográfico y ni siquiera erótico, es el lugar donde se hacen visibles las emociones, donde estallan o se enquistan, en un intento de ampliar la visibilidad, no de los cuerpos (existen todavía tabús en la mostración de los





genitales) sino del deseo. Pero en el cuerpo no sólo se inscribe una historia del placer, sino que éste es inseparable del dolor. Las escenas en el hospital, con la familia viviendo de forma natural la muerte del padre del abogado (echa vómitos de sangre y la nuera sólo se preocupa de limpiarle la cara con un paño mientras siguen hablando), o la horrenda muerte del niño (a la pregunta de éste a su secuestrador “no irás a tirarme, ¿verdad?”, le sigue sin solución de continuidad,



dentro del mismo plano, la acción insensata de arrojarlo al vacío desde el cuarto piso de un edificio en obras), delinean el contrapeso preciso de esta ansia de placer en el sexo (“creía que en el matrimonio iba a poder vivir el sexo con mayor libertad”, confiesa la protagonista) de unos personajes más allá de normas sociales o morales, que sólo buscan huir momentáneamente de la muerte, intentando evitar las consecuencias de sus actos (el secuestrador es un pobre borracho que es atropellado por el abogado mientras su amante le realiza una mamada en plena conducción).

Si bien unas pocas películas surcoreanas se han estrenado en España, apenas dos o tres, un número insignificante para un cine tan importante ahora mismo en el inmenso mercado asiático, es igualmente improbable que los coreanos puedan acercarse a nuestra propia cinematografía. El desconocimiento es mutuo, lo que evidencia una desproporcionalidad entre el libre flujo de personas entre los países y el intercambio cultural que facilite la integración de comunidades tan distintas, en especial la visión de las películas de cada país, en especial aquellas que huyen de los estereotipos y de la imitación de cinematografías colonizadoras que uniforman y simplifican formas de vivir y de entender el mundo tan diversas.

Las pocas películas que nos llegan no son, en general, representativas de este cine, pues son películas pensadas para el gusto de la crítica internacional, destinadas en el mejor de los casos a la exportación. Como el cine taiwanés o de Hong Kong, o el ya más conocido cine iraní o chino (que a veces no puede verse en su país de origen debido a la censura), el cine coreano puede despertar la curiosidad en su exotismo, en su rareza, o por escabrosas escenas de sexo y violencia. A falta de la necesaria contextualización, sin el acompañamiento de todas las tendencias (desde el cine de arte al más mayoritario y comercial en su revisitación genérica: el thriller, el melodrama, el cine de acción y la comedia), no podemos hablar de una normalización en el disfrute del cine de países alejados de nuestra cultura (sigue siendo un cine “otro”) que pueda incidir en una mayor armonía en las relaciones entre los pueblos.

NOTAS FINALES

Al término de escribir estas líneas, leo en la prensa la noticia del premio a la mejor película, que ha recaído precisamente en *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, lo que hace más pertinente el comentario expuesto más arriba sobre lo exótico en el sentido de extraño, perteneciente a lo “otro”, como valor en alza, que impide paradójicamente su normalización. Sin dudar de las calidades del film premiado, que tendrá que ver además con la calidad de las otras películas a concurso, considero que *Motel cactus*, presentado en la Sección Informativa, es un film mucho más interesante, aunque carezca de las características que el público en general reconoce y aprecie en el cine “oriental”.

