

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

*Cuaderno*

## EL IMPACTO DEL AUDIOVISUAL JAPONÉS Y SURCOREANO EN ESPAÑA

*(Des)encuentros*

MÁS ALLÁ DE LOS ÉXITOS PUNTUALES  
DEL CINE ASIÁTICO: LA CIRCULACIÓN DEL  
CINE COREANO Y JAPONÉS EN ESPAÑA

*Diálogo*

CARLA SIMÓN Y CELIA RICO:  
ECOS DEL CINE JAPONÉS





*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefòrum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

*L'Atalante* está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

---

*L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

*L'Atalante* is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

---

*L'Atalante* will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews, or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publicly but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>.



## EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

**Director (Director):** Père Jules\*.

**Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section):** Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Olga García-Defez (Universitat de València).

**Secretario de redacción (Executive Secretary):** Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I).

**Consejo de redacción (Executive Editorial Board):** Olga García-Defez (Universitat de València), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (VIU), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gráfico), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

**Consejo asesor (Editorial Board):** Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

**Consejo profesional (Professional Board):** Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

## FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

**Edición (Publisher):** Asociación Cinefòrum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402), con la colaboración de la Universitat de València (Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació).

**Lugar de edición (Place of publication):** València (España).

**Dirección electrónica (E-mail):** info@revistaatalante.com.

**Página web (Website):** http://www.revistaatalante.com.

**ISSN:** 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

**Depósito Legal (Legal Deposit):** V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



\* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

## NÚMERO 29 (ISSUE 29)

**Coordinadores del número (Issue Editors):** Blai Guarné Cabello (Universitat Autònoma de Barcelona), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I).

**Autores (Authors):** Laura Antón Sánchez (Universidad Rey Juan Carlos), Marcos P. Centeno Martín (Birkbeck, University of London), Quim Crusellas (Festival Nits Cinema Oriental de Vic), Ferran de Vargas (Universitat Autònoma de Barcelona), Luis Deltell Escollar (Universidad Complutense de Madrid), Sonia Dueñas Mohedas (Universidad Carlos III), Daniel Ferrera (Universidad Carlos III), Carla Folgar (investigadora independiente), Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra), Menene Gras (Asian Film Festival Barcelona), Blai Guarné (Universitat Autònoma de Barcelona), Violeta Kovacsics (ESCAC/Universitat Pompeu Fabra/Universitat Internacional de Catalunya/Universitat Oberta de Catalunya), José Manuel López (Universidade de Vigo), Domingo López (Festival Nits Cinema Oriental de Vic), Antonio Loriguillo-López (Universitat Jaume I), Guillermo Martínez-Taberner (Universitat Pompeu Fabra), Javier Moral Martín (Universitat Politècnica de València), José Luis Rebordinos (Donostia Kirolariek Zinemaldia de Donostia), Juan Rubio de Olazabal (Universidad Francisco de Vitoria), Chantal Poch (Universitat Pompeu Fabra), Ángel Sala (Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya de Sitges), Alan Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

**Evaluadores externos (External reviewers):** Álvaro Arbonés (investigador independiente), Alejandra Armendáriz Hernández (investigadora independiente), Roberto Arnau Roselló (Universitat Jaume I), Óscar Brox (Détour), Enric Burgos (Universitat Politècnica de València), María Castejón Leorza (Universidad de Salamanca), Anacleto Ferrer Mas (Universitat de València), Iratxe Fresneda Delgado (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Eun-kyung Kang (Universidad de Málaga), Arturo Lozano Aguilar (Universitat de Lleida), Daniel Madrid (University of Houston), Lidia Merás (University of London), Jose Montaña (Rikkyo University), Laura Montero Plata (investigadora independiente), Nieves Moreno Redondo (investigadora independiente), Daniel Muñoz Ruiz (investigador independiente), Víctor Navarro-Remesal (CESAG Palma de Mallorca), Nuria Pérez Matesanz (investigadora independiente), Lorenzo Javier Torres Hortelano (Universidad Rey Juan Carlos), Ester Torres Simón (Universitat Rovira i Virgili).

**Diseño (Original design):** Carlos Planes Cortell.

**Maquetación (Layout):** Marta Martín Núñez, Violeta Martín Núñez, Pablo Hernández Miñano.

**Portada (Cover):** Diseñada por Pablo Hernández Miñano utilizando una imagen de la película *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003).

## PRESENTACIÓN

---

- 7 El impacto del audiovisual japonés y surcoreano en España:  
circulación, recepción e influencia  
Blai Guarné

## CUADERNO

---

### EL IMPACTO DEL AUDIOVISUAL JAPONÉS Y SURCOREANO EN ESPAÑA

- 25 Análisis de la programación de anime en la televisión  
generalista en España (1990-1999)  
Daniel Ferrera
- 39 Hallyu (한류) en España: espectadores, fanbases  
y nuevas formas de consumir el audiovisual  
Luis Deltell Escolar, Carla Folgar Arias
- 53 El audiovisual surcoreano en España:  
Granada como ludo-mundo en la serie *Recuerdos de la Alhambra*  
Juan Rubio de Olazabal
- 67 Entre el cine independiente y el *blockbuster* en Corea del Sur:  
las obras de Yeon Sang-ho y su recepción en España  
Sonia Dueñas Mohedas
- 85 *¿Made for Sitges?* La recepción del *thriller* surcoreano en España  
a través del estudio de caso del festival de Sitges  
Violeta Kovacsis, Alan Salvadó
- 101 Reeditando la guerra en Asia.  
Noticiarios japoneses en España (1931-1945)  
Marcos P. Centeno Martín

## DIÁLOGO

---

- 121 **Carla Simón y Celia Rico: Ecos del cine japonés**  
Manuel Garin, Ferran de Vargas

## (DES)ENCUENTROS

---

### MÁS ALLÁ DE LOS ÉXITOS PUNTUALES DEL CINE ASIÁTICO: LA CIRCULACIÓN DEL CINE COREANO Y JAPONÉS EN ESPAÑA

- 143 **Introducción**  
Antonio Loriguillo-López
- 145 **Discusión**  
Quim Crusellas, Menene Gras, Domingo López, José Luis Rebordinos, Ángel Sala
- 158 **Clausura**  
Guillermo Martínez-Taberner

## PUNTOS DE FUGA

---

- 165 **Espíritu y materia. Sobre *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966) y *Corazón de cristal* (Werner Herzog, 1976)**  
Chantal Poch
- 177 **El nacimiento de una nueva mujer en el western. Llegar a ser heroína en *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928)**  
Laura Antón Sánchez
- 193 **Todo es ruina: *Las armonías Werckmeister* de Béla Tarr**  
José Manuel López
- 205 ***Vals con Bashir*: documental, animación y memoria**  
Javier Moral Martín

# EL IMPACTO DEL AUDIOVISUAL JAPONÉS Y SURCOREANO EN ESPAÑA: CIRCULACIÓN, RECEPCIÓN E INFLUENCIA

BLAI GUARNÉ

Hace ya algunos años, el actor y director Clint Eastwood nos explicaba a un grupo de estudiantes e investigadores en la Stanford University, en Estados Unidos, cómo su trabajo en los *spaghetti western* dirigidos por Sergio Leone en España le había capacitado sin saberlo para enfrentar con decisión los retos de un rodaje con equipos multilingües. Eastwood recordaba su experiencia como actor en Almería en producciones en las que los intérpretes actuaban en distintos idiomas, en una suerte de azaroso rompecabezas lingüístico que solo acababa cobrando sentido en el estudio de doblaje. La anécdota salía a colación en el debate posterior a la proyección de *Cartas desde Iwo Jima* (Letters From Iwo Jima, 2006), una producción en la que Eastwood había dirigido a actores que actuaban íntegramente en japonés, completando así su díptico cinematográfico sobre la Batalla de Iwo Jima, en la Guerra del Pacífico.

Visto desde la distancia, no deja de ser irónico que fuese precisamente la experiencia de ro-

daje bajo las órdenes de Leone lo que preparó a Eastwood para rodar cuarenta años más tarde la contraparte nipona de *Banderas de nuestros padres* (Flags of Our Fathers, 2006), si recordamos la demanda que los productores del director japonés Akira Kurosawa interpusieron al realizador italiano por basarse en *Yojimbo* (1961) para el argumento de *Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari, 1964)<sup>1</sup>. Tan irónico como pensar que las ganancias que este film acabaría reportando al realizador nipón serían bastante más sustanciosas que lo recaudado por la película que adaptaba. La anécdota rememorada por Eastwood nos acerca a la compleja maraña de elementos lingüísticos, culturales, narrativos, económicos, legales que, entre otros muchos, intervienen en la producción y circulación transnacional de las obras cinematográficas y evidencia, en última instancia, las múltiples influencias que en un mundo cada vez más integrado se han ido abriendo paso en una industria tradicionalmente dominada por las formas re-

---

## LAS MÚLTIPLES INFLUENCIAS QUE EN UN MUNDO CADA VEZ MÁS INTEGRADO SE HAN IDO ABRIENDO PASO EN UNA INDUSTRIA TRADICIONALMENTE DOMINADA POR LAS FORMAS REPRESENTACIONALES OCCIDENTALES

---

presentacionales occidentales y patrimonializada por los discursos y las prácticas del cine estadounidense.

En la consideración de este tema, la circulación global de las producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas se ha revelado como un objeto de análisis singular, tanto por las configuraciones estético-representacionales que disemina (vid. Bonillo Fernández, 2019; Hinton, 2013; Kinsella, 2014; Morisawa, 2019; Pellitteri, 2018; Tezuka, 2012; Wee, 2014) como por las múltiples formas narrativas —*transmedia-crossmedia*— y diversidad de soportes —multiplataforma (*media-mix*)— que articula (vid. Jenkins, 2008; y también Hernández-Pérez, 2017; Loriguillo-López, 2016, 2018; Villa Gracia, 2019), así como por las novedosas prácticas de consumo y expresiones subculturales que contribuye a generar (vid. Annet, 2014; Galbraith y Karlin, 2012; Hills, 2016; Iwabuchi, 2010; Lamarre, 2006; Lee y Nornes, 2015; Miller, 2017; Otmazgin y Lyan, 2013; Sabre, 2016; Steinberg, 2012, 2017; Yoon y Yong, 2017).

En relación a España, el interés por la cultura audiovisual japonesa y surcoreana en la producción nacional abarca casos muy diversos que van desde la influencia de los *animes* del Studio Ghibli en el trabajo pionero de Baltasar Pedrosa Clavero (e.g. *Gisaku*, 2005) y de las producciones emitidas en la televisión de los noventa como *Bola de Dragón* (Dragon Ball, A. Toriyama, Fuji TV: 1986-1989), *Campeones: Oliver y Benji* (Captain Tsubasa, Y. Takahashi, TV Tokyo: 1983-1986), *Los caballeros del zodiaco* (Saint Seiya, 1986-1989) o *Sailor Moon* (Bishōjo senshi Sailor Moon, 1992-1997) en la obra

de los hermanos Emilio y Jesús Gallego (e.g. *Shuriken School*, Xilam y Zinkia Entertainment, France 3: 2006) (vid. Horno, 2014), así como en la filmografía de Carlos Vermut (vid. Venet Gutiérrez, 2019) con sus referencias constantes y explícitas a la cultura popular japonesa en *Magical Girl* (2014) y algo más tangenciales a *Dolls* (2002) de Takeshi Kitano, hasta las correspondencias indirectas de *La isla mínima* de Alberto Rodríguez (2014) con *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) (Salinui chueok, 2003) de Bong Joon-ho (vid. Kovacsics y Salvadó, en este monográfico) e, incluso, las resonancias más oblicuas en los trabajos de Carla Simón y Celia Rico (vid. Garín y de Vargas, *ibíd.*), pasando por los giros neorrealistas de Isabel Coixet en *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) en su fallida emulación de la poética de Wong Kar-wai, y los declaradamente paródicos de *Los Japón* (2019) de Álvaro Díaz Lorenzo, por mencionar solo algunos ejemplos de lo más diverso.

A pesar de lo fragmentario de estos ejemplos, las incursiones que testimonian siguen la tónica de un cambio profundo en la cultura audiovisual global que afecta en igual medida a la sociedad española; un cambio caracterizado por el aumento espectacular de la circulación transnacional de los productos audiovisuales japoneses y surcoreanos. Al interés por el *manganime* japonés iniciado de un modo reconocible hace más de veinte años con la emisión televisiva de las series citadas —precedidas dos décadas antes por otras como *Marco, de los Apeninos a los Andes* (Haha wo tazunete sanzen ri, 1976), *Heidi* (Alps no shōjo Heidi, 1974) o *Mazinger Z* (1972-1974)— se ha sumado el éxito de la música *J-pop* y *K-pop* entre los sectores más jóvenes de la población, mientras los televisivos *K-drama* y *doramas* japoneses han conseguido traspasar nichos de consumo específicos hasta hacerse un hueco en los catálogos de las principales plataformas de *subscription video-on-demand* como Netflix, con grandes audiencias potenciales. Música, productos gráficos y producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas integran ya los hábitos

de consumo y ocio de la sociedad española, ejerciendo una poderosa influencia en la redefinición de sus gustos, intereses y aficiones.

Como en su día sucedió con la literatura, la gastronomía, las artes marciales y los videojuegos asociados a estos países, las producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas han pasado a formar parte del paisaje social español, consolidándose como uno de los flujos transnacionales más potentes de la cultura popular contemporánea en todo el mundo. Su impacto mundial ha impugnado nuevamente las tesis que a mediados de los años noventa concebían la globalización en términos de occidentalización, como un fenómeno unidireccional en el que lo global se entendía como la influencia occidental en un mundo definido sobre la base de particularismos locales. Estas tesis, que identificaban en el fenómeno de la globalización un proceso conducente a la conformación última de una cultura global homogénea, de patrón euroatlántico y modelo norteamericano (e.g. *McDonalización*<sup>2</sup>, *Disneyficación*<sup>3</sup>) se vieron contestadas desde mediados de los 2000 por estudios que llamaban la atención sobre la circulación transnacional de productos culturales y mediáticos no occidentales, especialmente procedentes del continente asiático. En este sentido, la emergencia y posterior consolidación de Japón y Corea del Sur como superpotencias culturales ha obligado a replantear el debate sobre la globalización cultural desde la consideración de una pluralidad de centros irradiadores de contenidos y significados que circulan de manera desigual a escala planetaria.

Los trabajos de Koichi Iwabuchi (2002, 2004, 2004 *et al.*<sup>4,5</sup>) y Kim Youna (2008, 2013, 2019) constituyen un punto de inflexión en la consideración académica de este tema. Iwabuchi (2002) ha «re-centrado» los procesos globalizadores en Asia Oriental señalando el papel central jugado por Japón en la circulación de producciones audiovisuales y productos de la cultura popular en la región. Particularmente influyente resulta su análisis del intento de «desaromatizarlos» de características

---

## MÚSICA, PRODUCTOS GRÁFICOS Y PRODUCCIONES AUDIOVISUALES JAPONESAS Y SURCOREANAS INTEGRAN YA LOS HÁBITOS DE CONSUMO Y OCIO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

---

japonesas presentándolos como productos sin nacionalidad (*mukokuseki*) con el propósito de asegurar así su penetración en unos mercados todavía reticentes a una incursión que recapitula en el plano económico y cultural la presencia colonial japonesa en el continente. El boom global de la cultura popular surcoreana, epitomizada por el fenómeno de la *Hallyu* («ola coreana») ha venido a «descen-trar» a su vez el predominio nipón en la circulación mediática intra-asiática. Kim Youna (2013) ha analizado ampliamente esta cuestión considerando las implicaciones sociales, culturales y políticas de su expansión global, estrechamente ligada a la explosión de los medios de comunicación digitales y las redes sociales. Destaca su análisis del papel jugado por la administración surcoreana en el desarrollado planificado de las industrias culturales como proyecto nacional con el que competir en el entorno de la globalización e intentar capitalizarla. A través de medidas concretas como la ley para la promoción del cine de 1995, que incentivó la inversión de los poderosos conglomerados industriales (*chaebol*, e.g. Samsung, Hyundai, Daewoo) en el sector audiovisual, se ha logrado arrebatarse a las producciones de Hollywood su posición de dominio en el mercado surcoreano con *blockbusters* nacionales de recorrido internacional, en un sistema que destina el mismo apoyo al cine que a la exportación de productos industriales como automóviles y electrodomésticos. De este modo, el cine, la ficción televisiva seriada —fuerza motriz de la «ola coreana»—, el *K-Pop* —producto estrella sistemáticamente diseñado y monitorizado para llegar a una audiencia internacional— y los juegos online —sector en el que el país es líder— se han

convertido no solo en objetos de gran consumo dentro y fuera de Asia, sino en objetos de deseo de las nuevas generaciones que impulsan su circulación global.

Es precisamente esta idea de «circulación» (Guarné y Hansen, 2018; Lee y LiPuma, 2002; Tsing, 2000; Valaskivi y Sumiala, 2014) la que en los últimos años se ha revelado como un productivo instrumento para la comprensión de las complejas interacciones culturales, políticas y económicas que definen los flujos transnacionales en el escenario de la globalización. Su bondad analítica reside no solo en capturar la naturaleza multifacética de la diseminación global de imágenes e informaciones sino en permitirnos comprender cómo esta sucede a través de la reconfiguración constante de los procesos y las prácticas que definen su circulación misma<sup>6</sup>. La eclosión del vértice asiático ha adquirido así un estatus incuestionable en la revisión de los presupuestos que orientan el estudio académico de la globalización cultural, superando las tesis que la equiparaban a la occidentalización.

---

## LA ECLOSIÓN DEL VÉRTICE ASIÁTICO HA ADQUIRIDO ASÍ UN ESTATUS INCUESTIONABLE EN LA REVISIÓN DE LOS PRESUPUESTOS QUE ORIENTAN EL ESTUDIO ACADÉMICO DE LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL

---

Sin embargo, no parece haberse producido un cuestionamiento al mismo nivel de la ecuación «global/local» en el análisis de esta cuestión. Desde sus inicios, el estudio de la globalización ha intentado explicar la interacción entre las fuerzas de lo global y lo local por medio de diferentes esquemas teóricos tales como la tensión paradójica entre las tendencias de la homogeneización y la heterogeneización (Appadurai, 1996, 2001), la integración y la diferenciación (Featherstone, 1990, 1995<sup>7</sup>), y la

conexión y la desconexión (Ferguson, 1999, 2006), por citar solo los principales. Conceptos como *global mélange* (Nederveen Pieterse, 1995, 2004), *ecúmene global* (Hannerz, 1992, 1996) y *cosmopolitismo* (Mathews, 2000) han servido para expresar con mayor o menor acierto los efectos complejos de las dinámicas de desterritorialización y reterritorialización (García Canclini, 1996) que conforman el mundo contemporáneo. A pesar de ello, el polo de lo local continúa entendiéndose en gran medida como un contrapunto de lo global que responde, ya sea como resistencia o como adaptación, a su impacto más concreto. La innegable dimensión creativa que subraya esta perspectiva reside en la base de los desarrollos conceptuales que abarcan las nociones de «glocalización» (Robertson, 1992, 1995), «domesticación» (Tobin, 1992), «creolización» (Hannerz, 1992), «hibridez» (García Canclini, 1996), «localización» (Long, 1996) e «indigenización» (Appadurai, 1996), entre otras muchas. En qué medida estos distintos heurísticos han sido capaces de traspasar la interpretación en términos de adaptación y apropiación cultural de lo que, en realidad, constituyen desarrollos específicos, ontológicamente originales, configurados en haces de relaciones múltiples (sociales, económicas, políticas, culturales) es objeto de una discusión cuya glosa escapa a los límites de esta Introducción. Señalaremos, solamente, que el hecho de que la ecuación «global/local» no deje de estar mediatizada por las categorías modernas de «origen/destino» y «original/copia» (Allen y Sakamoto, 2006) lejos de aclarar, enmascara la comprensión de un fenómeno multilineal y poliédrico resultado de las dinámicas transnacionales que operan en un mundo cada vez más interconectado.

Discusiones relativas a si el manga es un producto únicamente japonés, si puede considerarse como *K-pop* la música hecha por grupos no coreanos, o cuán japonés es el *anime* si gran parte de su producción está externalizada en estudios subcontratados fuera de Japón, si su circulación internacional depende de distribuidoras extranje-

ras y sus contenidos son continuamente rearticulados por comunidades de fans (*fandom*) que los traducen, reinterpretan y diseminan a través de los canales alternativos de un *remix world* (McLelland, 2018) son preguntas recurrentes que equivocan el punto focal de análisis, centrándolo en supuestas características esenciales definidas en términos nacionales. Si el manga o el *anime* resultan apelativos a pesar de su «uncompromising “otherness”», por ponerlo en términos de Napier (2005: 9), es precisamente por su naturaleza híbrida, dislocada y promiscua, resultado de una constelación de influencias y relaciones diversas que interaccionan más allá de lo que pueden captar formulaciones dicotómicas del tipo «global/local», «universal/particular», «internacional/nacional», que acaban reduciendo a términos modernos la complejidad posmoderna de una época de capitalismo avanzado o tardío —según se prefiera— a la Jameson (2002).

Todo esto se complica aún más cuando los procesos de apropiación cultural son llevados a cabo por aquellos que se arrojan su propiedad legítima (e.g. agencias políticas, programas gubernamentales, acciones de diplomacia pública) que ven en las industrias culturales y creativas un fértil campo de operaciones político de alcance internacional, abierto a la aplicación de sus agendas particulares. La convergencia de agenda política y producción cultural ha contribuido así a la reificación de la idea de «cultura nacional» por medio de estrategias de *soft power* (Nye, 1990; Shiraishi, 1997)<sup>8</sup> que compiten en la economía global del *nation branding* (e.g. *Cool Japan*, *Hallyu* surcoreana)<sup>9</sup>, instrumentalizando al servicio de discursos únicos lo que, por su propia naturaleza, son expresiones múltiples, diversificadas y fragmentarias de la cultura popular.

La problematización de la dimensión cultural en las producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas, es decir, la problematización de lo que se entiende por «japonés» y por «coreano» en ellas, abre el debate sobre lo que se entiende por «occidental», «americano», «europeo» y «español»

en sus desarrollos y, al hacerlo, plantea preguntas sobre la naturaleza transcultural de sus discursos visuales, articulaciones narrativas y conceptualizaciones estéticas que deben ser abordadas por el análisis cultural. Esta tarea resulta todavía más necesaria en contextos tradicionalmente descuidados por la reflexión académica sobre estos temas como el entorno español, frente a la profusión de estudios centrados en la diseminación, reproducción y consumo de las producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas en el ámbito anglosajón y el asiático. En este monográfico hemos querido hacer frente a todos estos temas para ofrecer un estado de la cuestión que nos permita asentar las investigaciones sobre la circulación, recepción e influencia de los desarrollos audiovisuales de las culturas populares de Japón y Corea del Sur en nuestro país. Con este objetivo, y dejando de lado la primacía de los enfoques en el ámbito de acción anglosajón, los artículos que componen la sección Cuaderno se enfrentan a la cuestión del impacto del audiovisual japonés y surcoreano en España en el sentido más amplio del término.

---

## LA CONVERGENCIA DE AGENDA POLÍTICA Y PRODUCCIÓN CULTURAL HA CONTRIBUIDO ASÍ A LA REIFICACIÓN DE LA IDEA DE «CULTURA NACIONAL» POR MEDIO DE ESTRATEGIAS DE SOFT POWER

---

Daniel Ferrera abre el monográfico con una aproximación histórica al paso de la animación comercial japonesa por la televisión española durante un periodo clave para su consolidación, los años noventa. «Análisis de la programación de *anime* en la televisión generalista en España (1990-1999)» plantea cómo la irrupción de las cadenas privadas en el mercado de la televisión nacional estableció una dinámica de fuerte competitividad en la que el *anime* jugó un papel instrumental a través de arriesgadas estrategias de programación

y contraprogramación. A partir del análisis de la parrilla televisiva de las cinco cadenas de cobertura estatal (las dos públicas, TVE1 y TVE2, y las tres privadas, Antena 3, Canal+ y Telecinco), Ferrera describe cómo la programación del *anime* observó una operativa de «ensayo y experimentación» en la que primaron los criterios de contraprogramación sobre la adecuación de los contenidos al público espectador. Una atención especial merece su consideración del hecho de que, del total de las emisiones de *anime* programadas por las televisiones españolas durante ese periodo, las producciones concebidas originalmente por sus creadores para un público infantil supusieron un porcentaje minoritario frente a la gran mayoría de las destinadas al público masculino adulto, a pesar de que su emisión se dirigió siempre a los niños. El desconocimiento por parte de los programadores de la tipología de géneros y subgéneros que conforma el *anime*, sumado al prejuicio social que interpretaba la animación como un producto destinado únicamente a la infancia, suscitó la controversia acerca de lo pernicioso de su consumo, saltando la cuestión de su irrupción televisiva a la sección de actualidad de los periódicos de tirada nacional con noticias de tintes alarmistas. Se trató de una polémica compartida con otros países del entorno europeo, y con resonancias y ramificaciones en otros productos de entretenimiento también relacionados con Japón y erróneamente identificados con el público infantil (e.g. videojuegos). Más allá de lo contextual del debate, el auge del *anime* en estos años, tanto en la televisión pública estatal y las cadenas autonómicas como en las operadoras privadas —de entre las que destaca Telecinco por su relación clave con el mercado italiano y experiencia previa en la emisión de series en ese país—, convirtió la animación comercial japonesa en un producto habitual y reconocible en el paisaje audiovisual español, impactando de un modo duradero en el imaginario colectivo de varias generaciones, lo que acabó resultando esencial en el fenómeno de la conformación y asentamiento de

las comunidades de apreciación del *anime* en España.

Al hilo de esta cuestión, pero desde una perspectiva analítica distinta —y precisamente por eso— en gran medida complementaria, Luis Deltell Escolar y Carla Folgar Arias se embarcan en una exploración de las hiperactivas comunidades de fans de la cultura audiovisual asociada a la *Hallyu* («ola coreana») y, especialmente, a su manifestación más dinámica, el *K-pop*, auténtico «punto de enganche» del interés por su manifestación en nuestro país. Desde un enfoque de investigación que hibrida la metodología cuantitativa con la cualitativa, empleando tanto la encuesta como las entrevistas en profundidad, «*Hallyu* 한류 en España, espectadores, *fanbases* y nuevas formas de consumir el audiovisual» aborda de un modo pionero el análisis de las comunidades de seguidores españoles de la «ola coreana», sus intereses, motivaciones y prácticas de consumo en nuestro entorno, así como la importancia que los medios digitales juegan en la consolidación social del fenómeno cultural de la *Hallyu*. Para Deltell y Folgar la influencia de los productos audiovisuales surcoreanos está generando una forma radicalmente distinta de cinefilia, propia de la era digital, en la que los espectadores participan en el desarrollo y la expansión de sus contenidos de manera activa y comprometida, frente al consumo tradicional de narraciones televisivas y fílmicas. Se trata de un nuevo tipo de espectador que, lejos de conformarse con consumir pasivamente las producciones audiovisuales, asume un rol operativo en su

---

**SE TRATA DE UN NUEVO TIPO DE ESPECTADOR QUE, LEJOS DE CONFORMARSE CON CONSUMIR PASIVAMENTE LAS PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, ASUME UN ROL OPERATIVO EN SU REALIZACIÓN Y DIVULGACIÓN**

---

---

**LA NUEVA OLA DE EXPRESIONES DE LA CULTURA AUDIOVISUAL SURCOREANA CONVIVE EN ESPAÑA CON EL CINE QUE, PESE HABER CEDIDO CIERTA ATENCIÓN POR PARTE DE LOS MEDIOS ESPECIALIZADOS, CONTINÚA MANTENIENDO UNA PRESENCIA RESILIENTE EN LAS TAQUILLAS ESPAÑOLAS Y DESTACADA EN LOS FESTIVALES AFINES**

---

realización y divulgación, constituyéndose como una audiencia social creativa que se organiza, interacciona y expande a través de las redes y medios del «enjambre digital» (e.g. Twitter, Facebook, Instagram, blogs, apps para móvil, canales de YouTube, etc.). Particularmente interesante es la aproximación que Deltell y Folgar plantean a estos *locus* digitales como espacios de contrapoder en los que resulta posible la construcción de una urdimbre de afectos y contactos entre espectadores que, al no identificarse con el lenguaje audiovisual dominante, encuentran fuera de las narrativas y músicas hegemónicas no solo un espacio de entretenimiento alternativo, sino un «modo de activismo cultural». Deltell y Folgar sostienen así que el consumo de la *Hallyu* por los jóvenes españoles constituye un caso claro de resistencia y contrapoder al predominio audiovisual global de la industria estadounidense, cuya práctica contribuye de un modo fundamental al proceso de asimilación del imaginario audiovisual surcoreano en nuestro país.

Un recorrido paralelo al de la corriente musical analizada por estos autores ha seguido otra de las exportaciones culturales más populares procedentes de Corea del Sur, el *K-drama*. El artículo firmado por Juan Rubio de Olazabal se adentra en uno de los títulos de moda distribuidos por la plataforma de *streaming* de Netflix, *Recuerdos de la Alhambra* (Jae-Jeong Son, TVN-Netflix: 2018).

Con localizaciones inspiradas en la ciudad de Granada, icono turístico mundial, la serie supone un interesante artefacto de Orientalismo inverso (Guarné, 2017) en la representación exotista y romántica de lo que el imaginario colectivo surcoreano ha codificado como español. «El audiovisual surcoreano en España: Granada como ludo-mundo en la serie *Recuerdos de la Alhambra*» explora el modo intrínsecamente lúdico a través del cual una producción audiovisual dramática surcoreana se apropia visualmente del paisaje —supuestamente granadino— de una ciudad convertida en el escenario electrónico-virtual de un juego de realidad aumentada de marcado carácter hispánico. Especialmente interesante es el análisis que Rubio de Olazabal articula sobre la manera como esta apropiación lúdica dialoga con la apropiación cultural de los aspectos y referentes visuales más universalmente ligados al folclore andaluz y, por extensión, a toda España. La serie reinterpreta así el espacio urbano a través de un repertorio complejo de mundos superpuestos con sus distintas temporalidades que van de la Granada ficcionada en su argumento a la Granada ludificada en la realidad alternativa del juego que lo impulsa. En la consideración de este proceso, Rubio de Olazabal explora el tránsito entre lo real ficcionado y lo ilusorio digital, que recapitula en el plano imaginario la magia atribuida a una ciudad idealizada en un orientalizante *tableau vivant* de espejismos y ambigüedades que, a su vez, se reproducen en la caracterización de los personajes y las tramas que los guían. Merece una atención especial la consideración que el artículo realiza de las texturas ludo-ficcionales que conectan el juego con la ficción televisiva a través de una producción que —tanto en su narrativa como en su visualidad— intenta traspasar las convenciones de ambos géneros, planteando la borrosa frontera que separa «el mundo primario y el lúdico», «lo real y lo ilusorio» y «la cordura y la locura», remitiéndonos finalmente a la paradoja del juego que enriquece la realidad a costa de reducirla.

La nueva ola de expresiones de la cultura audiovisual surcoreana convive en España con el cine que, pese haber cedido cierta atención por parte de los medios especializados, continúa manteniendo una presencia resiliente en las taquillas españolas y destacada en los festivales afines. En estos asuntos inciden las dos siguientes contribuciones. En la primera de ellas, Sonia Dueñas se centra en la recepción en España de las obras editadas del realizador Yeon Sang-ho, un caso de especial interés por desafiar los límites de la autoría y la distribución convencional con una carrera que oscila entre el modo de producción del cine independiente y el del *blockbuster*. Dueñas expone cómo con *Tren a Busan* (Busanhaeng, 2016) Yeon Sang-ho ha conseguido dar el salto no solo de la animación independiente al cine de imagen real, sino también al cine comercial con una producción —metáfora del adocenamiento de la sociedad— que parece llamada a convertirse en una película de culto. «Entre el cine independiente y el *blockbuster* en Corea del Sur: Las obras de Yeon Sang-ho y su recepción en España» se aproxima al fenómeno del *blockbuster* surcoreano como un producto híbrido que integra el modelo hollywoodiense de cine de género y grandes efectos especiales con elementos narrativos estrechamente ligados a la identidad nacional surcoreana y la memoria histórica reciente de aquel país. Se trata de metrajes protagonizados por un *star system* reconocible a nivel local y regional, con altos presupuestos y potentes estrategias de marketing que en la mayoría de los casos se traducen en rotundos éxitos comerciales a escala nacional con salida internacional. Algo distinto sucede con el cine de animación surcoreano y su presencia en las pantallas españolas, que sigue un paso por detrás del japonés, invisibilizado para los espectadores, como la participación de sus valorados profesionales en cintas de gran popularidad a nivel internacional cuya producción ha sido externalizada en estudios surcoreanos. De especial interés resulta cómo Dueñas considera en qué medida *Tren a Busan* —

una excepción por su temática de terror y zombis en un ámbito arquetípicamente identificado con el thriller—, junto con otras producciones de imagen real y animación del mismo director estrenadas como supuestas secuelas o precuelas de esta, ha contribuido a la creación y afianzamiento del cine surcoreano como una «marca de calidad». Se trata de un marchamo asimilado tanto por la crítica como los espectadores, que actúa a modo de reclamo positivo reforzando la cinefilia en la recepción del cine surcoreano en España, algo en lo que también han intervenido festivales y muestras cinematográficas, como analiza detalladamente la siguiente de las contribuciones.

Violeta Kovacsics y Alan Salvadó centran su atención en la afinidad programática del Festival de Sitges —uno de los faros del audiovisual surcoreano en nuestro país— y su papel fundamental no solo en la recepción e interpretación del «Nuevo Cine Coreano» en España, sino en su propia configuración categórica y reconocimiento genérico. Alejándose de un planteamiento transcultural abstracto y tomando el Festival de Sitges como estudio de caso, Kovacsics y Salvadó se aproximan al sistema paratextual del certamen y su contribución al reconocimiento de la idea de «Nuevo Cine Coreano» asociada al thriller a partir de la identificación de una serie de rasgos que han devenido idiosincráticos, tales como la manera de representar la violencia, la mezcla de humor negro y dramatismo, y la interrogación histórica sobre el pasado nacional reciente. «¿Made for Sitges? La recepción del thriller surcoreano en España a través del estudio de caso del Festival de Sitges» explora en qué sentido la potenciación paratextual de estos elementos ha permitido al público español reconocer un estilo común en una serie de producciones que, más allá de los patrones autorales y de género clásicos, resultan de difícil catalogación. Este proceso se ha reflejado a su vez en el paso de una perspectiva panorámica autoral a otra especializada y de género en la consideración de estos films, en un viraje directamente ligado al cambio

de «la progresiva visibilidad a la hipervisibilidad» que actualmente define la presencia surcoreana en la programación del Festival. Especialmente reveladora es la constatación en el artículo de que este cambio ha transformado a su vez, directa e indirectamente, la propia estructura del certamen mediante la creación de secciones específicas como Orient Express y Órbita que han convertido el thriller en un género estrechamente asociado con la cinematografía surcoreana, y a esta con el propio festival. Kovacsics y Salvadó describen así un proceso de interacción sinérgica que durante los últimos veinte años ha dotado al Festival de Sitges de un rol prescriptor activo en la adaptación del gusto del público al «Nuevo Cine Coreano», a la vez que ha configurado el propio certamen en una «zona de transición y transacción» capaz de incidir de un modo coadyuvante en la recepción de esta cinematografía en nuestro país.

Finalmente, el Cuaderno se cierra con un trabajo que explora los usos políticos de la imagen en el contexto bélico de la Guerra del Pacífico, a la que aludíamos al principio de esta Introducción, a través del análisis de la recepción en España de los noticiarios cinematográficos sobre la guerra en Asia producidos por Japón en la década de 1930 y la primera mitad de la de 1940. Se trata de un tema desatendido por la investigación académica en cuya consideración Marcos Centeno asume un enfoque histórico que le permite reseguir la tortuosa migración, distribución y reutilización en nuestro país de las imágenes de los noticiarios de guerra japoneses en el contexto de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. «Reeditando la guerra en Asia. Noticiarios japoneses en España (1931-1945)» aborda críticamente una colección de imágenes en las que la representación de la actualidad devino una poderosa herramienta de (des)movilización social al servicio de los intereses cambiantes del franquismo, que no dudó en manipular su interpretación articulando el discurso de agitación característico de la propaganda falangista para reorientarlo, después de la caída del

Eje, en favor de la legitimación de su régimen dictatorial. En este sentido, Centeno profundiza en la tesis apuntada por otros autores según la cual, a pesar de ser un conflicto geográficamente alejado, la guerra contra China sirvió al franquismo para ver en Japón a su alter ego asiático en la cruzada mundial contra el comunismo. Centeno interroga así las imágenes no solo en relación a su contexto de producción original sino, fundamentalmente, a su contexto de recepción en España, revelando una actitud contemporizadora en la que las concomitancias con el discurso profascista del sistema imperial japonés dejaron paso a la retórica tradicionalista y nacional católica del franquismo, en un inadvertido esfuerzo de revisión retrospectiva destinado a acercar posiciones con los Aliados tras la reordenación del tablero geopolítico internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial. De este modo, la reedición constante de las imágenes de los noticiarios de guerra japoneses conformó su material fílmico en una suerte de palimpsesto polisémico y contradictorio que, en última instancia, nos habla más de los intereses y las necesidades del régimen totalitario impuesto en la España de ese periodo, que del conflicto bélico en el escenario asiático.

---

### **LA REEDICIÓN CONSTANTE DE LAS IMÁGENES DE LOS NOTICIARIOS DE GUERRA JAPONESES CONFORMÓ SU MATERIAL FÍLMICO EN UNA SUERTE DE PALIMPSETO POLISÉMICO Y CONTRADICTORIO**

---

El Cuaderno se complementa con la sección Diálogo en la que contamos con la participación de dos de las principales voces emergentes del cine español: las cineastas Carla Simón y Celia Rico. Los nombres de Yasujirō Ozu y de Hirokazu Koreeda, entre otros, aparecen en esta conversación en la que Manuel Garin y Ferran de Vargas

## LA RECONSIDERACIÓN DEL BINOMIO «GLOBAL/LOCAL» EN EL ANÁLISIS DE ESTE FENÓMENO

profundizan sobre la influencia del cine japonés en su filmografía y, en especial, en sus premiadas óperas primas *Verano 1993* (Estiu 1993, 2017) y *Viaje al cuarto de una madre* (2018). Se trata de una conversación abierta en la que las realizadoras reflexionan sobre su aproximación al cine asiático, su contacto con la cultura visual japonesa y la contribución de la cinematografía nipona en la conformación de su mirada de maneras sutiles, a menudo desapercibidas, en la composición del espacio, la circulación de los gestos y el retrato de las emociones, en los tiempos, los ritmos y los encuadres de sus películas. Simón y Rico desgranán estas cuestiones en relación con sus intereses más personales como directoras, desde las relaciones familiares, la infancia y la pérdida hasta las tensiones entre lo rural y lo urbano, la presión social de los roles de género y la representación de lo económico y lo político en las dimensiones más cercanas de lo cotidiano. Garin y de Vargas plantean así un dialogo abierto en el que el cine se revela, a su vez, como un dialogo incesante y extenso entre películas y realizadores, que continuamente tamiza el retrato de la realidad a través del eco de la obra de los autores que nos han influido.

Siguiendo con esta indagación sobre la porosidad de nuestro audiovisual con respecto a sus contrapartes japonesa y surcoreana, en la sección (Des)encuentros congregamos a los responsables de los festivales más relevantes para su circulación dentro del territorio español, con el propósito de monitorizar la situación desde su papel como puerta de entrada de dichas cinematografías. Quim Crusellas y Domingo López (director y programador, respectivamente, del Festival Nits de Cinema Oriental de Vic), Menene Gras (directora del Asian Film Festival de Barcelona), José Luis

Rebordinos (director del Donostiako Nazioarteko Zinemaldia de Donostia) y Ángel Sala (director del Sitges Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya) responden a las cuestiones planteadas por Guillermo Martínez-Taberner y Antonio Loriguillo-López sobre facetas tan dispares acerca de la circulación de estas películas en nuestro país como el lugar que ocupan los festivales en un contexto mediático de eclosión digital en el que irrumpen con una fuerza extraordinaria las plataformas de *video-on-demand*; la función de los certámenes y muestras en la visibilización de unas cinematografías lejanas que todavía se consumen por impactos o modas; el cuestionamiento de la idea de «cines periféricos» en relación a unas producciones sustantivas en la renovación global de lenguajes y narrativas audiovisuales; el decalaje entre los films que llegan a los festivales y el grueso de la producción audiovisual en sus respectivos países; y el papel de las agencias culturales, de la crítica y del público especializado en su circulación y recepción en España, lo que nos lleva, de nuevo, a la reconsideración del binomio «global/local» en el análisis de este fenómeno.

Como siempre, este número de *L'Atalante* se cierra con las variadas aportaciones de la sección Puntos de Fuga. Estudios sobre títulos tan dispares como *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928), *Andrei Rublev* (Andrei Taskovsky, 1966), *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976), *Las armonías de Werckmeister* (Werckmeister harmóniák, Béla Tarr, 2000) o *Vals con Bashir* (Waltz with Bashir, Ari Folman, 2008) cierran un número que esperamos sea del interés de los lectores de la revista. ■

### NOTAS

- 1 No era la primera vez que un film de Kurosawa se adaptaba al viejo oeste. Otro western rodado cuatro años antes, *Los siete magníficos* (The Magnificent Seven, 1960), ambientaba también en el oeste americano un film del director japonés, *Los siete samuráis* (Shichi-

nin no Samurai, 1954), esta vez, previa compra de los derechos y con estrellas consagradas.

- 2 Vid. Ritzer (1993, 2006), Ritzer y Malone (2000).
- 3 Vid. Bryman (1999, 2003, 2004).
- 4 Junto a Muecke y Thomas (2004).
- 5 Junto a Chua (2008).
- 6 Desde esta perspectiva, el grupo de investigación GREGAL: Circulación Cultural Japón-Corea-Cataluña/España (SGR 2017 SGR 1596) del Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios de Asia Oriental de la Universidad Autónoma de Barcelona aborda el estudio de la circulación, reconfiguración y encaje de los flujos culturales, lingüísticos y representacionales que con Japón y Corea del Sur como vectores estratégicos afectan y transforman la realidad social española en procesos globalizadores de escala planetaria.
- 7 Con Lash y Robertson (1995).
- 8 Así como Bukh (2014), Iwabuchi (2015), Tsutsui (2011), Watanabe y McConnell (2008).
- 9 Vid. Craig (2017); Chua y Iwabuchi (2008); Daliot-Bul (2009); Kang (2015); Kim (2007); Kim (2011); Kim (2013); Kuwahara (2014); Lie (2015); Lim, Ping y Tseng (2016); Marinescu (2014) y Valaskivi (2013), entre otros.

## REFERENCIAS

- Allen, M., R. Sakamoto (eds.) (2006). *Popular Culture, Globalization and Japan*. Nueva York: Routledge.
- Annet, A. (2014). *Anime Fan Communities: Transcultural Flows and Frictions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, A. (ed.) (2001). *Globalization*. Durham: Duke University Press.
- Bonillo Fernández, C. (2019). Relaciones Japón-España-Latinoamérica a través del anime: España y Latinoamérica como escenarios en el anime japonés. En D. Almazán Tomás y E. Barlés Báguena (eds.) *Japón, España e Hispanoamérica: Identidades y relaciones culturales* (pp. 333-366). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bryman, A. (1999). The Disneyization of society. *Sociological Review*, 47(1), 25-47.
- Bryman, A. (2003). McDonald's as a Disneyized Institution: Global Implications. *American Behavioral Scientist*, 41(2), 154-167.
- Bryman, A. (2004). *The Disneyization of society*. Londres: SAGE.
- Bukh, A. (2014). Revisiting Japan's Cultural Diplomacy: A Critique of the Agent-Level Approach to Japan's Soft Power. *Asian Perspective*, 38, 461-485.
- Chua B. H., Iwabuchi, K. (eds.) (2008). *East Asian Pop Culture: Approaching the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Craig, T. (ed.) (2017). *Cool Japan: Case Studies from Japan's Cultural and Creative Industries*. Ashiya: BlueSky Publishing.
- Daliot-Bul, M. (2009). Japan Brand Strategy: The Taming of "Cool Japan" and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age. *Social Science Japan Journal*, 12(2), 247-266.
- Featherstone, M. (ed.) (1990). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: Sage Pub.
- Featherstone, M., Lash, S., Robertson, R. (eds.) (1995). *Global Modernities*. Londres: Sage Pub.
- Ferguson, J. (1999). *Expectations of Modernity: Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*. Berkeley: University of California Press.
- Ferguson, J. (2006). *Global Shadows: Africa in the Neoliberal World Order*. Durham: Duke University Press.
- Galbraith, P., Karlin, J. G. (2012). *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- García Canclini, N. (1996). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Guarné, B. (2017). *Antropología de Japón: Identidad, discurso y representación*. Barcelona: Bellaterra.
- Guarné, B., Hansen, P. (eds.) (2018). *Escaping Japan: Reflections on Estrangement and Exile in the Twenty-First Century*. Londres: Routledge.
- Hannerz, U. (1992). *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Nueva York: Routledge.

- Hernández-Pérez, M. (2017). *Manga, anime y videojuegos: Narrativa cross-media japonesa*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hills, M. (2016). Transnational Cult and/as Neoliberalism: The Liminal Economies of Anime Fansubbers. *Transnational Cinemas*, 8(1),1-15.
- Hinton, P. R. (2013). The Cultural Context and Social Representation: The Japanese Schoolgirl in British Popular Culture. *Journal of Intercultural Communication*, 31.
- Horno, A. (2014). Asimilación de la estética del anime en la animación occidental». En J. Rodríguez Terceño, A. Fernández Paradas (eds.) *Nuevas culturas y sus nuevas lecturas* (pp. 349-358). Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España.
- Iwabuchi, K. (2002). *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Iwabuchi, K. (ed.) (2004). *Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Drama*. Hong Kong: University of Hong Kong Press.
- Iwabuchi, K. (2010). Undoing International Fandom in the Age of Brand Nationalism. *Mechademia*, 5, 87-96.
- Iwabuchi, K. (2015). Pop-culture Diplomacy in Japan: Soft Power, Nation Branding and the Question of "International Cultural Exchange". *International Journal of Cultural Policy*, 21(4), 419-432.
- Iwabuchi, K., Thomas, M.; Muecke, S. (eds.) (2004). *Rogue Flows: Trans-Asian Cultural Traffic*. Hong Kong: University of Hong Kong Press.
- Jameson, F. (2002). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kang, H. (2015). Contemporary Cultural Diplomacy in South Korea: Explicit and Implicit Approaches- *International Journal of Cultural Policy*, 21(4). 433-447.
- Kim, J. (2007). Why Does Hallyu Matter? The Significance of the Korean Wave in South Korea. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 2(2), 47-59.
- Kim, K. Y. (2011). *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*. Durham: Duke University Press.
- Kim, Y. (ed.) (2008). *Media Consumption and Everyday Life in Asia*. Nueva York: Routledge.
- Kim, Y. (ed.) (2013). *The Korean Wave: Korean Media Go Global*. Nueva York: Routledge.
- Kim, Y. (ed.) (2019). *South Korean Popular Culture and North Korea*. Nueva York: Routledge.
- Kinsella, S. (2014). *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. Londres: Routledge.
- Kuwahara, Y. (ed.) (2014). *The Korean Wave: Korean Popular Culture in Global Context*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Lamarre, T. (2006). Otaku Movement. En T. Yoda y H. Harootunian (eds.) *Japan after Japan. Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present* (pp. 358-394). Durham: Duke University Press.
- Lee, B. y LiPuma, E. (2002). Cultures of Circulation: The Imaginations of Modernity. *Public Culture*, 14(1), 191-213.
- Lee, S. y M. Nornes (eds.) (2015). *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the Age of Social Media*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lie, J. (2015). *K-Pop: Popular Music, Cultural Amnesia and Economic Innovation in South Korea*. Oakland: University of California Press.
- Lim, W. X., Ping, X.; Tseng, H. K. (eds.) (2016). *Globalization, consumption and popular culture in East Asia*. Nueva Jersey: World Scientific.
- Long, N. (1996). Globalization and Localization. New Challenges to Rural Research. En H. L. Moore (ed.) *The Future of Anthropological Knowledge* (pp. 37-59). Londres: Routledge.
- Loriguillo-López, A. (2016). ¿Cómo lo haría Haruhi? La construcción del media mix de Suzumiya Haruhi. En A. Lozano-Méndez (ed.) *El Japón contemporáneo: Una aproximación desde los estudios culturales* (pp. 171-192). Barcelona: Bellaterra.
- Loriguillo-López, A. (2018). *La narración compleja en el anime postclásico: La ambigüedad narrativa en la animación comercial japonesa*. Tesis doctoral. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Marinescu, V. (ed.) (2014). *The Global Impact of South Korean Popular Culture: Hallyu Unbound*. Lanham: Lexington Books.

- Mathews, G. (2000). *Global Culture/Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket*. Londres: Routledge.
- McLelland, M. (ed.) (2018). *The End of Cool Japan: Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*. Londres: Routledge.
- Miller, L. (2017). Access and the Construction of Fan Identity: Industry Images of Anime Fandom. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 14(1), 49-66.
- Morisawa, T. (2019). Rethinking Anime in East Asia: Creative Labour in Transnational Production, Or, What Gets Lost in Translation. En B. Guarné, A. Lozano-Méndez, D. P. Martínez (eds.) *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan* (pp. 162-180). Londres: Berghahn.
- Napier, S. J. (2005). *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Nederveen Pieterse, J. (1995). Globalization as Hybridization. En M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (eds) *Global Modernities*. Londres: Sage Pub.
- Nederveen Pieterse, J. (2004). *Globalization and Culture: Global Mélange*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Nye, J. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Nueva York: Basic Books.
- Otmazgin, N., Lyan, I. (2013). Hallyu across the Desert: K-Pop Fandom in Israel and Palestine. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review E-Journal*, 9, 68-89.
- Pellitteri, M. (2018). Kawaii Aesthetics from Japan to Europe: Theory of the Japanese "Cute" and Transcultural Adoption of Its Styles in Italian and French Comics Production and Commodified Culture Goods. *Arts*, 7(24).
- Ritzer, G. (1993). *The McDonaldization of Society: An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life*. Newbury Park: Pine Forge Press.
- Ritzer, G. (ed.) (2006). *McDonaldization: The Reader*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Ritzer, G., Malone, E. L. (2000). Globalization Theory: Lessons from the Exportation of McDonaldization and the New Means of Consumption. *American Studies*, 41(2-3): 97-118.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Thousand Oaks: Sage Pub.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (eds.) *Global Modernities*. Londres: Sage Pub.
- Sabre, C. (2016). French Anime and Manga Fans in Japan: Pop Culture Tourism, Media Pilgrimage, Imaginary. *International Journal of Contents Tourism*, 1(1), 1-19.
- Shiraishi, S. S. (1997). Japan's Soft Power: Doraemon Goes Overseas. En P. J. Katzenstein, T. Shiraishi (eds.) *Network Power: Japan and Asia* (pp. 234-272). Ithaca: Cornell University Press.
- Steinberg, M. (2012). *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Steinberg, M. (2017). Media Mix Mobilization: Social Mobilization and Yo-Kai Watch. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 12(3), 244-258.
- Tezuka, Y. (2012). *Japanese Cinema Goes Global: Filmworkers' Journeys*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Tobin, J. J. (ed.) (1992). *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*. New Haven: Yale University Press.
- Tsing, A. (2000). The Global Situation. *Cultural Anthropology*, 15(3), 327-360.
- Tsutsui, W. M. (2011). Soft Power and the Globalization of Japanese Popular Culture. En C. Holroyd y K. Coates (eds.) *Japan in the Age of Globalization*. Londres: Routledge.
- Valaskivi, K. (2013). A Brand New Future? Cool Japan and the Social Imaginary of the Branded Nation. *Japan Forum*, 25:4, 485-504.
- Valaskivi, K., Sumiala, J. (2014). Circulating Social Imaginaries: Theoretical and Methodological Reflections. *European Journal of Cultural Studies*, 17(3), 229-243.
- Venet Gutiérrez, J. (2019). Las magical girls españolas. Intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014). En D. Almazán Tomás, E. Barlés Báguena (eds.) *Japón, España e Hispanoamérica: Identidades y relaciones culturales*

(pp. 301-331). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Villa Gracia, A. D. (2019). Configuración narrativa en la franquicia "crossmedia" de *Berserk*. *Con A de animación*, 9, 132-143.

Watanabe, Y., McConnell, D. L. (2008). *Soft Power Superpowers: Cultural and National Assets of Japan and the United States*. Nueva York: M. E. Sharpe.

Wee, V. (2014). *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*. Nueva York: Routledge.

Yoon, T., Yong Jin, D. (eds.) (2017). *The Korean Wave: Evolution, Fandom, and Transnationality*. Lanham: Lexington Books.

## EL IMPACTO DEL AUDIOVISUAL JAPONÉS Y SURCOREANO EN ESPAÑA: CIRCULACIÓN, RECEPCIÓN E INFLUENCIA

### Resumen

En los últimos años, las producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas han pasado a formar parte del paisaje social español al ritmo que su circulación global convertía a Japón y Corea del Sur en auténticas superpotencias culturales. En la consideración de este tema, el artículo revisa críticamente las principales teorías aplicadas en el estudio de la globalización cultural, refutando las tesis que habían concebido su desarrollo en términos de occidentalización y cuestionando la utilidad de la ecuación global/local a partir del impacto de las culturas audiovisuales japonesa y surcoreana a escala planetaria. Desde esta perspectiva, se presentan las distintas contribuciones sobre la circulación, recepción e influencia de las producciones audiovisuales japonesas y surcoreanas en España que componen la sección Cuaderno de este monográfico y que abarcan temas como la animación comercial nipona en la televisión generalista de los noventa, las hiperactivas comunidades fans de la cultura audiovisual asociada a la *Hallyu* («ola coreana»), la ficción surcoreana ambientada en nuestro país disponible en Netflix, la recepción de las obras del realizador surcoreano Yeon Sang-ho y el papel del Festival de Sitges en la interpretación y reconocimiento del «Nuevo Cine Coreano» en España, así como los usos políticos de la imagen en la manipulación de los noticiarios de guerra japoneses durante la dictadura franquista. Finalmente, el artículo traza las líneas principales desgranadas por las cineastas Carla Simón y Celia Rico en la conversación recogida en la sección Diálogo, así como los puntos de vista expuestos en la sección (Des)encuentros por los responsables de los principales festivales de cine con presencia audiovisual asiática en España.

### Palabras clave

Cultura popular japonesa; Cultura popular coreana; Cine japonés; Cine coreano; Circulación cultural; Recepción y consumo cultural.

### Autor

Blai Guarné es profesor agregado (titular) de Antropología de Japón y coordinador del Programa de Estudios de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Barcelona, institución donde también es secretario del Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental (CERAO) e investigador principal del grupo de investigación GREGAL: Circulación Cultural Japón-Corea-Catalunya/España (SGR 2017 SGR 1596). Ha sido investigador postdoctoral en la Stanford University (Estados Unidos), investigador visitante en la Universidad de Tokio (Japón) e investigador invitado en el Museo Nacional de Etnología en Japón (Minpaku). Miembro de diversos comités científicos y organismos académicos, ha coordinado la sección de Media Studies de la EAJS (European Association for Japanese Studies) y dirige la colección Biblioteca de Estudios Japoneses CERAO-UAB en Ediciones Bellaterra. Entre sus publicaciones destacan los libros *Antropología de Japón: Identidad, discurso y representación*, Bellaterra, 2017; *Escapando*

## THE IMPACT OF JAPANESE AND SOUTH KOREAN AUDIOVISUAL PRODUCTION ON SPAIN: CIRCULATION, RECEPTION AND INFLUENCE

### Abstract

In recent years, Japanese and South Korean audiovisual productions have become part of the Spanish social landscape at the rate at which their global circulation was turning Japan and South Korea into veritable cultural superpowers. In considering this issue, this article critically reviews the main theories applied to the study of cultural globalization, refuting the theses that had conceived its development in terms of Westernization and questioning the usefulness of the global/local equation from the impact of Japanese and South Korean audiovisual cultures on a planetary scale. From this perspective, we present the different contributions on the circulation, reception and influence of Japanese and South Korean audiovisual productions in Spain that make up the Notebook section of this monograph and which cover topics such as Japanese commercial animation on generalist television in the 1990s, the hyperactive communities of fans of audiovisual culture associated with *Hallyu* ("Korean wave"), the South Korean fiction set in our country available on Netflix, the reception of the works of the South Korean director Yeon Sang-ho and the role of the Sitges Festival in the interpretation and recognition of the "New Korean Cinema" in Spain, as well as the political uses of the image in the manipulation of the Japanese war newsreels during the Franco dictatorship. Finally, we outline the main lines drawn by filmmakers Carla Simón and Celia Rico in the conversation gathered in the Dialogue section, as well as the points of view set out in the (Dis)agreements section by the directors of the main film festivals with an Asian audiovisual presence in Spain.

### Key words

Japanese popular culture; Korean popular culture; Japanese cinema; Korean cinema; Cultural circulation; Reception; Cultural consumption.

### Author

Blai Guarné is Associate Professor and Coordinator of the East Asian Studies Programme at the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), where he also serves as the Secretary of the CERAO (East Asian Studies & Research Centre) and leads the research group GREGAL: Cultural circulation Japan-Korea-Catalonia/Spain. He has been Visiting Fellow at the National Museum of Ethnology in Japan (Minpaku), Postdoctoral Scholar (in the Department of Anthropology at Stanford University), and Visiting Researcher at the University of Tokyo. Member of several scientific committees and institutions he convened the Media Studies Section of the EAJS (European Association for Japanese Studies), and he is the editor-in-chief and director of the book series Biblioteca de Estudios Japoneses (CERAO-UAB & Ed. Bellaterra). Among his publications: the books *Antropología de Japón: Identidad, discurso y representación*, Bellaterra, 2017; *Escaping Japan: Reflections on Estrangement and Exile in the Twenty-first Century*,

*ping Japan: Reflections on Estrangement and Exile in the XXI-Century*, Routledge, 2018 (con Paul Hansen) y *Persistently Postwar: Media and the Politics of Memory in Japan*, Berghahn Books, 2019 (con Artur Lozano-Méndez y D. P. Martínez). Contacto: Blai.Guarne@uab.cat.

**Referencia de este artículo**

Guarné, B. (2020). El impacto del audiovisual japonés y surcoreano en España: circulación, recepción e influencia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 7-22.

Routledge, 2018 (with Paul Hansen) and *Persistently Postwar: Media and the Politics of Memory in Japan*, Berghahn Books, 2019 (with Artur Lozano-Méndez and D. P. Martínez). Contact: Blai.Guarne@uab.cat.

**Article reference**

Guarné, B. (2020). The Impact of Japanese and South Korean Audiovisual Production on Spain: circulation, reception and influence. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 7-22.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

CUADERNO

---

**EL IMPACTO DEL  
AUDIOVISUAL JAPONÉS  
Y SURCOREANO  
EN ESPAÑA**

---

**ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN  
DE ANIME EN LA TELEVISIÓN GENERALISTA  
EN ESPAÑA (1990-1999)**

Daniel Ferrera

**HALLYU (한류) EN ESPAÑA:  
ESPECTADORES, FANBASES Y NUEVAS  
FORMAS DE CONSUMIR EL AUDIOVISUAL**

Luis Deltell Escolar

Carla Folgar Arias

**EL AUDIOVISUAL SURCOREANO EN  
ESPAÑA: GRANADA COMO LUDO-MUNDO  
EN LA SERIE RECUERDOS DE LA ALHAMBRA**

Juan Rubio de Olazabal

**ENTRE EL CINE INDEPENDIENTE  
Y EL BLOCKBUSTER EN COREA DEL  
SUR: LAS OBRAS DE YEON SANG-HO  
Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA**

Sonia Dueñas Mohedas

**¿MADE FOR SITGES? LA RECEPCIÓN  
DEL THRILLER SURCOREANO EN ESPAÑA  
A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE CASO DEL  
FESTIVAL DE SITGES**

Violeta Kovacsis

Alan Salvadó

**REEDITANDO LA GUERRA  
EN ASIA. NOTICIARIOS JAPONESES  
EN ESPAÑA (1931-1945)**

Marcos P. Centeno Martín



# ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN DE ANIME EN LA TELEVISIÓN GENERALISTA EN ESPAÑA (1990-1999)

DANIEL FERRERA

## INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años se ha observado un creciente interés por el *anime* en el entorno académico nacional. Ejemplo de ello son los múltiples trabajos que lo analizan desde perspectivas de carácter historicista (Horno López, 2012), investigaciones ligadas al contexto de producción (Mangirón, 2012) o estudios centrados en el texto, tanto en cuestiones de representación (García Pacheco y López Rodríguez, 2012; Pérez Guerrero, 2013; De Pablo Rodríguez, 2014) como en aspectos relacionados con la estética del género (Horno López, 2013) o su narrativa (Hernández Pérez, 2013; Loriguillo-López, 2018). Con respecto a su introducción en nuestro país, Mas López (2005) analiza el proceso de traducción de las series de *anime* al catalán; Torres Simón (2008: 3) se centra en las características del lector de *manga* y destaca la aparición de las primeras series de *anime*; Madrid y Martínez (2010 y 2011) estudian la llegada de los

productos de la cultura popular nipona a nuestro país, centrándose especialmente en el *manga* y el *anime*; y Montero Plata (2012) y Santiago (2012) analizan su introducción en el mercado español. Estos trabajos, desarrollados fundamentalmente durante la última década, han contribuido a compensar «la escasez o falta de documentación académica, formal» (Horno López, 2013: 7) relativa al *anime* en el entorno nacional. Pero, en cuestiones de recepción, no existe un análisis minucioso y sistemático sobre la forma en la que ha sido programado en las cadenas españolas.

La primera emisión en televisión de *anime* llega a España a finales de los sesenta con *Kimba, el león blanco* (Jungle Taitei, O. Tezuka, Fuji TV: 1965), que después sería conocida como *El emperador de la selva*; y en 1976 encabeza el índice de aceptación de programas *Heidi* (Alps no shōjo Heidi, I. Takahata, Fuji TV: 1974), «verdadero suceso nacional que se emitía los sábados a las 15:30» (Palacio, 2008: 93); a principios de 1977, *Marco* (Haha wo tazunete san-

zen ri, Nippon Animation, I. Takahata, Fuji TV: 1976) llega a los canales nacionales y en marzo de 1978 lo hace *Mazinger Z* (G. Nagai, Fuji TV: 1972-1974). Durante los primeros años de gobiernos socialistas (a partir de 1982), el *anime* suponía un 4% de la programación infantil (Paz Rebollo, 2018: 725); a finales de los ochenta y principios de los noventa se incrementó su emisión «de la mano de las cadenas generalistas de ámbito autonómico» (Madrid y Martínez, 2011: 56), periodo en el que destaca *Bola de dragón* (Dragon Ball, A. Toriyama, Fuji TV: 1986-1989), que «se estrenó el 8 de febrero de 1990 en TVG como *As bolas máxicas*» (Montero Plata, 2012: 50) y que puede considerarse un hito fundamental para la difusión del *anime* en España (Estrada, 2012).

Pero no es hasta la década de los noventa, con la incorporación de las televisiones privadas en el nuevo régimen de concurrencia competitiva propiciado por la *Ley de Televisión Privada*, aprobada el 3 de mayo de 1988, cuando el *anime* pasa a ser programado con regularidad en las parrillas televisivas de las cadenas con cobertura nacional. En un contexto de cambio e incertidumbre en el que los costes de producción aumentaron desmesuradamente (Contreras y Palacio, 2003: 116-117), su emisión resultó especialmente rentable teniendo en cuenta que, comparado con las producciones norteamericanas y europeas, «se trataba de un producto más económico y su concepción seriada arrastraba un público fiel» (Mateos-Pérez, 2012: 537).

Con el inicio de la década comienza en España, como define Palacio (2006: 318) extrapolando la terminología de John Ellis al contexto nacional, el periodo de la «abundancia televisiva». Y esta abundancia, consecuencia de la multiplicación de canales y el aumento de horas de emisión diarias, conllevó un aumento por la preocupación de los efectos que el consumo televisivo podía tener en los menores, como analiza Mateos-Pérez (2012: 526) en la introducción de su investigación centrada en el análisis de la programación infantil de la primera mitad de los noventa. En un contexto de

ensayo y experimentación, programación y contraprogramación, el *anime* se consolidó en la parrilla televisiva generando en ocasiones una alarma que quedó reflejada en la prensa de la época.

Este periodo ha sido ampliamente estudiado en algunas de las monografías ya citadas, como la de Contreras y Palacio (2003), centrada en la programación, y la de Palacio (2008), sobre la historia de la televisión en España; existen asimismo investigaciones centradas en la programación española que abarcan desde sus orígenes hasta bien entrada la década de los noventa (Gómez-Escalonilla, 1998), otras que ponen el foco en el contexto de la competencia en el mercado televisivo a partir de 1990 (Artero, Herrero y Sánchez Taberner, 2005), así como estudios articulados en torno a la programación infantil tras la aparición de las televisiones privadas en el contexto de concurrencia competitiva (Mateos-Pérez, 2012).

En este ámbito destaca la monografía dirigida por Montero Díaz (2018), que realiza un recorrido por las audiencias y las parrillas televisivas desde 1956. En el epílogo se desarrolla el contexto programático del primer lustro de la década de los noventa y se definen los elementos del cambio del modelo televisivo producidos tras la incorporación de las televisiones privadas y la evolución de las emisiones infantiles y juveniles desde entonces (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 839-845).

La presente investigación analiza la programación de la década de los noventa, centrándose únicamente en las series de *anime* emitidas en las cadenas con cobertura nacional.

## CONTEXTO

Para entender plenamente las implicaciones derivadas de la programación de producciones de *anime* en países occidentales, hay que tener en cuenta una serie de características propias de este tipo de animación que la hacen diferente de otras series animadas que podían llegar a España desde Europa o Norteamérica.

En primer lugar, el *anime* ha sido concebido tradicionalmente como un producto de consumo interno (Madrid y Martínez, 2011: 56). Al enfrentarse a mercados foráneos, ha encontrado siempre una fase de resistencia por parte del país receptor antes de su aceptación (Yui, 2010a: 48 y 2010b: xxiii). En Italia, su llegada causó un profundo impacto (Pellitteri, 2004: 20) que afectó no solo a la percepción de las formas culturales japonesas por parte de la audiencia, sino incluso a la producción cultural autóctona (Pelleteri, 2006). Y, si bien el éxito de su difusión en Italia coincide con el auge de sus emisiones entre 1978 y 1984 (Pellitteri, 2014), es necesario tener en cuenta que «la 'ola nipona' llegó a España más tarde que en otros países del entorno europeo (Madrid y Martínez, 2011: 58). Con Cataluña como punto geográfico de especial relevancia para su introducción en España (Llovet Ferrer, 2018) y los canales autonómicos como principales difusores en los años ochenta, la aparición de los canales privados en 1990 supuso un aumento cuantitativo de su difusión a nivel nacional. Por tanto, el presente análisis se centra en el *anime* emitido en las cadenas de cobertura nacional desde 1990 hasta el final de la década, que daría paso a la explosión del mercado del *manga* en Europa a principios del siglo xxi (Bouissou, Pellitteri, *et al.*, 2010: 255).

Otro aspecto a tener en cuenta es la clasificación que se hace del *manga* y el *anime* en Japón atendiendo a las características demográficas de su público. Cho, Disher, *et al.* (2018) clasifican el *anime* en torno a nueve variables, siendo la primera la audiencia a la que se dirige. Atendiendo a esta división, el *anime* se clasifica en cinco géneros básicos (Torrents, 2015: 163): *kodomo* (dirigido a un público infantil), *shōnen* (enfocado a adolescentes varones), *shōjo* (para adolescentes mujeres), *seinen* (orientado al público masculino joven adulto) y *josei* (para mujeres). Esta división sirve para

---

**EL ANIME HA SIDO CONCEBIDO TRADICIONALMENTE COMO UN PRODUCTO DE CONSUMO INTERNO**

---

contextualizar la hipótesis central sobre la que se estructura la presente investigación: del total de emisiones de *anime* retransmitidas en la década de los noventa en España, las dirigidas al público infantil (en su contexto original japonés) suponen un porcentaje minoritario

con respecto a la suma del resto, siendo las producciones dirigidas al público masculino las más programadas durante esta década.

En dicho periodo, las emisiones de *anime* se consolidaron en España y experimentaron un auge en las cadenas de cobertura nacional; la parrilla televisiva se llenó de producciones de animación japonesa, dirigidas siempre a un público infantil, lo que conllevó una serie de problemas reflejados en la prensa de la época.

Esa problemática en la recepción deriva del desconocimiento de dichos géneros (o subgéneros dentro del género *anime*, como destaca Denison (2015: 2) al señalar las dificultades de clasificarlo como género o como producción audiovisual que englobe géneros diversos), sus normas y convenciones, indispensables no ya para clasificar las distintas producciones de *anime* o teorizar sobre ellas, sino para la comprensión de las mismas por parte de la audiencia, aspecto fundamental de la concepción de género en sí (Neale, 2004: 1).

Si bien Creeber (2004) realiza un amplio y riguroso recorrido por los aspectos más relevantes de los estudios sobre géneros televisivos, no incluye un análisis en profundidad de las divisiones que se pueden realizar dentro de un género tan concreto como es el de la animación japonesa. Donnelly (2004: 73-75) se refiere a la animación para adultos y su proliferación en los países occidentales durante la década de los noventa (así como el éxito del *anime*, ya desde mediados de los ochenta), al mismo tiempo que Wells (2004a: 107) hace referencia a su creciente popularidad, reflejada en las programaciones infantiles del contex-

to norteamericano al que el autor se refiere. Pero, a pesar de las menciones a los distintos públicos a los que se puede dirigir la animación (en referencia a la dicotomía adulto/niño), e incluso a la censura derivada de la presencia de violencia y/o contenidos de «potencial confusión sexual» (Wells, 2004b: 104), no se relaciona esta problemática con el desconocimiento de la audiencia de países occidentales de los cinco géneros en los que se divide demográficamente el *anime*.

Dicho desconocimiento enlaza con la problemática de la lectura y comprensión del texto audiovisual y de su relación con la audiencia (Morley, 2005: 195-199). Un texto descontextualizado puede mutar de significado y su recepción, por tanto, no es la adecuada; y la cultura receptora puede rechazar «algunos elementos propios de la cultura emisora» (Richard Marset, 2009: 137). La propuesta de sentido de los autores se pierde debido al desconocimiento del público al que se dirigen con sus producciones, ya que el texto debe ser entendido en su contexto (Casetti y Di Chio, 1999: 293-294). La lectura dominante se convierte en lectura negociada en el momento de la traducción, así como en la programación de las distintas producciones en la parrilla televisiva, tornando problemática la recepción del espectador final.

Teniendo esto en cuenta, el presente artículo pretende analizar en qué franja horaria se programa más *anime*, cuál es el género más programado, cómo han evolucionado las emisiones de *anime* en la década de los noventa, qué diferencias hay en las programaciones de las televisiones públicas y las privadas y realizar una aproximación a cómo se recibieron estos contenidos en la década de los noventa.

## FUENTES Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo este estudio, se ha analizado la programación televisiva del 1 de enero de 1990 al 31 de diciembre de 1999 de las cinco cadenas de

cobertura nacional, dos públicas (TVE1 y TVE2) y tres privadas (Antena 3, Canal + y Telecinco). Dicha programación se ha consultado en cuatro diarios de referencia (ABC, El Mundo, El País y La Vanguardia), estudiando las páginas de la programación de todos y cada uno de los días, alternando entre periódicos cada mes y consultando en dos o más diarios cuando se detectaba alguna posible anomalía. Enmarcados en el contexto de programas contenedores, si días puntuales no se ha encontrado la serie en la programación de los diarios, se ha optado por contabilizar las mismas series emitidas en días anteriores y posteriores salvo cuando esta ausencia de datos se prolongaba por periodos superiores a una semana. Tampoco se han tenido en cuenta las desconexiones regionales de las televisiones públicas, que reflejaban emisiones de *anime* desde los primeros días de 1990 (como, por ejemplo, *La Princesa Caballero* (Ribon no Kishi, O. Tezuka, Fuji TV: 1967-1968) el 8 de enero en TVE2 en Cataluña), ni la emisión de películas.

Dicho análisis queda reflejado en una base de datos consistente en 21.834 registros, correspondiente cada uno de ellos a la emisión de un capítulo, categorizados en función de nueve variables:

- 1 Año de emisión.
- 2 Mes de emisión.
- 3 Día de la semana de la emisión.
- 4 Día del mes de la emisión.
- 5 Hora de inicio.
- 6 Cadena televisiva.
- 7 Título.
- 8 Género: *kodomo*, *shōnen*, *shōjo*, *seinen*, *josei* y coproducción (entre Japón y otros países).
- 9 Notas (en este apartado se recogen anomalías como, por ejemplo, la nomenclatura múltiple con la que se conocen algunas series de *anime* en España).

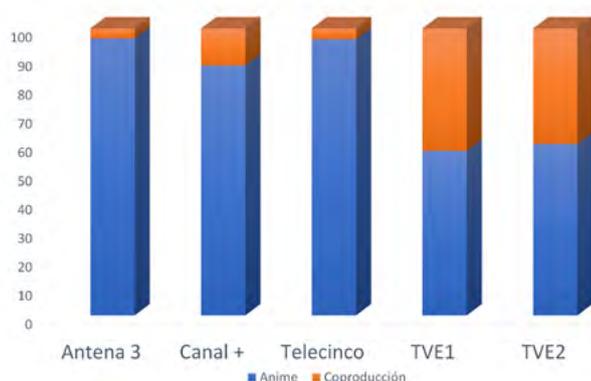
De esos 21.834 registros, el 9,42% corresponde a coproducciones entre Japón y países como Italia, Francia o Estados Unidos. Por sus características, aunque algunas podrían englobarse dentro de las categorías de *kodomo* o *shōnen*, no encajan

en su totalidad dentro del género del *anime*, por lo que se ha optado por eliminar estas once series del análisis efectuado, quedando 19.777 registros. Además, dicho análisis se complementa con grabaciones de la época (archivo personal del autor) y una búsqueda hemerográfica en los cuatro diarios utilizados en la elaboración de la base de datos durante el periodo objeto de análisis. Sobre una veintena de artículos, se ha analizado si el *anime* era caracterizado de forma positiva o negativa y si las publicaciones en prensa han podido influir en la configuración de las parrillas televisivas.

## RESULTADOS

Si bien se han detectado desde comienzos de 1990 emisiones de *anime*, tanto en desconexiones regionales como en distintas televisiones autonómicas, no es hasta la llegada de la programación regular de Antena 3, «pionera en ofrecer “Desayunos animados”» (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 841), el jueves 25 de enero, cuando llega a las parrillas televisivas de cobertura nacional una serie de animación producida, en parte, por un estudio nipón: *Jinete Sable y los Comisarios Estrella* (Sei Juushi Bismarck, World Event Production, Nippon Television Network, 1984-1985), coproducción estadounidense-japonesa emitida bajo los títulos de *Saber Rider and the Star Sheriffs* y *Sei Juushi Bismarck* respectivamente.

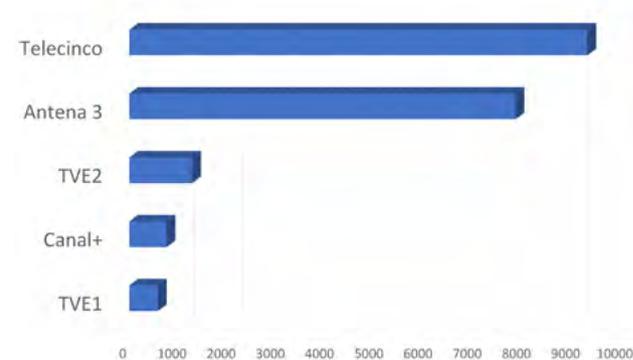
Porcentaje de coproducciones por cadena en relación al total de series de anime



A efectos de la investigación, la decisión de eliminar estas coproducciones<sup>1</sup> del cómputo global implica reducir en un 3,47% y un 3,80% los registros de Antena 3 y Telecinco respectivamente, un 12,95% los de Canal + y hasta un 42,66% y un 40,26% los de TVE1 y TVE2. Se observa ya una primera diferencia entre las programaciones de las televisiones privadas y las públicas: las coproducciones están más presentes en la televisión pública, aunque la diferencia en número de emisiones es mucho menor que lo que los distintos porcentajes pueden sugerir: 529 emisiones de coproducción más en las dos cadenas públicas en relación a la suma de las tres cadenas privadas.

No es hasta marzo, con la irrupción de Telecinco en el panorama televisivo español, cuando se detecta el primer *anime*. Iniciando sus emisiones el viernes tres con una gala inaugural, ese mismo fin de semana contaría en su parrilla con *Las montañas de Ana* (Alps monogatari watashi no Annette, K. Kusuba, Fuji TV: 1983) y *Soñar con los ojos abiertos* (Grimm Meisaku Gekijou, H. Saito, N. Fujimoto, Y. Yamamoto, TV Asahi: 1987-1988). Y, mientras que en Telecinco la programación de *anime* sería diaria, habría que esperar hasta abril para encontrar una producción de animación íntegramente japonesa en el resto de cadenas. Pero desde ese primer fin de semana de marzo, todos los días, durante la década de los noventa, se emitiría, al menos, una serie de *anime*; con la única excepción

Emisiones de anime por cadena



del sábado 4 de octubre de 1997, en el que la programación se vería alterada por la retransmisión de la boda de la infanta Cristina.

La explicación de tan rápida aparición de *anime* en Telecinco se debe a que «nació siguiendo el modelo del Canale 5 italiano, propiedad de Silvio Berlusconi» (Cascajosa y Zahedi, 2016: 61) y exportó gran parte de los contenidos que ya habían sido emitidos en Italia, entre ellos el *anime*.

La temprana aparición de *anime* en Telecinco, así como la disponibilidad del mismo y la copia del modelo televisivo italiano propiciaron que fuese la cadena que más contenido de animación japonesa incorporase en su parrilla en los noventa. Con un total de 9.309 emisiones, Telecinco se posicionó como líder en este tipo de contenido seguida de Antena 3 con 7.851, TVE2 con 1.276, Canal + con 759 y TVE1 con 582.

---

## TELECINCO SE POSICIONÓ COMO LÍDER EN ESTE TIPO DE CONTENIDO

---

El 5 de marzo de 1990, primer lunes en la historia de la programación de Telecinco, la cadena (presidida por Miguel Durán y con Valerio Lazarov (hasta entonces responsable del ya mencionado Canale 5) como director general) «contra-programa, en una decisión que ha entrado por derecho propio en la historia de las programaciones en España, *Campeones* [...] contra el *Telediario* (no gana al informativo de TVE1 pero gana notoriedad pública)» (Contreras y Palacio, 2003: 75). Estas emisiones a las ocho y media de la tarde, en lo que correspondería con el inicio del *prime time* de la época, se prolongarían hasta septiembre de 1991. *Campeones* (Captain Tsubasa, Y. Takahashi, TV Tokyo: 1983-1986), *shōnen* ambientado en el mundo del fútbol, sería la primera de las series que ocuparían esta franja horaria que únicamente no contendría *anime* desde julio hasta mediados de septiembre de 1990 y en unas semanas de julio de

1991. A pesar del éxito, «despertó numerosas críticas entre los adultos por el espíritu competitivo de sus protagonistas» (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 843). A *Campeones* le seguiría *Supergol* (Ganbare, Kikkāzu!, N. Nagai, Nippon Television Network: 1986-1987), de ambientación similar y presentada como *Campeones II* (totalmente independiente, la traducción del doblaje italiano hizo que personajes de esta serie hicieran referencia a personajes de *Campeones*); tras volver a emitirse ambas series, llegarían *Bateadores* (Touch, M. Adachi, Fuji TV: 1985-1987) y *Dos fuera de serie* (Attacker You, S. Koizumi, TBS: 1984-1985), ambientadas en el mundo del béisbol y del voleibol respectivamente. Todas estas series tienen como común denominador el deporte; y la mayoría de las emisiones, entre el 5 de marzo de 1990 y el 2 de julio de 1991, corresponden a series cuya temática principal es el fútbol. Además, pertenecen al género *shōnen*, enfocadas a un público adolescente masculino, con la excepción del *shōjo* *Dos fuera de serie*, que únicamente ocupó esta franja horaria entre el 26 de agosto y el 13 de septiembre de 1991.

En las demás cadenas privadas se observa un intento de cubrir esta franja, los domingos de 1990 entre el 9 de septiembre y el 11 de noviembre en Antena 3 con *El campeón* (Ashita no Jō, I. Kajiwara, Fuji TV: 1970-1971), ambientada en el mundo del boxeo, y del 1 de febrero al 5 de abril de 1995 a las 20:05 en Canal + con *La aldea del arce* (Maple Town Monogatari, C. Asakura, TV Asahi: 1986-1987); pero no dejan de ser apariciones eventuales sin mayor trascendencia.

Si en 1990 la programación de *anime* estaba bastante repartida en las distintas franjas horarias, con un 20,59% de las emisiones en la franja matinal (hasta la una de la tarde), un 26,06% entre la una y las cinco, un 36,75% entre las cinco y las ocho y un 16,59% a partir de las ocho, la franja matinal pronto se constituyó como la preferida a la hora de programar no solamente animación japonesa sino todo tipo de contenido infantil, como

Porcentaje de emisiones por año y género demográfico

	Kodomo	Shōnen	Shōjo	Seinen
1990	41,52	29,71	24,93	3,82
1991	39,94	33,84	22,97	3,22
1992	33,88	29,89	24,56	11,65
1993	36,61	49,97	13,15	0,25
1994	28,8	56,85	11,24	3,09
1995	29,54	31,66	24,87	13,92
1996	41,65	22,82	14,5	21,01
1997	44,49	47,65	5,96	1,89
1998	43,76	48,17	5,98	2,07
1999	36,32	50,65	13,01	0

demuestra la media de las emisiones de la década (79,13%, 8,73%, 10,1% y 2,03% respectivamente).

En cuanto a la tipología de *anime* emitido en las cadenas de cobertura nacional, los datos totales de la década muestran que en ningún momento se programó contenido dirigido a mujeres adultas (*josei*). El resto de géneros sí aparece representado, siendo el *shōnen*, dirigido a un público entre doce y veinte años (García Pacheco y López Rodríguez, 2012: 126), el favorito de los programadores, con un total de 7.977 emisiones (40,33%); algo lógico, ya que se trata del género más popular en su país de origen, donde su publicación supera con creces

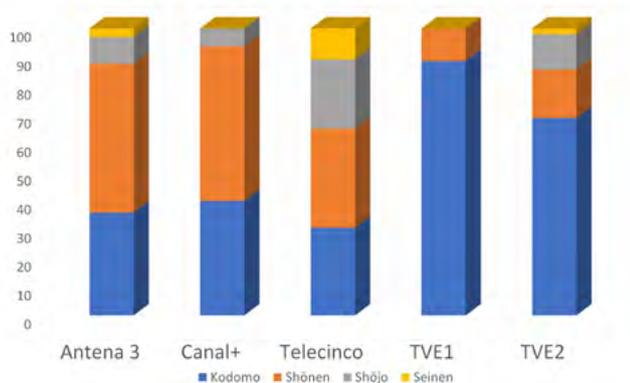
al resto (Drummond-Matthews, 2010: 62). El *kodomo* representa el 37,19%, mientras que *shōjo* y *seinen*, el 16,09% y el 6,37%.

Aunque algunos años el porcentaje de *kodomo* supera el 40%, solamente es el género más emitido en la mitad de la década y nunca alcanza un porcentaje mayoritario con respecto a la suma del resto de géneros.

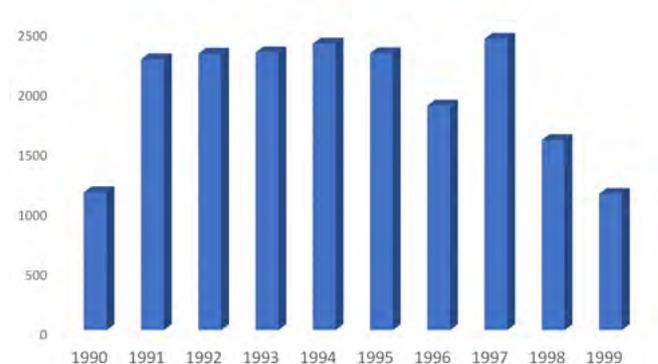
De los géneros emitidos, el *seinen* es el que se dirige a un público más adulto. Con 1.261 emisiones, este género representa el 6,37% del total de *anime* emitido entre 1990 y 1999. *Lupin* (Lupin Sansei, M. Punch, Yomiuri TV, Nippon Television Network: 1971-1985) se constituye como la serie más representativa del género, con 798 emisiones (correspondientes con el 63,28% de todo el *seinen* emitido en España<sup>2</sup>). Ocupando franjas dispares en sus distintas emisiones, que van desde abril de 1991 hasta junio de 1998, en horario de mañana (entre las 8:00 y las 10:30), al mediodía (entre las 14:30 y las 15:15) o por la tarde (entre las 18:00 y las 19:00), *Lupin* ha sustituido tanto a producciones animadas no japonesas como a series *kodomo*, *shōnen* y *shōjo*, constituyéndose como el claro ejemplo de la concepción de las series de animación como un producto meramente infantil.

Con respecto a la evolución de las emisiones de *anime* a lo largo de la década, en 1991 prácticamente se duplican con respecto a 1990 (de 1.151

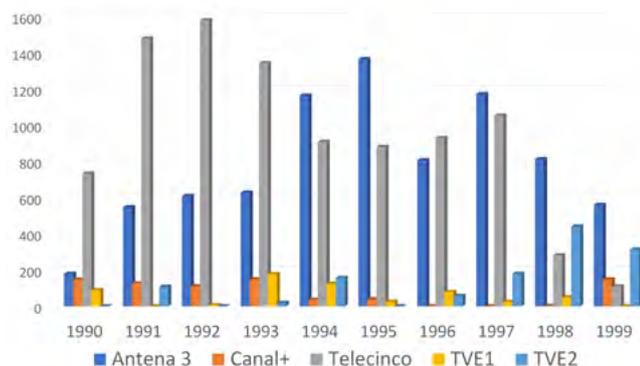
Porcentaje de emisiones por géneros demográfico y cadena de televisión



Emisiones de anime por año



Emisiones de anime por cadena y por año



pasan a 2.263), a pesar de que el porcentaje de emisiones de contenidos infantiles y juveniles no sufra un aumento tan pronunciado (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 840). Estas cifras se mantendrán hasta 1998, donde descenderán hasta 1.588 emisiones anuales, y 1999, año en el que bajarán hasta una cifra inferior a la alcanzada en 1990: 1.137 emisiones.

Este descenso se debe, fundamentalmente, a una bajada en la cantidad de series presentes en la parrilla de Telecinco. Si en 1990 comenzó con 732 emisiones anuales, el resto de años se mantuvo entre las 909 y las 1.582; en cambio, en 1998 descendió hasta 282 y en 1999 bajaría hasta 110. Esta disminución no se debe a una decisión de eliminar el anime del canal sino al descenso de la programación infantil, suprimiendo programas matutinos diarios dirigidos a niños a la vez que se potenciaban los informativos de la cadena.

En cuanto a su recepción, el anime generó controversia entre la opinión pública, como refleja la prensa de la época. Astorga (1994) escribía en *El País*: «Los japoneses exportan a todo el mundo los dibujos que prohíben ver a sus niños». Entre otras cosas, el artículo afirma que «los niños japoneses no ven dibujos basura. Los reyes de las historietas animadas [...] cuidan al detalle el producto que consumen en casa. Las series violentas, competitivas y destructivas son para la exportación».

A pesar de que esta preocupación por los contenidos emitidos en horario dirigido a la progra-

mación infantil ha estado patente desde prácticamente los orígenes de la televisión, buena cuenta de ello es el artículo publicado en ABC de Sevilla «“Mazinger Z”, un robot que influye a sus hijos» (Fernández, 1978), en los noventa, los diarios se llenan con referencias de todo tipo a la animación japonesa. Expósito (1993) escribe en ABC de Sevilla a propósito de la violencia en la programación infantil, mientras que *El País* inicia una campaña en contra de *Ranma ½* (Ranma Nibun no Ichi, R. Takahashi, Fuji TV: 1989-1992).

Sobre este *shōnen*, estrenado en Antena 3 en marzo de 1993, aparecen en la misma página de *El País* dos artículos el 4 de enero de 1995. Albert (1995: 44), además de citar a Neil Postman, escribe sobre la denuncia de la Asociación de Telespectadores y Radioyentes, que consideraba que se trataba de una serie de carácter «antieducativo y antisocial». Pérez de Pablos (1995: 44) por su parte recoge opiniones de niños de entre cinco y once años a propósito de la serie: «es un poco raro que algunos personajes se conviertan en niñas», «se dedica a espiar a Akane cuando se baña», «Ranma es bueno porque, aunque pega, no mata», «cuando Chen ve unas bragas blancas se pone fuerte y siempre gana». El día siguiente, 5 de enero de 1995, en un artículo sin firmar, *El País* publicaba «Ranma' ya no está en la programación» (1995: 47). Una serie que llevaba casi dos años en antena, desaparece en enero de 1995 y no vuelve a aparecer en una cadena de ámbito nacional en lo que queda de década.

Si bien la preocupación, las denuncias y las connotaciones negativas a las que se asociaba el anime estaban a la orden del día, también se en-

---

**LA FRANJA MATINAL PRONTO SE  
CONSTITUYÓ COMO LA PREFERIDA A LA  
HORA DE PROGRAMAR NO SOLAMENTE  
ANIMACIÓN JAPONESA SINO TODO TIPO  
DE CONTENIDO INFANTIL**

---

cuentran en la prensa de la época referencias menos alarmistas e incluso defensas en clave de humor. Es el caso del artículo de Peirón (1995: 3) en *La Revista de La Vanguardia*: «Detenido el principal cabecilla de la organización Bola de Drac», donde explica que «la banda terrorista Bola de Drac empezó a actuar en febrero de 1990» y que «sobre Songoku pesan varios delitos de corrupción de menores con diurnidad y alevosía».

Este debate parece surgir de esa concepción de la animación como producción infantil y de la programación de series dirigidas a otros públicos en horarios dirigidos a la infancia. Y, si bien esta práctica es habitual en todas las cadenas, las televisiones públicas prestan una mayor atención a este asunto, programando un mayor porcentaje de *kodomo* (es más, en 1998 y 1999, la programación en TVE2 del *shōjo La familia crece* (Marmalade Boy, W. Yoshizumi, TV Asahi: 1994-1995) se incluyó en un programa dirigido a un público juvenil y no infantil).

## CONCLUSIONES

Esta investigación refleja el auge de emisiones de *anime* durante la década de los noventa en España en las televisiones de ámbito nacional, así como la concepción de todas las producciones de animación japonesa como productos de consumo infantil.

Con un reparto desigual de emisiones, Telecinco se consolida como principal difusor del género en España hasta 1998, cuando el número de emisiones desciende considerablemente, cediendo el testigo a Antena 3, al tiempo que TVE2 experimenta un auge y alcanza cifras superiores a cualquier otro año y Canal + recupera terreno en 1999. Llegadas en gran medida gracias a la relación de Telecinco con el mercado audiovisual italiano, 1990 fue el año en el que las series de *anime* llegaron a España para quedarse.

En cuanto a los géneros en los que se divide el *anime*, cabe señalar varios datos. En primer lugar, a las televisiones españolas de cobertura nacional

no llegó el *josei*, dirigido al público femenino adulto. De los cuatro restantes, existe una representación desigual en las diferentes cadenas. Mientras que en la televisión pública prima la emisión de *kodomo*, dirigido a un público infantil, el cómputo global arroja una cifra mayoritaria de *shōnen*, para adolescentes varones, mientras que el *seinen* (varón joven adulto) no tiene representación ni en Canal + ni en TVE1, siendo un género mayoritariamente difundido a través de Telecinco.

El *kodomo* representa únicamente el 37,19% de la programación de *anime* en España. Del 62,81% restante, el 74,37% se corresponde con series dirigidas a un público masculino (adolescente y adulto), y únicamente el 25,63% se enfoca al público femenino (adolescente). Por tanto, además de primar las emisiones no dirigidas originariamente a un público infantil (menor de doce años), existe una clara orientación hacia el público masculino.

Con respecto a las referencias encontradas en prensa en relación al *anime*, destaca la preocupación por las series de *shōnen* y, principalmente, las cuestiones relacionadas con la violencia y el género (se denuncia la confusión generada por la dualidad hombre-mujer del protagonista de *Ranma ½*, pero no el machismo presente en *Lupin*, que estaba dirigida originalmente a un público más adulto que la primera). El 80% de las referencias encontradas refleja opiniones desfavorables y, en el caso de los citados artículos sobre *Ranma ½* del 4 de enero de 1995 en *El País*, resulta indispensable señalar que desde entonces no volvió a programarse la serie en ninguna cadena de cobertura nacional en el periodo analizado.

Durante los primeros años, se detecta cierta experimentación por parte de las cadenas a la hora de programar, tratando de buscar las franjas horarias más adecuadas para cada contenido y observando a la competencia para tomar decisiones de programación y contraprogramación.

Destaca especialmente la decisión de Telecinco de programar *anime* a las ocho y media de la tarde, compitiendo con los informativos de TVE1,

## LAS TELEVISIONES PÚBLICAS PRESTAN UNA MAYOR ATENCIÓN A ESTE ASUNTO, PROGRAMANDO UN MAYOR PORCENTAJE DE KODOMO

así como la elección de qué tipo de animación programar en esta franja horaria. En un país con una clara afición futbolística, entre marzo de 1990 y julio de 1991, las series *anime* programadas eran *shōnen* ambientados en fútbol. Exceptuando el periodo de vacaciones escolares veraniegas (en el que, curiosamente, toda la programación infantil disminuyó a diferencia de lo que ocurriría en años posteriores), el público infantil tenía la posibilidad de sentarse ante el televisor para acompañar a unos personajes animados durante sus peripecias futbolísticas. Y posteriormente, entre julio y septiembre de 1991, continuarían encontrándose frente a sus pantallas con historias desarrolladas en entornos deportivos.

Si bien estos primeros años se dedicarían a esa mencionada experimentación, muy pronto, el *anime* pasaría a concentrarse principalmente en horarios de mañana, en programas tanto de fin de semana como diarios, enfocados a acompañar a los niños durante sus desayunos antes de la escuela. Sin desaparecer de los programas contenedores programados en las cadenas en los horarios correspondientes al descanso entre las clases de la mañana y de la tarde, así como en aquellos ubicados en la franja situada inmediatamente después de la salida de los escolares y la llegada a casa para la merienda, es la franja matutina la que contiene un porcentaje mayor de series de animación japonesa. Esta tendencia programática en la España de los noventa se asemeja además a la seguida en Japón hasta el 2003, como muestran los datos del último informe de The Association of Japanese Animation (AJA), donde queda reflejado el predominio del *anime* en la franja denominada *daytime*, dirigida al público infantil y familiar, octuplicando

en el año 2000 las emisiones con respecto al *late night* para público adulto, triplicándola en 2003 y reduciendo la diferencia entre ambas franjas hasta llegar a superar el *late night* al *daytime* en 2015 (Masuda, Hikawa, et al., 2019). En España, el *late night* sería dominado por Telecinco, a pesar de escasos intentos por parte del resto de cadenas privadas, mientras que las públicas nunca programarían animación japonesa en este horario.

En definitiva, el *anime*, que había realizado sus primeras incursiones en las parrillas televisivas españolas a finales de la década de los sesenta y había tenido un gran éxito a nivel nacional durante la segunda mitad de los setenta con *Heidi*, se convirtió en un producto audiovisual habitual y reconocible, no exento de polémica en muchas ocasiones. Asimilado en la cultura audiovisual española, su presencia diaria en la televisión de la España de los noventa contribuyó a formar parte del imaginario de una época, lo que explica también la profusión de estudios sobre *anime* llevados a cabo durante los últimos años por investigadores españoles. ■

## NOTAS

- 1 Completan el listado Alfred J. Kwak (H. van Veen, VARA: 1989-1990), *Banner y Flappy* (Seton Dōbutsuki Risu no bannā, F. Kurokawa, TV Asahi: 1979), *D'Artacán y los tres mosqueperros* (Wanwan Sanjushi, C. Biern Boyd, TVE1: 1981-1982), *Galaxy High* (C. Columbus, CBS: 1986), *Inspector Gadget* (B. Bianchi, A. Heyward, J. Chalopin, France 3: 1983-1986), *La vuelta al mundo de Willy Fog* (C. Biern Boyd, TVE1: 1983), *Mega Man* (Capcom, Sindicación: 1994-1996), *Reporter Blues* (M. Pagot, G. Pagot, RAI 3: 1991-1996), *Sherlock Holmes* (Meitantei Hōmuzu, M. Pagot, N. Pagot, H. Miyazaki, TV Asahi: 1984-1985) y *Vickie, el vikingo* (Chisana baikingu Bikke, Nippon Animation, ZDF: 1974-1976).
- 2 Sumando *Niños al rescate* (Kinkyuu Hasshin Saver Kids, M. Punch, TV Tokyo, 1991-1992), la obra de Monkey Punch representa el 76,44% del *seinen* emitido en España.

## REFERENCIAS

- Albert, A. (1995, 4 de enero). 'Ranma' ofrece a los niños sexo y violencia. *El País*, p.44.
- Artero, J., Herrero, M., Sánchez Tabernero, A. (2005). Monopolio, oligopolio y competencia en los últimos quince años de televisión en España. *Sphera Pública*, (5), 83-98.
- Astorga, E. (1994, 3 de agosto). Los japoneses exportan a todo el mundo los dibujos que prohíben ver a sus niños. *El País*, p.36.
- Bouissou, J.-M., Pellitteri, M., et al. (2010). Manga in Europe: A Short Study of Market and Fandom. En T. Johnson-Woods (ed.), *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (pp. 253-267). Nueva York: Continuum.
- Cascajosa Virino, C., Zahedi, F. (2016). *Historia de la televisión*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cho, H., Disher, T., et al. (2018). Facet Analysis of Anime Genres: The Challenges of Defining Genre Information for Popular Cultural Objects. *Knowledge Organization*, 45 (6), 484-499. <http://dx.doi.org/10.5771/0943-7444-2018-6-484>
- Contreras, J. M., Palacio, M. (2003). *La programación de televisión*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Creeber, G. (ed.). (2004). *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute.
- Denison, R. (2015). *Anime: A Critical Introduction*. Londres: Bloomsbury Academic.
- De Pablo Rodríguez, A. (2014). La tragedia de la rosa y la espada. Elementos simbólicos de masculinización en la mujer fálica del *Shōnen Manga*. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, (14), 14-22.
- Donnelly, K. (2004). Adult Animation. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 73-75). Londres: British Film Institute.
- Drummond-Matthews, A. (2010). What Boys Will Be: A Study of *Shōnen Manga*. En T. Johnson-Woods (ed.), *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (pp. 62-76). Nueva York: Continuum.
- Estrada, O. (Dirección). (2012). *Songokumanía: el big bang del manga*. [Película] España: Mamonaku Films.
- Expósito, F. J. (1993, 29 de agosto). La violencia en los dibujos continúa como ingrediente básico en la programación infantil. *ABC de Sevilla*, p. 108.
- Fernández, B. (1978, 8 de julio). «Mazinger Z», un robot que influye en sus hijos. *ABC de Sevilla*, p. 35.
- García Pacheco, J. A., López Rodríguez, F. J. (2012). La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: el *shounen manga* y el *horror manga*. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (7), 119-136. <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i7.906>
- Gómez-Escalonilla Moreno, G. (1998). *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española desde 1956 a 1996*. (Tesis doctoral) Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hernández Pérez, M. (2013). *La Narrativa Cross-Media en el Ámbito de la Industria Japonesa de Entretenimiento: Estudio del Manga, el Anime y los Videojuegos*. (Tesis doctoral) Murcia: Universidad de Murcia.
- (2019). Looking into the “Anime Global Popular” and the “Manga Media”. Reflections on the Scholarship of a Transnational and Transmedia Industry. *Arts*, 8 (57), 1-14. <http://dx.doi.org/10.3390/arts8020057>
- Horno López, A. (2012). Controversia sobre el origen del anime. Una nueva perspectiva sobre el primer dibujo animado japonés. *Con A de animación*, (2), 106-118. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2012.1055>
- (2013). *Animación Japonesa. Análisis de serie de anime actuales*. (Tesis doctoral) Granada: Universidad de Granada.
- Llovet Ferrer, M. (2018). La difusió de la cultura japonesa i les seves indústries: una perspectiva catalana. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, (85), 31-58. <http://dx.doi.org/10.2436/20.3002.01.149>
- Loriguillo-López, A. (2018). *La narrativa compleja en el anime postclásico: La ambigüedad narrativa en la animación comercial japonesa*. (Tesis doctoral) Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Madrid, D., Martínez, G. (2010). *El Manga i l'animació japonesa*. Barcelona: Editorial UOC.
- (2011). La Ola Nipona: consumo de cultura popular japonesa en España. En P. San Ginés Aguilar (Ed.), *Cruces*

- de Miradas, Relaciones e Intercambios (pp. 49-61). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Mangirón, C. (2012). Manga, anime y videojuegos japoneses: análisis de los principales factores de un éxito global. *Puertas a la lectura*, (24), 28-43.
- Mas López, J. (2006). La Màgica Doremi com a eina per a reflexionar a l'aula sobre la traducció del gènere del japonés. *Quaderns. Revista de traducció*, (13), 55-66.
- Masuda, H., Hikawa, R., et al. (2019). *Anime Industry 2018. Summary*. Recuperado de <https://aja.gr.jp/english/japan-anime-data#>
- Mateos-Pérez, J. (2012). La programación infantil y juvenil en el cambio de ciclo televisivo español (1990-1994). *Palabra Clave*, 15 (3), 524-548.
- Mateos-Pérez, J., Paz Rebollo, M. A. (2018). De la vieja a la nueva televisión en España: 1990-1994. En J. Montero Díaz (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 805-848). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montero Díaz, J. (dir.). (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montero Plata, L. (2012). Una conquista inversa: la importancia del anime en el mercado del manga español. *Puertas a la lectura*, (24), 44-57.
- Morley, D. (2005). *Television, Audience and Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- Neale, S. (2004). Studying Genre. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 1-3). Londres: British Film Institute.
- Palacio, M. (2006). Cincuenta años de televisión en España. En B. Díaz Nosty (dir.), *Tendencias 06, Medios de comunicación: el año de la televisión*. Madrid: Fundación Telefónica.
- (2008). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Paz Rebollo, M. A. (2018). Los programas infantiles y juveniles de TVE durante los primeros años de gobiernos socialistas. En J. Montero Díaz (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 723-740). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peirón, D. (1995, 19 de agosto). Detenido el principal cabecilla de la organización Bola de Drac. *La Revista de la Vanguardia*, p. 3
- Pellitteri, M. (2004). Mass Trans-Culture from East to West, and Back. *The Japanese Journal of Animation Studies*, 5 (1), 19-26.
- (2006). Manga in Italy. History of a Powerful Cultural Hybridization. *International Journal of Comic Art*, 8 (2), 56-76.
- (2014). The italian anime boom: The outstanding success of Japanese animation in Italy, 1978-1984. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2 (3), 363-381. [http://dx.doi.org/10.1386/jicms.2.3.363\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/jicms.2.3.363_1)
- Pérez de Pablos, S. (1995, 4 de enero). "Es bueno porque pega, pero no mata". *El País*, p.44.
- Pérez Guerrero, A. M. (2013). La aportación de los personajes femeninos al universo de Hayao Miyazaki. *Con A de animación*, (3), 108-121. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2013.1428>
- 'Ranma' ya no está en la programación (1995, 5 de enero). *El País*, p.47.
- Richart Marset, M. (2009). *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Santiago, J. A. (2012). Generación Manga. Auge global del imaginario manga-anime y su repercusión en España. *Puertas a la lectura*, (24), 10-27.
- Torrents, Alba G. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el *manga-anime*. *Con A de Animación*, (5), 158-172. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2015.3547>.
- Torres Simón, E. (2008). El lector de manga: ¿un lector orientalista? *Inter Asia Papers*, (6), 1-18.
- Wells, P. (2004a). Children's Cartoons. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 105-107). Londres: British Film Institute.
- (2004b). Moral Panics. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 102-105). Londres: British Film Institute.
- Yui, K. (2010a). Japanese Animation and Glocalization of Sociology. *Sociologisk Forskning*, 47 (4), 44-50.
- (2010b). Preface. En M. Pellitteri (Ed.), *The dragon and the dazzle: Models, strategies, and identities of Japanese imagination: A European perspective* (pp. XV-XXIV). Latina: Tunué S.r.l.

## ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN DE ANIME EN LA TELEVISIÓN GENERALISTA EN ESPAÑA (1990-1999)

### Resumen

La década de los noventa comenzó con la ampliación del panorama televisivo español mediante la incorporación de tres nuevos canales de titularidad privada (Antena 3, Telecinco y Canal +). En un contexto de incertidumbre y cambios en las parrillas televisivas, el *anime* se convirtió en un producto rentable para las cadenas, produciéndose un auge en sus emisiones. La presente investigación analiza la programación de *anime* en España entre 1990 y 1999, para lo que se ha elaborado una base de datos de las parrillas televisivas de la década que consta de un total de 21.834 registros. Complementada con un análisis hemerográfico, la investigación concluye que Telecinco (y su relación con el Canale 5 italiano) tiene una gran importancia en la implantación del *anime* en las cadenas españolas, que toda la animación nipona es considerada producto de consumo infantil y que la franja matutina es la que más emisiones de *anime* concentra.

### Palabras clave

*Anime*; Estudios de recepción; Programación televisiva; Programación infantil; España; Años noventa.

### Autor

Daniel Ferrera (Madrid, 1986) es doctorando en Investigación en Medios de Comunicación en la Universidad Carlos III de Madrid con experiencia como profesor de Tecnologías de la Información y la Comunicación y Responsable de Comunicación en proyectos de ámbito cultural. Contacto: [daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es](mailto:daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es).

### Referencia de este artículo

Ferrera, D. (2020). Análisis de la programación de *anime* en la televisión generalista en España (1990-1999). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 25-38.

## ANALYSIS OF ANIME PROGRAMMING IN GENERAL TELEVISION IN SPAIN (1990-1999)

### Abstract

The nineties began with the expansion of the Spanish television scene through the incorporation of three new channels of private ownership (Antena 3, Telecinco and Canal +). In a context of uncertainty and changes in broadcast programming, *anime* became an economic product for the networks, producing a boom in their television broadcasts. The present investigation analyzes *anime* programming in Spain between 1990 and 1999, for which a database of TV broadcast programming of the decade has been prepared, consisting of a total of 21,834 records. Complemented by a hemerographic analysis, the research concludes that Telecinco (and its relationship with the Italian Canale 5) has great importance in the implementation of *anime* in Spanish networks, that all Japanese animation is considered a product of child consumption and that the morning schedule is the one that concentrates most anime broadcasts.

### Key words

*Anime*; Reception studies; Television programming; Children's television programming; Spain; nineties.

### Author

Daniel Ferrera (Madrid, 1986) is a PhD Candidate at Universidad Carlos III de Madrid with experience as Information and Communication Technologies professor and Communication Manager in cultural projects. Contact: [daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es](mailto:daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es).

### Article reference

Ferrera, D. (2020). Analysis of *anime* programming in general television in Spain (1990-1999). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 25-38.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)



# HALLYU (한류) EN ESPAÑA: ESPECTADORES, FANBASES Y NUEVAS FORMAS DE CONSUMIR EL AUDIOVISUAL

LUIS DELTELL ESCOLAR  
CARLA FOLGAR ARIAS

## EN EL ENJAMBRE DIGITAL: NUEVA CINEFILIA

---

En 1990, Joseph Nye definía el *soft power*, poder blando, como la nueva forma de control y de posicionamiento entre los estados. Su estudio explicaba cómo este poder era casi invisible y se filtraba por la cultura, el prestigio y el entretenimiento audiovisual. Frente al viejo e impetuoso dominio de los ejércitos, las nuevas relaciones se establecerían desde este *soft power* y no desde la fuerza militar (Nye, 1990). Así, mientras que la antigua URSS se había empeñado en mantener un enorme ejército, China y, sobre todo, EE. UU. habían diversificado su esfuerzo estratégico para divulgar su cultura con los éxitos deportivos, las aportaciones científicas y artísticas y las producciones cinematográficas. Veinte años después de formularse la teoría de Nye, el poder blando se reconoce como una certera arma de dominio y de influencia entre países. El entretenimiento au-

diovisual se observa no solo como un pasatiempo, sino también como una forma de relación y de prestigio entre estados.

Precisamente, cuando se esbozaba la teoría del poder blando, a finales del siglo XX, comenzaban a expandirse por China las series televisivas coreanas. Poco a poco, estas narraciones audiovisuales se fueron imponiendo en el gigante asiático y, por ello, los periodistas chinos fueron precisamente los primeros en dar un nombre a todos los productos audiovisuales y musicales coreanos que invadían su país: *Hallyu* (Yang, 2012: 105), escrito 한류, y que podemos traducir al español como ola coreana. Como indica Kim (2015), el *Hallyu* es una manera característica de producir y de consumir dramas, *doramas*, películas y música realizados en Corea del Sur.

Durante el periodo finisecular del siglo pasado, las series melodramáticas coreanas comenzaron a adueñarse de la parrilla televisiva china, pero también de la de otros países asiáticos. Aunque

estos seriales fueron denostados como *women's stories* o melodramas sentimentales, pronto se convirtieron en un claro ejemplo de *soft power* (Nye y Kim, 2013), que no solo gustó en China, sino también Japón (Oh, 2009), todo el sur de Asia (Yang, 2012) y hasta Latinoamérica (Zarco, 2018). En menos de dos décadas, su impacto ya era mundial y el *Hallyu* se había consolidado como una forma nueva de entretenimiento audiovisual globalizada (Kim, 2015).

Aunque, como decimos, su expansión se inició a finales del siglo XX, no fue hasta la llegada de las redes sociales digitales, y el uso generalizado de Internet, cuando el *Hallyu* se propagó de forma veloz por el mundo (Kim, 2015). La red y las plataformas *online* permitieron la distribución masiva de estas obras surcoreanas (Jang, 2012). A diferencia de otros movimientos fílmicos o televisivos, el *Hallyu* nació como una vocación de audiencia social y, más concretamente, de audiencia creativa, es decir, de un público dispuesto a participar y generar nuevos contenidos (Deltell, 2014). Estas producciones exigían a los espectadores una nueva actitud como público. Marinescu (2014) explica que el *Hallyu* no solo es un tipo de producción cinematográfica, televisiva y musical, sino una forma de entender las relaciones entre el público y el espectáculo audiovisual. El audiovisual coreano ha configurado una manera de comunicación entre su audiencia y los creadores fílmicos y musicales. Los seguidores de la ola coreana contribuyen a su programación y a la asimilación de estas producciones en los diversos lugares del mundo. Sin referirse directamente al movimiento asiático, Castells (2009) habla de este nuevo espectador que acude no al *prime time*, sino al *my time*, es decir, un



Cartel promocional del drama de éxito *Descendientes del Sol*

público activo que consume y que comparte su experiencia individualizada en los medios digitales.

Los informes del KOCIS (Korean Culture and Information Service) detallan bien cómo el *K-pop*, la música coreana, representa la punta del iceberg de toda la cultura *Hallyu*. Esta ha logrado su enorme desarrollo gracias a Internet y a los miles de seguidores de este movimiento que han compartido y han creado espacios de entendimiento, las denominadas *fanbases* (KOCIS, 2011a, 2011b y 2015). Las *fanbases*, que se pueden traducir al castellano como «hinchadas digitales», se transformaron en la mejor forma de divulgación y expansión de estos productos musicales y audiovisuales. Gracias a esta audiencia social activa dispuesta a redistribuir el mensaje, las obras surcoreanas se expandieron rápidamente en los más diversos contextos. La idea del *Hallyu*, y de cualquier modelo de *soft power*, es lograr que se reconozcan estas producciones audiovisuales de una forma global y que su iconografía alcance a mezclarse con la cultura local. En este proceso es esencial que cada audiencia local entienda el movimiento coreano como cercano o incluso como propio. Por ello, como indican Kim y Ryoo (2008), se buscó desde el principio la construcción de un universo referencial global.

La expansión del *Hallyu* no ha sido nada azarosa y, como han destacado diversos autores, los diferentes gobiernos coreanos han apoyado esta estrategia de globalización (Nye y Kim, 2013). El audiovisual coreano ha conseguido abrir vías de comunicación antes imaginables entre China, Corea y Japón (Oh, 2009). Los músicos, actores y directores de las series y de las películas de este movimiento han ido difundiendo de manera efectiva la cultura de este país asiático. Como indica Lee Don-Yeon, los solistas del *K-pop* representan ya un modo de estrellato internacional reconocible en la mayoría de los países asiáticos, americanos y europeos (Lee y Nornes, 2015). La imagen de los cantantes de *K-pop* forma parte del imaginario personal de grupos de jóvenes de todo el planeta, pero esta poderosa representación audiovisual y musical solo se ha levantado gracias a la cocreación de comunidades espontáneas de seguidores que han tomado como propios los modos de representación del *Hallyu*. Gracias a estos fans, la cultura popular coreana se ha impuesto no solo en Asia (Chua y Iwabuchi, 2008), sino en todo el planeta (Kuwahara, 2014).

Su expansión por el mundo hubiese sido imposible sin la colaboración, especialmente, de las *fanbases* y de su activismo cultural. Como bien lo describen Dal Yong Jin y Kyong Yoon (2016), los aficionados extranjeros realizan una campaña permanente para construir un espacio o paisaje social mediático (*social mediascape*) en el que pueden distribuirse y entenderse las producciones coreanas. En cada estado al que llegan las producciones del *Hallyu* surge un público activo que comienza a compartir noticias, comentarios y experiencias en Internet hasta que el movimiento se posiciona como una moda reconocida y aceptada. Ocurrió en China (Chen, 2017), en Perú (Flores Yapuchura, 2013), en Palestina e Israel (Otmazgin y Lyan, 2013), en Bolivia (Rosas, 2015) o en Suecia (Hubinette, 2012). Estas *fanbases* no solo son una audiencia participativa que comparte cosas en Internet, como se observa en España con otros con-

tenidos audiovisuales (Quintas Froufe y González Neira, 2014; Claes, Deltell y Congosto, 2015), sino que se presentan casi como embajadores culturales de todo el *Hallyu*. Estos nuevos espectadores se caracterizan porque muestran un activismo consciente.

Este activismo de los seguidores y de las *fanbases* representa una audiencia creativa que no se conforma con consumir las narraciones audiovisuales, sino que participa comentando, criticando, alabando y discutiendo. Se trata de una cinefilia propia del siglo XXI, donde el espectador es un creador de contenidos. Del mismo modo que la cinefilia francesa de la Nouvelle Vague ayudó a revalorizar el cine de Hollywood en Europa (Baecque y Tesson, 2004), las *fanbases* están consolidando el universo *Hallyu* en el mundo. Las nuevas formas del audiovisual no solo generan modos de distribución y de exhibición propios, sino también una nueva forma de compromiso del espectador.

Así, en ocasiones, la distribución y la exhibición de los contenidos se realizan casi únicamente por estos nuevos canales promocionales (Jung y Shim, 2017) y son los seguidores quienes consiguen crear, con sus comentarios y acciones, la expectación en favor de las obras audiovisuales surcoreanas. Por ello, las *fanbases* son el eje vertebral de este activismo cultural que promueve y consolida el *Hallyu* en los diferentes países (Jung, 2012). El filósofo germano-coreano Byung-chul Han afirma que una de las nuevas formas de relación contemporánea es el enjambre digital, colectivos de personas que se unen en Internet o aplicaciones móviles (con redes sociales, blogs, *apps* o *fanbases*) para compartir una visión de la realidad. La basta comunidad de seguidores del *Hallyu* representa un claro ejemplo de este modelo de enjambre digital (Han, 2014).

Como ya predijo Bauman (2010), estos enjambres digitales o grupos líquidos nada tienen que ver con los modelos tradicionales de relaciones humanas. Ahora no solo se trata de consumir productos musicales y audiovisuales de Corea del

Sur, sino de formar parte de este enorme enjambre digital que es el *Hallyu*. Las *fanbases* son una parte clave del proceso, ya que su proselitismo y su capacidad de generar contenidos mantienen el atractivo y el interés por el espectáculo coreano. En aquellos lugares, como recientemente ha ocurrido en China, donde las *fanbases* comienzan a debilitarse, la influencia del *Hallyu* parece cuestionarse y rebatirse ideológicamente (Chen, 2017).

La nueva ola coreana también ha iniciado su entrada en España, pero se encuentra en un estado más embrionario que en los países asiáticos y americanos. Esta investigación aborda cómo se desarrolla este nuevo consumo de productos audiovisuales y musicales y, sobre todo, cómo se crea esta red de nuevos seguidores, este enjambre digital. Para ello, se ha realizado una encuesta entre 1.058 sujetos españoles que compartían o seguían alguna página web, cuenta de Twitter o *fanbases* españolas sobre temas relacionados con el *Hallyu*. El interés de este estudio reside en mostrar cómo el audiovisual coreano no solo está logrando crear su nicho de mercado en España, sino, sobre todo, cómo este público se transforma en un verdadero enjambre digital, donde cada espectador siente la necesidad de crear contenidos, divulgarlos y construir una red de cocreadores en torno al audiovisual del país asiático. Es decir, el nacimiento de una nueva cinefilia propia de la era digital.

España ofrece una serie de aspectos interesante en el estudio del *Hallyu* y de su influencia sobre los nuevos espectadores audiovisuales: el primero de ellos es que los jóvenes de este país europeo no se encuentran insertos en las tensiones propias del *soft power* asiático ni en la rivalidad entre China, Japón y Corea; el segundo motivo es que, al haberse iniciado tan tarde (mediados de la segunda década del siglo XXI), se puede observar de forma más clara su evolución y sus características; por último, como ya se ha detallado en otras investigaciones, España es uno de los países con una audiencia social y creativa más activa (Claes y Deltell, 2015). Todo ello hace que el seguimiento

y el estudio de la influencia del *Hallyu* sobre la juventud española resulten interesantes.

Cuando Altman (1999) intentaba definir lo que era un género cinematográfico, percibió que la actitud del público era clave para entender si un grupo de películas podía ser considerado genérico. El teórico estadounidense sostenía que Hollywood había logrado imponer su universo temático en el mundo porque cualquier espectador del planeta reconocía los códigos de las películas y los interpretaba correctamente. Era el público el que identificaba y nombraba el género del film. El *Hallyu* es uno de los pocos acontecimientos audiovisuales y musicales no occidentales que ha logrado consolidarse como un género propio y, además, ha logrado una audiencia fiel y activa alrededor del mundo.

## METODOLOGÍA E HIPÓTESIS

Esta investigación aborda la influencia del audiovisual y musical surcoreanos en España. El *Hallyu* es, como hemos visto, un movimiento de construcción de enjambre digital, cuyo éxito se hilvana en torno a una fuerte urdimbre entre espectadores y consumidores locales que identifican como propio el universo de las producciones del país asiático. Este tejido digital es solo posible gracias a las redes sociales y a las *fanbases*. La urdimbre comunicativa propia de la era digital plantea una nueva forma de entender al público y su comportamiento: cada espectador es necesariamente un generador de contenidos y de opiniones sobre las películas y las serie que ve (Osteso, Claes y Deltell, 2014).

El fenómeno *fandom* o de las *fanbases* se caracteriza por su construcción líquida. Aunque se agrupan ocasionalmente en páginas o blogs, usan con más frecuencias espacios de intercambio más libres como las webs de *microblogging* (Twitter) o las redes sociales (Facebook e Instagram, principalmente). Su carácter de enjambre impide asirlas y no se puede hablar de lugares cerrados de encuentro, sino más bien de escenarios eventuales

donde acuden. En el caso del *Hallyu*, estos escenarios eventuales son las páginas españolas dedicadas al movimiento audiovisual surcoreano, la realización de encuentros como conciertos, semanas de arte coreano (y japonés), quedadas y otros.

Para esta investigación se propuso una encuesta entre seguidores del *Hallyu*. Esta se planteó en abierto por medio del servicio de Google Formularios. Se repartió por todo el territorio español (incluyendo las islas, Ceuta y Melilla) y estuvo disponible para residentes en España mayores de 14 años. No se ofrecía recompensa ni beneficio alguno a los encuestados y el control se realizaba por IP y por correos electrónicos de los parti-

cipantes. El periodo en el que se mantuvo abierto el cuestionario fue desde el 8 hasta el 19 de mayo del 2019. La forma de difusión fue de expansión por medio de sitios de Facebook, Twitter e Instagram. En especial, se recurrió al blog español sobre *Hallyu* La BA NA NA y a su cuenta de Twitter, @bloglabanana.

La muestra total fue de n=1.058, el nivel de confianza de la encuesta es del 97% y la distribución de territorial es de todo el Estado. Como se observa en la tabla 1, se ha mantenido la territorialidad, y el porcentaje de encuestas mantiene la proporción de todo el Estado salvo en la Comunidad Autónoma de Madrid, que tiene algo más de los encuestados que le corresponderían por su porcentaje de habitantes sobre el total. Sin embargo, en el resto de comunidades y ciudades autónomas, la desviación no es significativa.

Se realizaron diez entrevistas en profundidad a responsables de páginas webs, como el blog La BA NA NA, a instituciones coreanas en España, como el Centro Cultural Coreano de Madrid, a la artista de K-pop afincada en España Hyemin (혜민), y a seguidores anónimos de conciertos de música coreana. Estas entrevistas tuvieron un carácter cualitativo y se buscó entender su experiencia con el audiovisual y la música coreana.

Además de los datos obtenidos por la encuesta, se monitorizaron las siguientes plataformas en línea:

YouTube (visitas desde España a los grupos coreanos, sus videoclips y videos oficiales; y visitas desde todo el mundo a los grupos coreanos, sus videoclips y videos oficiales) Posicionamiento desde España respecto al público mundial en la visualización de cada grupo.

VLive, plataforma coreana para visionar audiovisual coreano en *stream* (cantidad de *fans* de cada grupo en esta plataforma).

Twitter y Facebook (los seguidores de cada grupo en España en las redes sociales).

Estadísticas de CSIC, población total de España, distribución por edades y territorial.

Distribución territorial en España de los encuestados.

COMUNIDADES AUTÓNOMAS	PORCENTAJE POBLACIÓN	
	ENCUESTA	INE
ANDALUCÍA	14,8	17,99
CATALUÑA	14,6	16,08
COMUNIDAD DE MADRID	19,8	14,1
COMUNIDAD VALENCIANA	10	10,59
GALICIA	6,9	5,78
CASTILLA Y LEÓN	3,9	5,16
PAÍS VASCO	4,3	4,65
CANARIAS	5,7	4,51
CASTILLA-LA MANCHA	3,7	4,35
REGIÓN DE MURCIA	3,2	3,16
ARAGÓN	2,5	2,82
ISLAS BALEARES	1,8	2,52
EXTRAMADURA	2	2,28
PRINCIPADO DE ASTURIAS	2,8	2,19
NAVARRA	1,3	1,38
CANTABRIA	1,4	1,24
LA RIOJA	0,9	0,67
CEUTA	0,3	0,18
MELILLA	0,2	0,18

Tabla de elaboración propia, datos de la encuesta.

## HIPÓTESIS

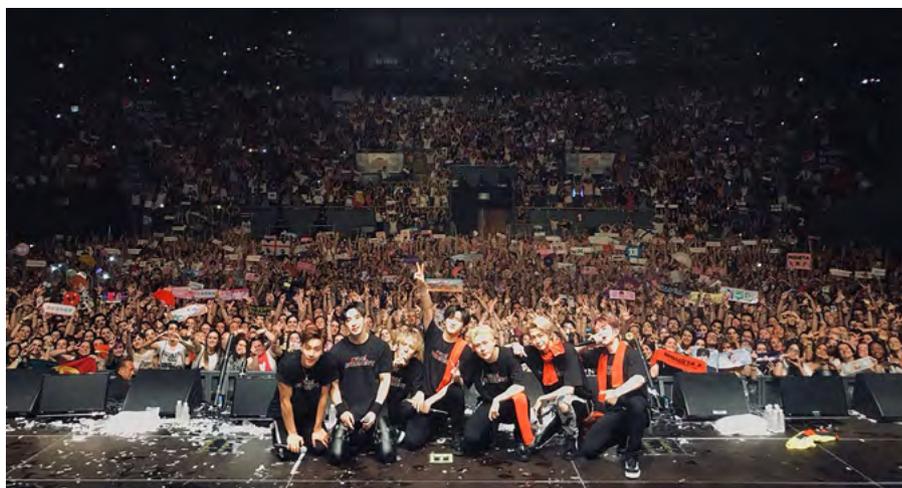
El eje central de nuestra investigación era mostrar que la influencia del audiovisual y musical coreanos en España está generando un grupo identificable de espectadores. Este público no solo consume narraciones televisivas y filmicas, sino que, además, participa de forma activa como audiencia social y creativa. Estos espectadores españoles, muchos agrupados en *fanbases*, se comportan como un activismo cultural que difunde y expande este movimiento. Ante la vieja cinefilia, aparece un nuevo espectador del audiovisual activo y comprometido, dispuesto a tejer una urdimbre digital donde se desarrollen y se expandan los contenidos del *Hallyu*.

## DISCUSIÓN: ANTE UN NUEVO PÚBLICO

Los resultados del estudio ofrecen un primer dato significativo y claro sobre el nuevo público: el 91% de los encuestados se identificaban como mujeres, frente al 6% que lo hacían como hombres y un 3% que prefería no responder sobre su sexo. Esta cifra vertebraba claramente una de las bases del *Hallyu*. Como ya se había observado en China y en otros países, el audiovisual coreano comienza con un público femenino. Gran parte de este nuevo espectáculo es denostado con las mismas palabras que lo fue el género melodramático de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado: *women's stories*. Sin embargo, en todos los países, tras los primeros momentos de audiencia mayoritaria de mujeres,

el público del *Hallyu* se ha ido equilibrando en su distribución por sexos, aunque siempre exista una cierta mayoría de espectadoras.

Si bien en el caso de China fueron las mujeres adultas las que primero se aficionaron a las series y *doramas* coreanos (Kim, Lee y Min, 2014), en España, la llegada del audiovisual coreano ha comenzado con las jóvenes. Tres cuartas partes (74%) de las encuestadas se situaban en la franja de edad de los catorce a los veintiún años. Los mayores de treinta años solo representaban una décima fracción de la muestra. Estos datos obtenidos en la encuesta se confirman en las entrevistas



En la imagen de arriba, el grupo BLACKPINK (블랙핑크) en su concierto de Barcelona en el Palau Sant Jordi. En la imagen de abajo, el grupo MONSTA X (몬스타엑스) en su concierto de Madrid en el Palacio Vistalegre

en profundidad, donde se habla de una audiencia mayoritariamente femenina en los conciertos y en los eventos relacionados con el *Hallyu* y el K-pop. Por lo tanto, podemos decir que, en la combinación de edad y sexo, la abrumadora mayoría se encuentra entre los 14 y 30 años y son mujeres. Del mismo modo, casi la totalidad usa diariamente las redes sociales e Internet como un medio de relación.

Un dato significativo del público español es que el enganche con el *Hallyu* no se ha realizado desde las series y productos audiovisuales, sino principalmente desde el K-pop. En la encuesta, el 95% de los sujetos indicaban que seguían la música surcoreana. No es extraño, por tanto, que la actividad preferida por los espectadores del *Hallyu* en España sea la asistencia a conciertos (68,2%),

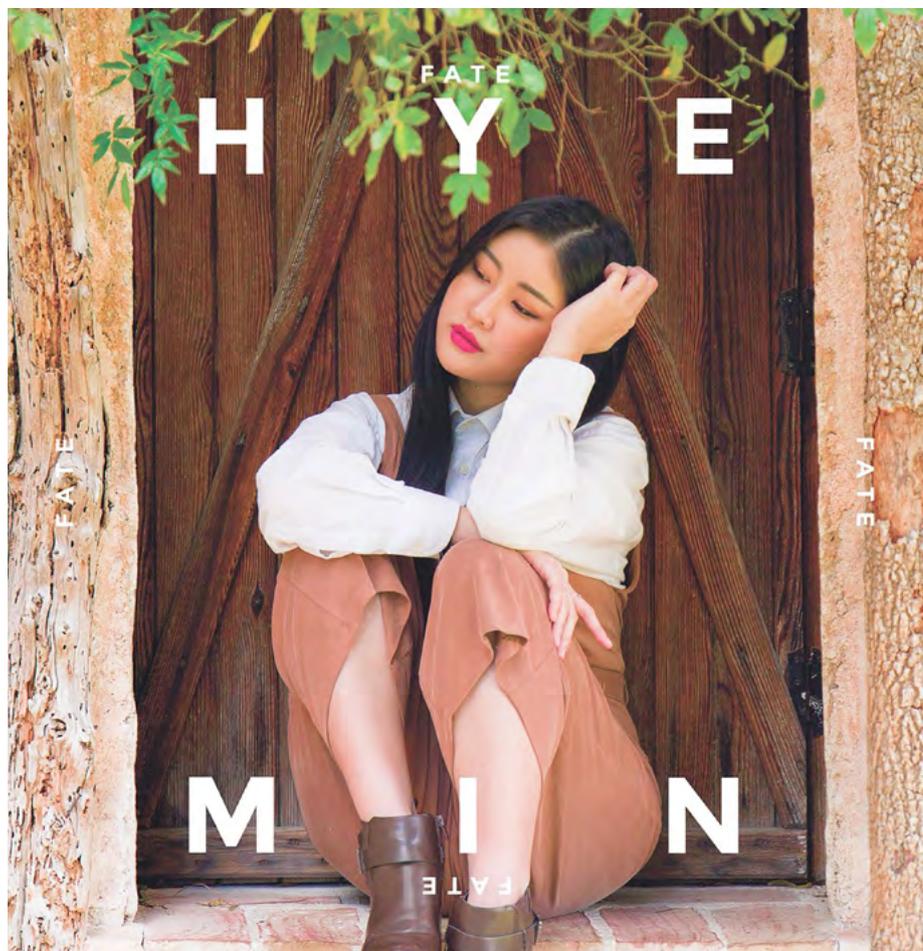
los cuales han logrado cuadruplicarse en solo un año, seguido de salones del manga o anime (62,6%) o exposiciones (30%), en las que se realizan actividades enfocadas a la música coreana. Además, que la artista surcoreana Hyemin (혜민) se afiance en Madrid para desarrollar su carrera musical muestra cómo el K-pop comienza a ser relevante en España.

Por lo que indica la encuesta en España, las *fanbases* tienen en la actualidad menos presencia que en el extranjero. Solo el 20,4% de los encuestados pertenece o colabora activamente en una *fanbases* o en un blog o página web sobre el *Hallyu*. Pero, de estos, el 44% dedica más de una hora diaria a generar contenidos sobre entretenimiento surcoreano (ya sea obras audiovisuales, música u otras creaciones digitales). Se trata de

una comunidad realmente motivada que ayuda a propagar los contenidos del *Hallyu*. Se trata de un público que entiende su relación con el audiovisual coreano no solo como un disfrute pasivo, sino como un activismo cultural. Por ello, escriben, comentan, traducen capítulos de series o cuelgan fotografías de sus actores surcoreanos preferidos.

Según las entrevistas realizadas, la mayoría de las *fanbases* desarrollan contenidos en torno a los eventos que se producirán en España, ya sean futuros conciertos, quedadas, nuevos capítulos de series traducidos al castellano o actividades diversas. Pero también describen eventos de otros países, por lo que los seguidores españoles reciben una información completa diariamente de sus cantantes favoritos y de sus

Portada de *Fate*, primer single y debut de la cantante Hyemin (혜민) en España



Visitas a YouTube en España de los grupos surcoreanos.

GRUPO/SOLISTA	YOUTUBE ESPAÑA		
	2017 abril	2018 abril	2019 abril
PSY	7 1 091 692	149 021 158	157 551 158
BTS	27 066 730	91 648 521	14 844 8521
EXO	10 843 276	24 448 280	31 213 163
BIGBANG	11 794 611	24 094 163	27 654 413
BLACKPINK	5 665 898	23 117 434	55 467 434
Girls' Generation	7 440 811	15 205 189	16 565 189
TWICE	3 767 218	14 460 543	25 049 543
GOT7	5 644 928	11 625 671	15 959 253
RED VELVET	3 041 931	10 049 564	15 263 564
SUPER JUNIOR	4 041 469	7 980 477	11 440 477
MONSTA X	2 752 230	6 911 831	10 652 411
GFRIEND	2 163 272	5 886 523	8 026 523
SHINee	3 118 742	6 791 064	8 221 064
SEVENTEEN	1 689 960	5 826 431	9 286 431

Elaboración propia, datos de YouTube

series preferidas. Por los datos obtenidos, las *fan-bases* tienen una fuerte función de relectura del imaginario audiovisual coreano que ayuda a que sea asimilable por los españoles.

En la encuesta se muestra un interesante dato de asimilación y de valoración del *Hallyu*: se trata de la comparación entre la calidad del audiovisual coreano (que es puntuado entre 8 y 10 por el 80% de los encuestados) y de la producción española (que logra entre 5 y 8 por el 80% de los sujetos). Estos datos se reafirman con las entrevistas en profundidad realizadas, donde se hace hincapié en que el audiovisual coreano surge como una corriente más original y más atractiva que el español.

Según el estudio realizado, uno de los modos más habituales de consumo del audiovisual coreano es el visionado por medio de YouTube, especialmente para la consulta de los videoclips de música de los grupos de K-pop. En la tabla 2, añadimos el número de visitas realizadas desde

España a vídeos de música surcoreana, con tres fechas de control: abril de 2017, abril de 2018 y abril de 2019.

Como se observa, el crecimiento anual ha sido enorme y refleja una tendencia casi exponencial. Además de las estadísticas de YouTube, hay que atender a las de VLive, plataforma similar en uso a YouTube, pero dedicada en exclusividad al contenido *Hallyu* en la que se realizan todos los días retransmisiones en directo de *showcases*, conciertos, charlas, galas de premios o, incluso, son los propios cantantes o actores los que hablan directamente a cámara charlando con sus fans.

El consumo de este tipo de música es casi exclusivamente *online*, como hemos podido observar;

plataformas como YouTube o VLive son las que albergan todo el audiovisual relacionado con *Hallyu*, especialmente el del K-pop. Pero también hay que hacer mención a otras como Netflix, Viki o plataformas *online* de *stream* en directo de televisiones coreanas. Gracias a estas, los consumidores pueden buscar y ver fácilmente conciertos, actuaciones, entrevistas o cualquier otro tipo de contenido de entretenimiento, y la mayoría está subtitulada al castellano haciendo que el idioma no sea una barrera. La gran importancia de Internet (casi es imposible su distribución y exhibición fuera de la red) ha llegado a motivar la creación del término *Hallyu 2.0* (Lee y Nornes, 2015). En España, según nuestra investigación, la totalidad de los espectadores recurren a Internet para el visionado de estos contenidos.

El consumo de K-pop y el audiovisual surcoreano es frenético: todos los días hay nuevo material de visionado que es consultado por un público internacional. No solo tienen éxito las grandes se-

Visitas y seguidores de grupos *rookies* surcoreanos

Nuevos grupos	Redes Sociales		Fanbase		YouTube	
	Twitter	Facebook	Twitter	Facebook	Mundial	España
STRAY KIDS	1 151 261	353 304	11 574	-	316 000 000	5 010 000
ATEEZ	255 224	41 024	9 597	-	-	-
TXT	2 000 926	398 420	9 597	44	130 000 000	1 440 000
G-I-DLE	323 953	158 029	4 353	-	385 000 000	3 520 000
LOONA	293 459	95 807	6 925	-	-	-
IZONE	571 813	230 170	1 105	-	235 000 000	941 000

Elaboración propia con información de Twitter, Facebook y YouTube.

ries y los vídeos de los grupos más antiguos, denominados en su momento como Golden Era (Kim, 2015), sino que también son aclamadas las bandas de la New Era e, incluso, las más jóvenes, o *rookies*. Esto lo podemos observar en la tabla 3.

Una característica esencial del *Hallyu* es su carácter de red de entretenimiento completa que exige del público una gran dedicación. Como observa Sun Jung (2012), los espectadores de esta forma de producción de contenidos audiovisuales tienden a pasar muchas horas viendo estas producciones. En nuestra encuesta hemos descubierto que más de la mitad (52,4%) dedican más de dos horas diarias al visionado de series, *doramas* u otros productos audiovisuales coreanos. A estas

En la imagen, participantes y ganadores del Concurso de K-Pop 2018 en Madrid



cifras habría que añadir el tiempo que se invierte en la música del K-pop.

### EL ENJAMBRE DIGITAL COMO NUEVO ESPECTADOR: FANBASES

Una de las constantes que se observa en todos los países donde llegan los contenidos del *Hallyu* es la confrontación entre lo autóctono y el discurso audiovisual de Hollywood, que se entiende como dominante, y los productos surcoreanos, que eran y continúan siendo percibidos como una resistencia minoritaria o un contrapoder. Como bien definió Michael Foucault (1977), todo poder genera necesariamente una resistencia. Como se ha observado en Perú, Japón o Indonesia, en España los seguidores del *Hallyu* se identifican con una nueva forma de disfrute cultural frente al discurso audiovisual y musical dominante. Para que el público doméstico de cada estado acepte el *Hallyu*, se debe producir un continuo activismo cultural desde las *fanbases*, que, desde blogs, cuentas y perfiles de redes sociales y comentarios en chats, favorecen una resistencia hacia el gusto audiovisual dominante y una alternativa para comprender y entender el movimiento surcoreano.

Manuel Castells (2009), al abordar el problema del poder y la resistencia (contrapoder es el término que prefiere el autor español), plantea que la

tecnología es el arma eficaz para estos grupos de opositores. Este fenómeno, que permite a individuos que no controlan los medios generar un nuevo discurso (en este caso, un nuevo gusto hacia una producción audiovisual no canónica), Castells lo denomina autocomunicación de masas, y se trata de una poderosa forma de activismo cultural.

En España, tanto los entrevistados como las *fanbases* observadas se autodefinen como individuos o grupos que quieren contribuir a la difusión de la ola coreana. Igual que ocurrió en otros países, los medios tradicionales españoles (fueran digitales o analógicos) trataron el K-pop y el *Hallyu* como un espectáculo irrisible y menor. Las noticias que se ofrecieron siempre se centraban en mostrar el carácter minoritario y compulsivo de sus seguidores; así lo hicieron Pablo Gil en *El Mundo* (Gil, 2012) o los informativos de La Sexta en 2012.

En España, el carácter de resistencia o contrapoder del *Hallyu* se ha desarrollado desde las *fanbases*, y también desde webs o blogs de infor-

mación. Estas han sido las que han ofrecido una visión distinta del audiovisual surcoreano y han construido alternativas de consumo propias para los seguidores de dichas producciones. La principal característica de estos lugares webs anteriormente era la de facilitar un espacio de encuentro entre aquellos que no se identificaban con el lenguaje audiovisual dominante, o que querían conocer y disfrutar con uno nuevo (y durante mucho tiempo denostado). Actualmente, las *fanbases* se han convertido en referencias para la comunicación del K-pop en España. Cada *fanbase* se ha especializado en un grupo de cantantes o actores y diariamente muestran información, imágenes y vídeos traducidos para así lograr una mayor popularidad de estos artistas en España.

Cada *fanbase* se ha convertido en una base de datos a tener en cuenta por promotores de conciertos, promoción de series audiovisuales e incluso de eventos relacionados con Corea del Sur. Así, la comunidad de seguidores digitales ha sido

**Incremento de las fanbases españolas en redes sociales**

FANBASE	TWITTER			FACEBOOK		
	2017	2018	2019	2017	2018	2019
Astro	2 490	5 404	10 241	-	-	-
BIA4	5 673	5 855		4 237	4 234	
B.A.P	5 883	6 734		11 207	11 268	
BTS	27 663	69 678	123 661	37 696	62 752	70 867
EXO	9 004	9 738	13 395	16 267	16 530	16 181
GOT7	3 581	9 517	14 627	3 035	1 656	2 362
Infinite	4 545	5 234	5 559	73 483	71 424	69 229
Monsta X	3 004	5 079	12 441	2 100	2 086	2 240
NCT	6 296	9 848	14 928	200	508	1 392
Nu'est	6 715	7 601	8 114	8 087	7 918	7 675
SHINee	6 307	6 724	6 516	8 236	8 621	8 424
Teen Top	8 173	8 143	7 606	3 257	3 133	3 019
VIXX	4 636	5 814	6 535	4 946	4 930	4 870

Elaboración propia a través de datos de Twitter y Facebook.

capaz de crear una forma de comprensión del *Hallyu*, y ofrece un nuevo paradigma, en el modelo que planteaba Kuhn (1975), de entendimiento del espectador audiovisual. La audiencia del *Hallyu* no solo consume productos surcoreanos, sino que también ayuda a su difusión y asimilación en sus propios países, en una forma de activismo cultural en favor del movimiento surgido en Seúl.

En la tabla 4 se ofrecen las trece *fanbases* más importantes de España y su evolución en la red social Facebook y en el espacio de *microblogging* Twitter.

Como se observa, el crecimiento de las *fanbases* es enorme en Twitter, mientras en Facebook se ha dado de forma irregular. Así, siguiendo el número de seguidores del espacio de *microblogging*, podemos hablar de un crecimiento casi exponencial en los principales grupos y solo de un ligero descenso en el caso de algunos de ellos, los cuales se corresponden con grupos de la Golden Era, que poco a poco se han ido disolviendo o han ido cesando sus actividades. Estamos ante un verdadero enjambre digital que aporta contenidos y discusión en torno al audiovisual y musical coreano.

## CONCLUSIÓN: LA URDIMBRE DEL HALLYU EN ESPAÑA

En la discusión de este artículo hemos recurrido a Michel Foucault y su célebre sentencia: donde hay poder, hay resistencia. El consumo de contenidos del *Hallyu* por jóvenes españoles representa un caso claro de resistencia en forma de enjambre digital frente al modelo dominante de representación audiovisual encabezado por el cine americano. Como en la mayoría de los espacios de contrapoder, esto ha sido posible gracias a la construcción de un tejido o urdimbre de afectos y contactos entre los nuevos espectadores que han encontrado fuera de la narrativa y la música dominantes un espacio propio de entretenimiento.

En nuestra investigación se muestra cómo este público español lo forman mayoritariamente mu-

## LA GRAN MAYORÍA DE LA AUDIENCIA DEL HALLYU SON MUJERES JÓVENES

eres jóvenes. Su distribución es proporcional por todo el territorio estatal y presentan un nuevo paradigma de audiencia. Entre estos espectadores existe una gran predisposición a la creación de contenidos y comentarios en Internet para defender la música y el audiovisual surcoreano. A diferencia del público tradicional, que consumía cine o televisión sin producir una respuesta clara al mismo, las jóvenes espectadoras del *Hallyu* actúan diariamente para defender y expandir sus gustos y crear el tejido de enjambre digital. Se trata de una forma radicalmente nueva de cinefilia, con un disfrute de los vídeos y las creaciones audiovisuales basadas en YouTube y en otras plataformas digitales.

En España, casi la totalidad de los seguidores del *Hallyu* se reconocen como admiradores del K-pop y, en un porcentaje algo menor, del audiovisual surcoreano (series, *doramas* y películas). Todos ellos consultan diariamente noticias sobre el K-pop y producciones audiovisuales en Internet, y un porcentaje elevado acude a las *fanbases* y webs de información, verdaderos lugares de encuentro para construir una mirada autóctona del *Hallyu*.

Como se indica en estudios internacionales al referirse a otros grupos de seguidores extranjeros, las *fanbases* españolas tienen una función clara de autocomunicación de masas para transformar el discurso surcoreano en un relato entendible por la cultura patria, y devienen en espectadores privilegiados que ayudan a la correcta interpretación de este movimiento audiovisual en España. Como se describe en otros análisis, el *Hallyu* y el K-pop representan un modelo importante del *soft power* de Corea del Sur, ya que fomenta el acercamiento a la lengua, la cultura y la tradición de dicho país asiático.

Por todo ello, se observa que en España se ha construido una urdimbre digital de audiencia

creativa que consume y colabora en la promoción de las producciones audiovisuales surcoreanas. Esta comunidad forma un enjambre digital de nuevos espectadores que interpretan su pasión por el audiovisual coreano no solo como una forma de entretenimiento, sino sobre todo como un modo de activismo cultural. ■

## REFERENCIAS

- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Baecque, A., Tesson, C. (2004). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2010). *Mundo consumo*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Chen, L. (2017). The Emergence of the Anti-Hallyu Movement in China. *Media, Culture & Society*, 39(3), 374-390.
- Chua B. H., Iwabuchi, K. (eds). (2008). *East Asian Pop Culture: Approaching the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Claes, F., Deltell, L. (2015). Audiencia social en Twitter: hacia un nuevo modelo de consumo televisivo. *Trípodos*, 36.
- Claes, F., Deltell, L., Congosto, M. L. (2015). Audiencia social, ¿comunidad o enjambre? Caso de estudio: Goyas 2014. *Ar@cne: revista electrónica de recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales*, 194, 1-15. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-194.pdf>
- Dal Yong Jin, K. Y. (2016). The Social Mediascape of Transnational Korean Pop Culture: Hallyu 2.0 as Spreadable Media Practice. *New Media and Society*, 18(7), 1277-1292. <https://doi.org/10.1177/1461444814554895>.
- Deltell, L. (2014). Audiencia social versus audiencia creativa: caso de estudio Twitter. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 20(1), 33-47. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2014.v20.n1.45217](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n1.45217).
- Flores Yapuchura, A. Y. (2013). K-pop, nueva opción de identidad peruana. *Comuni@cción. Revista de investigación en Comunicación y Desarrollo*, 4(1), 38-45.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Gil, P. (2012, 29 de agosto). Aprenda 'k-pop' en seis pasos. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/29/gentes-verano/1346239887.html>.
- Han, B. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Hubinette, T. (2012). The Reception and Consumption of Hallyu in Sweden: Preliminary Findings and Reflections. *Korea Observer*, 43(3), 503-525.
- Jang, S. H. (2012). The Korean Wave and Its Implications for the Korea-China Relationship. *Journal of International and Area Studies*, 19(2), 97-113.
- Joinau, B. (2018). Aux origines de la vague sud-coréenne: le cinéma sud-coréen comme soft power. *Pouvoirs. Revue française d'études constitutionnelles et politiques*, 167, 107-120.
- Jung, S. (2011). K-pop, Indonesian fandom, and social media. *Transformative Works and Cultures*, 8.
- (2012). Fan Activism, Cybervigilantism, and Othering Mechanisms in K-pop Fandom. *Transformative Works and Cultures*, 10.
- Jung, S., Shim, D. (2013). Social Distribution: K-Pop Fan Practices in Indonesia and the 'Gangnam Style' Phenomenon. *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), 485-501.
- Kuwahara, Y. (ed.) (2014). *Korean Popular Culture in Global Context*. Nueva York: Palgrave Macmillan US.
- Kim, B. R. (2015). Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave). *Journal of Contemporary Research*, 5(5).
- Kim, E. M., Ryoo, J. (2008). South Korean Culture Goes Global. K-Pop and the Korean Wave. *Korean Social Science Journal*, 1, 117-152.
- Kim, Y. (ed). (2013). *The Korean Wave: Korean Media Go Global*. Nueva York: Routledge.
- Kim, Y. H., Lee, D., Min, S. (2014). Exploring Characteristics of Video Consuming Behavior in Different Social Media Using K-Pop Videos. *Journal of Information Science*, 40(6), 806-822
- KOCIS, Korean Culture and Information Service (2011a). *K-POP: A New Force In Pop Music*. Corea del Sur: KOCIS.
- KOCIS, Korean Culture and Information Service (2011b). *The Korean Wave: A New Pop Culture Phenomenon*. Corea del Sur: KOCIS.

- KOCIS, Korean Culture and Information Service (2015). *K-POP Beyond Asia*. Corea del Sur: KOCIS.
- Kuhn, T. S. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lee, S., Nornes, M. A. (2015). *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the Age of Social Media*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Marinescu, V. (2014). *The Global Impact of South Korean Popular Culture*. Londres: Lexington Books.
- Messerlin, P., Shin, W. (2017). The Success of K-pop: How Big and Why so Fast? *Asian Journal of Social Science*, 45(4-5): 409-439. <http://dx.doi.org/10.1163/15685314-04504003>.
- Nye, J. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Nueva York: Basic Books.
- Nye, J., Kim, Y. (2013): Soft Power and the Korean Wave. En Y. Kim (ed.), *The Korean Wave: Korean Media Go Global* (pp. 31-42). Nueva York: Routledge.
- Osteso, J. M., Claes, F., Deltell, L. (2014). *Teoría de la urdimbre comunicativa. Política, activismo y formación de líderes de opinión por medio de Twitter en España*. XXVI Seminario internacional AISOC.
- Oh, I. (2009). Hallyu: The Rise of Transnational Cultural Consumers in China and Japan. *Korea Observer*, 40(3), 425-459.
- Otmazgin, N., Lyan, I. (2013). Hallyu Across the Desert: K-Pop Fandom in Israel and Palestine. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review E-Journal*, 9, 68-89.
- Quintas Froufe, N., González Neira, A. (2014). Audiencias activas: participación de la audiencia social en la televisión. *Comunicar*, 43, 83-90. <http://dx.doi.org/10.3916/C43-2014-08>.
- Rosas, E. I. W. (2015). *El pop coreano en los jóvenes paceños y tottorrienses*. Tesis doctoral. California del Sur: Universidad Autónoma.
- Yang, J. (2012). The Korean Wave (Hallyu) in East Asia: Comparison of Chinese, Japanese, and Taiwanese Audiences Who Watch Korean TV Dramas. *Development and Society*, 41(1), 103-147. <https://www.jstor.org/stable/deveandsoci.41.1.103>.
- Zarco, L. A. (2018). Difusión de dramas coreanos, un análisis de su éxodo a América Latina y Colombia. *Palabra: Palabra que obra*, 18, 82-98.

## HALLYU (한류) EN ESPAÑA: ESPECTADORES, FANBASES Y NUEVAS FORMAS DE CONSUMIR EL AUDIOVISUAL

### Resumen

En este artículo se recogen los resultados de una investigación sobre la influencia del Hallyu, nueva ola coreana, en España. Se ha estudiado el comportamiento de los nuevos espectadores y cómo estos se organizan en *fanbases*. Los datos de la investigación revelan que los seguidores españoles del Hallyu configuran una audiencia creativa. Este público, mayoritariamente compuesto por mujeres y jóvenes, no solo consumen audiovisual coreano, sino que realizan una importante tarea de activismo cultural a favor del Hallyu.

### Palabras clave

*Hallyu; Fanbase; K-pop; Audiencia; Cine coreano; Serie; Dorama.*

### Autores

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) es profesor Titular de Dirección Cinematográfica en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo de investigación sobre estudios cinematográficos ESCINE y es, además, cineasta. Contacto: ldeltell@ucm.es

Carla Folgar Arias (Lugo, 1991) es periodista por la Universidad Complutense de Madrid. Especializada en la ola coreana o *Hallyu*, concretamente del K-pop, directora de la web de información BA NA NA y promotora de conciertos a nivel europeo. Contacto: carlafolgarfotografia@gmail.com

### Referencia de este artículo

Deltell Escolar, L., Folgar Arias, C. (2020). *Hallyu (한류) en España: espectadores, fanbases y nuevas formas de consumir el audiovisual. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 29, 39-52.*

## HALLYU (한류) IN SPAIN, AUDIENCE, FANBASES AND NEW WAYS OF CONSUMING AUDIO-VISUAL MEDIA

### Abstract

This article presents the results of a study of the influence of Hallyu, the new Korean Wave, in Spain. The behaviour of new viewers and the organization of their fanbases have been analyzed. Research data reveals that Spanish Hallyu followers are a creative audience. This group, mostly women and young people, not only consume Korean audio-visual media but they also carry out an important task of cultural activism in favour of Hallyu.

### Key words

*Hallyu; Fanbase; K-pop; Audience; Korean Cinema; TV Series; drama.*

### Authors

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) is a senior professor of Film Directing at Madrid Complutense University. He co-chairman of the ESCINE film research group and is also a filmmaker. Contact: ldeltell@ucm.es

Carla Folgar Arias (Lugo, 1991), journalist from Complutense University in Madrid. Specialized on the Korean Wave or Hallyu, specifically K-Pop, director of the website BA NA NA and promoter of concerts in Europe. Contact: carlafolgarfotografia@gmail.com

### Article reference

Deltell Escolar, L., Folgar Arias, C. (2020). *Hallyu (한류) in Spain, audience, fanbases and new ways of consuming audio-visual media. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 29, 39-52.*

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

# EL AUDIOVISUAL SURCOREANO EN ESPAÑA: GRANADA COMO LUDO-MUNDO EN LA SERIE RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

JUAN RUBIO DE OLAZABAL

## INTRODUCCIÓN'

El auge de los estudios sobre cultura pop asiática (Kim, 2013) refleja el propio crecimiento exponencial que las industrias audiovisuales de China, Japón y Corea del Sur han experimentado en la última década. Las plataformas online VOD (*Video On Demand*) y las redes digitales han jugado un papel decisivo en la difusión del producto audiovisual asiático al resto del globo (Lobato, 2018), como ilustra el caso específico coreano. «[...] Los dramas coreanos se han vuelto, en tan sólo una década, uno de los contenidos de difusión más demandados en los países asiáticos [...]»<sup>2</sup> (Jeon, 2005). Aunque este fenómeno cultural e industrial denominado como Ola Coreana (Ju, 2014: 47) incluye un amplio abanico de contenidos como el K-pop (música) o incluso la literatura (Chōng, 2012), las series de televisión constituyen un elemento muy representativo.

En el caso de España, el impacto del audiovisual asiático se traduce también en la proliferación

de producciones rodadas en nuestro país (*¿Por qué los asiáticos están obsesionados con rodar series en España?*, 2019) e incluso dramáticamente situadas en él. Muestra de ello son la serie de animación retro-futurista *El sonido del cielo* (So-Ra-No-Wo-To, Hiroyuki Yoshino, TV Tokyo: 2010), inspirada en Cuenca y causante de un fenómeno de turismo-fan en esta ciudad (*Cuenca y Japón: una relación imprevista que nació del anime*, 2015) o la más reciente *Magi: La Embajada de los Jóvenes Tensho* (MAGI Tensho Keno Shonen Shisetsu, Hiromi Kusaka, Toshio Kamata, Amazon Prime Video: 2018-2019), sobre la primera misión diplomática japonesa en España y rodada en Valladolid, Puerto de Santa María y Salamanca (Estreno mundial de la serie japonesa “Magi”, 2019). En el caso de *El sonido del cielo*, la vinculación con España se produce únicamente en el plano creativo, pues la ciudad no representa la Cuenca real: «En Seize pasan cosas que no ocurren en Cuenca [...] pero [...] hacen referencia a fiestas españolas. La tomatina, la guerra del agua y el flamenco son algunos de los aspectos

tos culturales que refleja la serie» (Mendoza, 2015). La serie únicamente se inspira en la ciudad: «[...] la productora Syuko Yokoyama y parte su equipo llegaron a Castilla-La Mancha para tomar fotos e ideas que enriqueciesen la arquitectura de Seize» (Mendoza, 2015). El parecido entre ambas ciudades —la ficcional y la real— provocó, como decíamos, una fuerte afluencia de turistas japoneses (Mendoza, 2015). En el caso de la también japonesa *Magi*:

*La Embajada de los Jóvenes Tensho*, la serie se inspira no solo en la estética sino que directamente se basa en un hecho real relacionado con España: el viaje pionero de cuatro seminaristas japoneses a la corte de Felipe II (Amazon Prime estrena la serie japonesa 'Magi', rodada

en localizaciones salmantinas, 2019). En consecuencia, el vínculo con España no es solo de naturaleza artística sino también de producción: la miniserie se rodó con equipo técnico español y el apoyo de instituciones como Salamanca Film Commission y Valladolid Film Office (Estreno mundial de la serie japonesa "Magi", rodada en España por la productora española b-mount Film, 2019). Cabe señalar que *Magi: La Embajada de los Jóvenes Tensho*, además de una distribución internacional a través de Amazon Prime Video, tiene un fuerte carácter meta-narrativo: el encuentro cultural que recrea es el mismo que ha requerido su producción audiovisual. La expansión industrial del producto asiático, por tanto, conduce al encuentro cultural entre dos mundos: la producción asiática y el contexto cultural y geográfico español.

Así lo refleja también la surcoreana *Recuerdos de la Alhambra* (Alhambrea Goongjeonui Chooeok, Jae-Jeong Song, TVN-Netflix: 2018), que trata sobre un desarrollador de tecnología audiovisual que descubre un juego de realidad alternativa aumentada en la ciudad de Granada. Producida para la cadena surcoreana TVN y para Netflix, «se estrenó al

mismo tiempo en la plataforma y en la televisión por cable del país asiático» (Fariñas y Fernández Larrechi, 2018), por lo que la estrategia de difusión de *Recuerdos de la Alhambra* puede considerarse internacional desde su propia concepción. Su localización en España también forma parte del proyecto desde su fase germinal: «La producción [...] no se podía grabar en otra ciudad porque la guionista, Song Jae-Jung, se inspiró en espacios granadinos como la Alhambra»

(Vargas, 2018). De hecho, la creadora de la serie escribió el primer borrador del guion mientras se alojaba en un albergue granadino (Vargas, 2018). Aunque *Recuerdos de la Alhambra* sea el último exponente de una tendencia de series asiáticas en contexto

español, su relación con España es distinta a la de *El sonido del cielo* y *Magi*, pues no se limita a la mera inspiración estética (Granada prevalece como ciudad ficcional), pero tampoco subordina su acción a unos hechos históricos. Situado en un término medio, este melodrama surcoreano con ingredientes de suspense y ecos del subgénero de mundos paralelos *isekai* («otro mundo» en japonés) y de notable éxito en Corea del Sur (según Nielsen Korea y Talk Walker: Fariñas y Fernández Larrechi, 2018), no trata de profundizar en el contexto cultural español sino de jugar con su exotismo para activar un dispositivo narrativo determinado.

La aproximación estética y narrativa de una ficción audiovisual coreana al imaginario de una ciudad española suscita un particular caso de estudio<sup>3</sup>. El modo intrínsecamente lúdico en que la serie se apropia del espacio granadino, su reinterpretación de un tema de marcado carácter hispánico como lo ilusorio y los diferentes tipos de mundo subyacentes al argumento son los tres aspectos fundamentales de este análisis. Además de apoyarnos en los estudios de Miguel Sicart (2014) sobre lo lúdico y en los de Víctor Navarro Reme-

---

**LA APROXIMACIÓN ESTÉTICA  
Y NARRATIVA DE UNA FICCIÓN  
AUDIOVISUAL COREANA  
AL IMAGINARIO DE UNA  
CIUDAD ESPAÑOLA SUSCITA UN  
PARTICULAR CASO DE ESTUDIO**

---



Protagonistas con la Alhambra de fondo

sal (2019) sobre cine y juego, la investigación toma como marco teórico los mundos posibles. Estos ofrecen una metodología fecunda para el acercamiento no solo a lo lúdico sino especialmente a las ficciones en entornos electrónicos-virtuales, como explica Lavocat (2019: 272-273): «La noción de mundo es tan central en la cibercultura que algunos académicos sugieren que términos como “mundo” y “universo”, que en su opinión empiezan a utilizarse de manera metafórica y abusiva en teoría literaria, deberían reservarse para artefactos digitales» (Caïra, 2011). La tradición de los mundos posibles, que arranca con la filosofía de Leibniz y se consolida con la filosofía analítica y autores como Saul Kripke y Marie-Laure Ryan (por citar algunos) (Planells, 2015: 9), plantea la narrativa como algo esférico en lugar de lineal. Es decir, que estudia lo desplegado más allá de los estrictos confines del relato, de la acción en su sentido más clásico, para abarcar todos aquellos elementos que lo rodean y que sostienen la estructura en la que se desarrolla (Planells, 2015: 52). La noción de mundo, además de lo virtual, también alberga un estrecho vínculo con lo lúdico: «El juego crea mun-

dos, representa el nuestro y, todavía más, puede transformarlo de forma directa. [...] Jugar superpone realidades encima de otras, las mezcla y contamina, y enfrenta reglamentos y lógicas en un mismo espacio» (Navarro Remesal, 2019: 19). Esto explica el desarrollo de los estudios sobre mundos ludo-ficcionales, referidos por Planells a los videojuegos (2015: 10), y que pueden vincularse al cine como hace Navarro Remesal en sentido amplio (juegos en general) y, en este caso, a las series televisivas. La perspectiva ludo-lógica permite

comprender no solo el encuentro cultural entre dos mundos (Corea y España) que *Recuerdos de la Alhambra* supone, sino también el de lo físico con lo virtual. Al fin y al cabo, «a través del juego, estamos en el mundo. Jugar es como el lenguaje —una manera de estar en el mundo, de darle sentido» (Sicart, 2014: 18).

### **GRANADA LÚDICA: LA APROPIACIÓN DE UN MUNDO**

La estrecha ligazón entre imaginario urbano y relato audiovisual (Cubero, 2013) encuentra un claro ejemplo en Granada y *Recuerdos de la Alhambra* (Valle y Ruiz, 2010). La premisa argumental de la serie propone la ciudad granadina como un juego de realidad aumentada inspirado en la Reconquista: en cada recoveco, callejón y plaza pública aparecen soldados nazaríes o castellanos listos para combatir, objetos y armas pueden ser encontrados y peligrosas misiones se nos ofrecen. No hay más argumento que la conversión del espacio urbano en un escenario de posibilidades lúdicas al modo, por citar un ejemplo ilustrativo, de los juegos de la

productora *Niantic* (2019). Aquí, en lugar de utilizar un móvil, el jugador se coloca unas lentes oculares que le permiten interactuar con los personajes y objetos virtuales con un realismo extremo (aquí la serie es cuasi-futurista). Se desencadena así un proceso extremadamente característico de lo lúdico: «El jugar es apropiativo, en la medida en que se apodera del contexto en el que se desarrolla y que no se encuentra totalmente determinado por él» (Sicart, 2014: 11-12). En el episodio 1 (#1x01: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), la primera vez que Yoo Jin-woo, el desarrollador de las lentes, viaja a España en busca del misterioso creador del juego e interactúa con la realidad aumentada, se enfrenta con un soldado nazarí que ha emergido de una estatua que ahora parece viviente. Esto ilustra el carácter apropiativo del espacio por parte del juego: «el jugar siempre nos obliga a contextualizar el sentido de las cosas implicadas en el juego. El jugar se apropia de los objetos en los que se apoya para cobrar vida» (Sicart, 2014: 14). Como si fuera una atracción temática monumental, la ciudad se vuelve una red abierta, en lo que Sicart define como «play» contrapuesto a «game» (2014: 51); lo lúdico (*play*) permitiría al jugador adueñarse del sentido y de la dinámica de la actividad mientras que el juego (*game*) se presentaría

como un sistema cerrado y unidireccional (Sicart, 2014: 51). De este modo, el *play space* granadino emula un parque infantil que, sobre la estructura urbana, despliega un entorno de opciones lúdicas que «señalizan caminos, actividades, desafíos [...]»; uno puede trepar, saltar, asustarse [...] de maneras sugeridas por el espacio pero no determinadas por él. El sentido dramático de estos parques también indica las maneras en que uno puede apropiarse de él» (Sicart, 2014: 52).

En paralelo a esta apropiación lúdica en la base argumental de la serie, *Recuerdos de la Alhambra* opera una apropiación cultural de los aspectos y referentes visuales más universalmente ligados al folclore español y en particular al andaluz. Al margen de un análisis histórico de la representación de Granada en la serie (García, 2019), este adueñamiento del imaginario granadino se puede rastrear en casi todos sus capítulos como una manifestación del carácter lúdico de la propia serie. Jung Hee-joo, la hermana del inventor del juego que resulta estar desaparecido, dirige un hostel (sobre todo para turistas coreanos) donde se aloja Yoo Jin-woo, el desarrollador de lentes para realidad aumentada que quiere comprar el juego. Este personaje, el de Hee-joo, se encuentra totalmente adaptado a España y de este modo vehicula gran

parte del dispositivo de apropiación cultural de la serie: es una hábil guitarrista con una carrera de conservatorio a sus espaldas (#1x02: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), aprendiz en un taller de construcción de guitarras (#1x02, #1x05: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018) y guía turística en la Alhambra (#1x03: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). Además, un PNJ (Personaje No Jugador) del propio juego inspirado en ella (y diseñado por su hermano, obviamen-

#### Yoo Jin-woo descubre el juego de realidad aumentada





El taller de guitarra española de Jung Hee-joo

te) viste un velo y toca la melodía del compositor Francisco Tárrega que presta nombre a la serie (#1x03: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). Aquí vemos cómo la apropiación cultural queda al servicio del propio juego, que trata de adoptar las formas románticas del imaginario andaluz atribuyéndoselas a los PNJ, personajes-ornamento con los que se puede interactuar (aunque no estén manejados por un jugador real). Otros detalles que abundan en la apropiación del imaginario granadino y español son las recurrentes tomas panorámicas de la Alhambra al comienzo de los primeros capítulos (#1x03: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), el repartidor de exuberantes flores (#1x06: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), la tienda de antigüedades medievales (#1x06: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), el café de la Alcazaba (de inventada tradi-

ción histórica y rodado además en el casco viejo de Liubliana, Eslovenia) donde se comen churros con chocolate (#1x03, #1x10: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018) y de nuevo la aparición del leitmotiv guitarrístico con un músico ambulante que toca

El PNJ de Jung Hee-joo con velo





La llave de la mazmorra

confiamos a las máquinas y nos apropiamos de ellas» (Sicart, 2014: 100); hemos visto la estrategia de apropiación ludo-cultural de Granada por parte de *Recuerdos de la Alhambra*. Este proceso se prolonga con el tema de la ilusión, que la serie coreana adopta como propio para colocarlo en el centro de su argumento.

### **LO ILUSORIO: UNA APROPIACIÓN DE CARÁCTER HISPÁNICO**

*Recuerdos de la Alhambra* (#1x04: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018).

La apropiación cultural más icónica de Granada se produce al final de la primera temporada (la única emitida hasta ahora) con la Puerta de la Justicia de la Alhambra, cuya leyenda está relacionada con la mano de Fátima, la hija de Mahoma, que tendría las llaves del paraíso. El protagonista, al alcanzar el nivel 100 de experiencia, desbloquea una llave que le entrega el PNJ inspirado en la hermana del creador del juego que le permite encontrar a este: la llave lo libera de su prisión virtual (había quedado atrapado en su propio juego) que se encuentra precisamente en las mazmorras de la Alhambra (#1x13: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). La apropiación cultural, de nuevo, sirve como base de la lúdica, de tal modo que el palacio nazarí queda reinterpretado como puzle arquitectónico-familiar al servicio de la serie. Granada se convierte definitivamente en modelo de ludo-ciudad universal cuando a partir del Episodio 7 (#1x07: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018) el juego se exporta a Seúl reproduciendo las mismas dinámicas (soldados coreanos, plaza del rey Sejong, etc).

«Jugar es apropiación, expresión y trasunto personal. Junto con la informática, nos trae un mundo expandido en el que podemos jugar, que podemos hacer nuestro en la medida en que nos

«Muchos vienen a Granada para ver la Alhambra. Pero yo he venido a ver otra cosa. Algo más maravilloso que la Alhambra. [...] He venido a ver la magia. Un día Granada tendrá fama por ser una ciudad mágica», afirma el protagonista al llegar a España (#1x01: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). Lo imposible y lo sobrenatural están presentes en la serie desde el principio; no en vano la realidad aumentada se fundamenta en un mecanismo de espejismo. En el caso de este juego puntero, además, las sensaciones físicas (frío, calor, impactos y cortes en la piel, etc.) y ópticas son de un altísimo realismo. O sea, que la ilusión es máxima. El carácter ilusorio del juego, además, se remonta a los orígenes de lo lúdico y forma parte de su esencia, pues conecta con la disposición del jugador a suspender su juicio. «Esta actitud hacia el juego ha sido mencionada por Huizinga, Caillois, y Sutton-Smith, pero es Suits (2005) quien habla de “actitud lusoria”» (Sicart, 2014: nota 30) en referencia a la aceptación de las reglas del juego que, si bien no es idéntica a la suspensión de la incredulidad, guarda relación con ella. Planells, igualmente, habla de la ilusión como «fingimiento lúdico y compartido» (2015: 43), una condición fundamental para que se sostenga el juego.

Acaso sin ser consciente de ello, al ubicarla en una ciudad española, la guionista y creadora

de *Recuerdos de la Alhambra*, Song Jae-Jeong, ha escogido un contexto cultural idóneo para el desarrollo de su historia, pues la ilusión puede considerarse un tema de impronta particularmente hispánica. Precisamente ya en *Cuentos de la Alhambra* (Irving, 1999), Washington Irving resalta el gusto del pueblo español por «la fantasía» y dice de este que «narra, a la manera oriental, historias maravillosas» (1999: 6). «En las noches de verano», prosigue el autor estadounidense, «se agrupan en las puertas de sus casas, o alrededor de las grandes y profundas chimeneas de las ventas [...] escuchan con verdadero deleite las leyendas de santos [...]» (1999: 6). No en vano el orientalista Edward W. Said señala precisamente en su clásico *Orientalismo* (2015) el modo en que «el islam y la cultura española se habitan mutuamente» (Said, 2015: 10)<sup>4</sup>. Las *Leyendas* (2013) del andaluz romántico Gustavo Adolfo Bécquer, también atestiguan la marcada tendencia de lo español por lo fantasioso y sobrenatural. Pero es el filósofo Julián Marías en su *Breve tratado de la ilusión* (1990) quien atribuye una relación especial, exclusiva, a la lengua española con este concepto en su acepción positiva (1990: 3). Esta palabra, que se remonta a sus orígenes en el latín *illusio*, de *ludere* (jugar), cobra una significación de engaño a partir de su uso asociado a las apariciones demoníacas en la Vulgata, y permanece así en todos los idiomas europeos (Marías, 1990: 5). Sin embargo, a partir del siglo XIX (Marías, 1990: 9) y hasta en los diccionarios españoles actuales, además del generalizado sentido peyorativo, el término ilusión adquiere una consolidada acepción positiva (1990: 10), tal y como es comprobable en su uso diario y coloquial cuando nos referimos a algo ilusionante o que nos produce ilusión. Marías detecta el punto de inflexión en la significación de la palabra en *La vida es sueño* (Calderón de la Barca, 2003): «Para Calderón, el sueño es la forma de la temporalidad,

---

**LA GUIONISTA JAE-JEONG SONG  
HA ESCOGIDO UN CONTEXTO  
CULTURAL IDÓNEO PARA UNA  
HISTORIA SOBRE LA ILUSIÓN**

---

que corresponde precisamente a la vida humana. Y de este modo, por detrás de la supuesta irrealidad, descubre la realidad del sueño como propia de la vida» (1990: 20). Esta reflexión, por supuesto, se enmarca en la interpretación que hace el filósofo de la obra: esta no trataría tanto del carácter fraudulento de la realidad sino de sus formas oníricas o equiparables al sueño. Y en el romanticismo del siglo XIX, siguiendo el espíritu de Calderón, serían poetas como Espronceda y Zorrilla quienes apuntalarían el sentido esperanzador y optimista del término (Marías, 1990: 11-16, 16-18) de modo que el uso literario estaría en el origen del uso coloquial actual de la palabra ilusión (Marías, 1990: 10).

Conviene remarcar hasta qué punto este aspecto es nuclear en *Recuerdos de la Alhambra* para que pueda apreciarse cómo la serie, por medio de esta apropiación, se inserta en la tradición hispánica de la temá-

tica ilusoria-ilusionante (según se quiera tomar).

Además de que la realidad aumentada conforma un dispositivo ilusorio, como ya se ha dicho, a partir del episodio 3 la serie introduce una incógnita acerca del estado mental del protagonista y de los límites del juego. En Granada, Yoo Jin-woo se encuentra con su rival empresarial y antiguo socio y examigo, Cha Hyun Suk, que también ha descubierto el juego y pretende encontrar al creador para comprarle la licencia. Tras un duelo que creían solo virtual (se odian mutuamente), Jin-woo derrota a Hyun Suk acabando con su vida (#1x03: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). A la mañana siguiente su cadáver aparece en el lugar del duelo y a partir de entonces un PNJ (Personaje No Jugador; o sea que carece de voluntad/inteligencia) con la apariencia de su difunto enemigo se aparece constantemente para intentar matar a Jin-woo, como si quisiera vengarse. El fantasma virtual (por así llamarlo) irrumpe siempre al son de la melodía de *Recuerdos de la Alhambra*, incluso cuando Jin-

woo no lleva puestas las lentillas necesarias para acceder al juego de realidad aumentada; además, solo él puede verlo. La cordura del protagonista queda en tela de juicio para los demás personajes y, junto a la misión de encontrar al creador del juego y de desactivar el error que provoca la muerte de los jugadores, debe sobrevivir a los continuos ataques. «Me dolió de verdad. La puñalada me dolió de verdad. No era como los demás PNJ» (#1x08: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018); la locura aparece ya de modo explícito como uno de los temas centrales de la serie: «¿Y si es el juego el que está loco y no yo?» (#1x08: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018); «El sonido de la guitarra. ¿Lo oye? [...] ¿Solo lo oigo yo? Me estoy volviendo loco» (#1x05: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018); «Algunas cosas solo se pueden entender si te vuelves loco» (#1x05: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). Esta última frase del protagonista anticipa uno de los giros finales de mitad de la temporada (#1x08: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), cuando su ayudante personal se crea un perfil en el juego y establece una alianza: en el modo aliado logra ver las apariciones del PNJ vengativo que trata de matar a su jefe, de modo que comparte su locura o, más bien, descubre que está cuerdo y que el juego tiene un error mortal y en cierto modo sobrenatural o al menos inexplicable). En este punto, el paralelismo con *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes, 2015), obra cumbre española directamente relacionada con la ilusión, surge de inmediato. Considerando al protagonista de *Recuerdos de la Alhambra* como un alter-Quijote y a su ayudante como Sancho, la reflexión de Marías resulta pertinente: «Sancho se desliza, por decirlo así, en la vida de Don Quijote [...] se pone en su punto de vista [...] Y, mientras Sancho se quijotiza, Don Quijote [...] no pierde contacto con el mundo que llaman real» (Marías, 1990: 71). La fragilidad de la mente humana y la problemática consistencia de la realidad (o de la objetividad real) aparecen en la serie, al igual que en la obra de Cervantes, como temas relacionados con la ilusión. Esta puede entenderse como el engaño que sufre el Quijote pero

también como el ideal caballeresco al que accede Sancho y que en la serie, en cierto modo, se reproduce con la demostración de la cordura de Jin-woo cuando su ayudante se hace su aliado en el juego de realidad aumentada.

La ambigüedad característicamente hispánica del concepto es apropiada, por tanto, por *Recuerdos de la Alhambra*, y reproducida también en otras subtramas como la amorosa que une a Jin-woo y a Jung Hee-joo, la dueña del hostel Bonita, hermana del creador del juego. Esta, en su candidez, cree al empresario tecnológico un hombre honesto (ignora que quiere estafarla comprándole el hostel, cuya propiedad va ligada a la licencia del juego, por mucho menos de lo que este valdrá cuando se comercialice y sea un éxito mundial). Esta ilusión no solo es espejismo sino que además también manifiesta la capacidad de Hee-joo para apreciar cualidades redentoras en Jin-woo (#1x09: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). Cuando a pesar de sus mentiras y de ser considerado un demente ella no lo abandona, Jin-woo se sorprende y le interroga acerca de sus motivaciones (#1x09: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018):

- ¿Aún cree que estoy loco?
- Sí. Pero le creo.
- ¿Por qué confía en mí? Soy un farsante.
- ¿Por qué me resulta tan difícil odiarle?

Hee-joo es incapaz de renegar de él no porque siga cegada por su fachada ilusoria de príncipe encantador, sino porque sigue instalada en la ilusión producida por las otras virtudes de Jin-woo (estas sí, verdaderas). Y esto mantiene el vínculo afectivo con él. «El enamoramiento consiste en que la persona de la cual estoy enamorado se convierte en mi proyecto. No me proyecto hacia ella, sino con ella, como ingrediente de mi proyecto» (Marías, 1990: 84). La premisa lúdica argumental de la serie, la aparente locura del quijotesco Jin-woo y el enamoramiento de Hee-joo revelan que la ilusión, tan característica del contexto cultural hispánico en que se sitúa, constituye uno de los

temas principales de *Recuerdos de la Alhambra*. En función de los distintos grados de ilusión lúdica y de la relación con el ludo-mundo granadino, pueden distinguirse hasta tres mundos dentro de la serie.

## SUPERPOSICIÓN DE MUNDOS Y JUEGO FORZADO

Planells distingue dos características de los mundos posibles: estructura y consistencia (2015: 19): «los mundos posibles se constituyen mediante dos atributos fundamentales: el carácter completo de su estructuración [...] y el carácter consistente o coherente». Teniendo esto en cuenta, *Recuerdos de la Alhambra* alberga hasta tres mundos posibles dependiendo del grado en que el juego de realidad aumentada defina las características de estructura y consistencia.

En primer lugar, la Granada original y primaria, dotada de la estructura y consistencia propias de una ciudad antigua y real, podría asociarse a Hee-joo, no sólo por su integración cultural, sino porque ella desconoce la existencia del juego (al menos durante una parte considerable de la temporada). En segundo lugar, la Granada aumentada, enriquecida y ludificada, asociada a los PNJs (especialmente al del vengativo Cha Hyun Suk), entidades que solo existen en ese mundo virtual. En tercer lugar, la frontera entre ambos mundos: el lugar de superposición, es decir la visión a través de las lentillas del jugador, eminentemente asociada al protagonista Jin-woo, inventor de esta tecnología y siempre con un pie en cada lado. En el primer mundo, la Granada primaria, el grado de ilusión es cero, en el segundo es la ilusión virtual lo que dota de consistencia y la in-

formática de estructura, y el tercero mantiene lo ilusorio sin perder el vínculo con la estructura de lo real. En este sentido, cabe resaltar que al variar las características de estructura y consistencia en función de lo ilusorio digital, el mundo se vuelve una cuestión de perspectiva. Pero no solo de perspectiva, sino también de vida. Particularmente, el personaje de Hee-joo actúa como ancla de la realidad para Jin-woo evitando que este se deslice completamente al mundo ludo-ficcional del juego aumentado y esto lo hace fundamentalmente de una manera: ayudándolo a sobrevivir. Al principio esto ocurre de manera inconsciente pero decisiva: tras el primer ataque del PNJ vengativo de su difunto enemigo (#1x03: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), Jin-woo está hospitalizado y vuelve a recibir una mortal visita de su incansable perseguidor. Debilitado, el protagonista huye de la habitación del hospital y es alcanzado. Cuando el doble virtual de su rival está a punto de quitarle la vida, Hee-joo, que ha ido a visitarlo al hospital, se acerca y, conmovida por su (aparente) estado de demencia paranoica, se agacha junto a él y lo abraza (#1x05: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018). El juego de realidad aumentada detecta el obstáculo que supone la joven para

Jung Hee-joo salva a Yoo Jin-woo sin saberlo



el PNJ y el duelo queda aplazado, de modo que finalmente Jin-woo se salva. Ella aún no sabe de la existencia del juego, pero su intervención, movida por la compasión, ha sido clave para evitar que acabara convertido en un PNJ sin conciencia y errante en el juego, que es lo que les ocurre a quienes mueren durante una partida (como el rival de Jin-woo). El anclaje salvífico de Hee-joo se repite cuando, tras pasar días sedado para evitar que el PNJ se le aparezca, Jin-woo despierta y lo primero que ve junto a él en la cama es a ella (#1x06: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), o también cuando está a punto de ser eliminado en la mazmorra de la Alhambra mientras intenta rescatar al creador del juego y la joven, por vía telefónica desde Seúl, avisa a los guardias de seguridad del monumento para que acudan a ayudarlo (de nuevo la interposición de un obstáculo evita su muerte aplazando el duelo) (#1x11: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018).

Cabe señalar que al igual que existe una relación proporcional entre cada estrato de mundo y el grado de ilusión, lo existe entre cada personaje representativo de su mundo y el grado de moralidad. La inocencia de Hee-joo se corresponde con la Granada puramente física y primaria, la ambigüedad moral de Jin-woo (quiere hallar al creador del juego y hermano de Hee-joo pero a la vez trata de engañar a esta) se corresponde con su situación fronteriza entre la realidad y la virtualidad de la Granada aumentada, y por último el PNJ vengativo con apariencia de Cha Hyun Suk es un producto informático carente de conciencia y por tanto de moralidad.

Fruto de la disociación de realidades, o de esta superposición de mundos, se producen consecuencias que rebasan lo lúdico o que incluso lo contradicen: fundamentalmente la muerte de Cha Hyun Suk, involuntaria por parte de Jin-woo, obviamente, y de todo jugador eliminado en la realidad aumentada. Esto constituye un ejemplo perfecto del denominado *dark play* o juego forzado. Navarro Remesal, citando películas como *Midnight Madness* (Michael Nankin, David Wechter, 1980) (2019: 23), *Jumanji* (Joe Johnston, 1995) (2019: 95)

o *The Game* (David Fincher, 1997) (2019: 111), acude a una fuente clásica para aclarar el concepto: «El reverso tenebroso [...] es el juego forzado, que explica bien el filósofo Bión de Borístenes (recogido por Plutarco): Aunque los niños tiren piedras a las ranas por deporte, las ranas no mueren por deporte, sino de verdad» (2019: 25-26). En otras palabras que ilustran bien la borrosa frontera entre el mundo primario y el lúdico: «Si nos obligan a jugar, ya no es un juego, aunque para nuestro compañero de juego sí lo sea» (Navarro Remesal, 2019: 26). El juego forzado se produce cuando su propia dinámica se vuelve anti-lúdica tomando el control de la actividad, negando la libertad del jugador (Navarro Remesal, 2019: 95) y traicionando sus premisas iniciales. Esto mismo es lo que sucede en la serie. Cuando Jin-woo, para asegurarse que siempre haya un obstáculo físico entre él y la inminente presencia del PNJ vengativo, se encierra en la ducha: rodeado por las mamparas, es imposible que en un espacio tan reducido se aparezca el doble virtual de Cha Hyun Suk. Esta imagen recoge la paradoja planteada por *Recuerdos de la Alhambra*: el juego de realidad aumentada termina por achicar el mundo del jugador. Aquí la serie se torna distópica respecto de la tecnología: el ludo-mundo se compone de diversos mundos superpuestos y las turbias fronteras que los separan pueden convertirlo en un *dark world* o mundo forzado.

## CONCLUSIÓN

En el recorrido de esta investigación hemos podido ver el impacto del imaginario granadino en la estética y narrativa de una serie surcoreana: la apropiación lúdico-cultural de la ciudad, la apropiación temática y argumental de la ilusión y el ludo-mundo granadino como superposición de mundos susceptibles de conducir a un mundo forzado. En términos generales, podría decirse que la propia *Recuerdos de la Alhambra* constituye un acto lúdico de apropiación y de reinterpretación de un espacio con el fin de convertirlo en el vehículo sig-

nificativo de una serie de temas. El encuentro de dos culturas, o el diálogo entre ellas, como juego.

Entre estos temas, y a modo de prospectiva, podría citarse la problemática relación entre tiempo y corporeidad en los mundos digitales y particularmente en los ludo-mundos virtuales. Esta misma serie ofrece material suficiente para una hipotética investigación acerca de la repetición como estructura temporal característica del videojuego aplicada a las series: no en vano el argumento *Recuerdos de la Alhambra* podría resumirse (de manera extremadamente reduccionista) en el intento de un ente virtual como un PNJ de acabar con la vida de un jugador real. Como explica Navarro Remesal, en el cine *ludens* (y por extensión en la serie *ludens*) «se nos presenta un tiempo basado en la repetición, en la vuelta atrás.

Un tiempo de videojuego. Si el cine, decía Tarkovski, es esculpir el tiempo, el videojuego es moldearlo una y otra vez como arcilla. La partida no avanza en línea recta, sino en bucles» (2019: 187). La temporalidad del jugador también resulta de interés en este sentido: «Mi vida tiene lugar en el tiempo de entre-juego. Esta es quizás la razón por la que creo que el jugar articula el tiempo [...]» (Sicart, 2014: 6).

Y junto a la cuestión del tiempo viene aparejada la de la muerte, tan compleja si se tiene en cuenta la problemática corporeidad en los mundos virtuales. «Es evidentemente la ausencia de cuerpo y de materia física lo que explica la asimetría entre el ensanchamiento del ámbito de lo posible y de la reducción de moralidad» (Lavocat, 2019: 288); también en *Recuerdos de la Alhambra*, como puede deducirse fácilmente después de este pequeño estudio, puede advertirse un tratamiento de las consecuencias éticas de la desaparición (o disolución) de lo físico en los entornos lúdico-digitales. McLuhan reflexionó en esta misma línea poniendo el acento en el modo en que lo virtual

afectaría a la cuestión de la identidad (Horrocks, 2004: 79-81), que efectivamente podría incluirse en esta prospectiva.

En definitiva, tal y como explica García-Noblejas, pensador de mundos posibles, estos «son mundos pequeños, cosmitos, dispuestos a cooperar en la configuración de la identidad personal, y en proporcionar un paisaje de fondo para la orientación de nuestras decisiones en nuestro mundo de cada día» (1996: 17). Esto es lo que, en parte, se ha tratado de mostrar con el análisis del ludo-mundo granadino de *Recuerdos de la Alhambra* y lo que,

en futuros estudios, podría acabar desembocando en una propuesta de series *ludens*, entendida como conjunto de ludo-series, ya sea por su contenido lúdico, por su tema, argumento o forma de juego o por el modo mismo en que suscitan una actitud lúdica

en el espectador (pero nunca como subgénero o taxonomía nueva). De hecho, *Recuerdos de la Alhambra* podría tomarse como ejemplo paradigmático de serie *ludens*. Esta propuesta abordaría no tanto (o no solo) el videojuego seriado/episódico como ya ha estudiado el propio Navarro Remesal (*Play chapter (I): Industria, estructura y remediación en el videojuego episódico y las series interactivas*, 2017; *Play chapter (II): Videojuego episódico, series y complejidad narrativa*, 2017) sino el de las series audiovisuales ludo-céntricas en general. ■

---

**RECUERDOS DE LA ALHAMBRA  
CONSTITUYE UN ACTO  
LÚDICO DE APROPIACIÓN  
Y DE REINTERPRETACIÓN  
DE UN ESPACIO**

---

**NOTAS**

---

- 1 Esta investigación se ha desarrollado en el marco del Grupo Estable de Investigación Imaginación y mundos posibles de la Facultad de Comunicación de la Universidad Francisco de Vitoria.
- 2 Las traducciones al castellano de las fuentes originales en inglés son del autor del artículo.

- 3 Este artículo no pretende abordar la solidez narrativa de la serie. Aunque el desarrollo argumental incurre en ocasionales incoherencias y en un desenlace que prácticamente contradice la premisa (#1x16: Gil Ho Ahn, TVN-Netflix: 2018), no se busca ahondar en ello. El análisis quiere señalar y comprender la fecundidad de la serie como caso representativo de una producción audiovisual oriental que se apropia ludo-lógicamente del contexto español.
- 4 En su presentación de *Orientalismo* (Goytisolo, 2015: 11-13), Juan Goytisolo explica que «con un rigor implacable, Said exponía los mecanismos de la fabricación del Otro que, desde la Edad Media, articulan el proyecto orientalista» (2015: 12). En cierto modo, podría considerarse que la serie *Recuerdos de la Alhambra* constituye un proceso inverso al del orientalismo: en tanto que apropiación del imaginario español por parte de un país oriental es una suerte de, por así decir, *occidentalismo* (sin las connotaciones e implicaciones de dominación política incluidas en el análisis de Said, por supuesto).

## REFERENCIAS

Amazon Prime estrena la serie japonesa 'Magi', rodada en localizaciones salmantinas. (2019, 17 de enero). *Noticias CYL Salamanca*. Recuperado de <https://www.noticias-cyl.com/salamanca/cultura-salamanca/2019/01/17/amazon-prime-estrena-la-serie-japonesa-magi-rodada-en-localizaciones-salmantinas/>

Bécquer, G.A. (2013). *Leyendas*. España: Austral.

Calderón de la Barca, P. (2003). *La vida es sueño*. España: Austral.

Cubero, R. M. (2013). ¿Quién construye nuestro imaginario urbano? *On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration*, 0, 4-20. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18845>

Cervantes, M de. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. España: Real Academia Española.

Chông, Y. (2012). *K-literature: the writing world's new voice*. Korea: Korean Culture and Information Service.

Estreno mundial de la serie japonesa "Magi", rodada en España por la productora española b-mount Film. (2019). Recuperado de <https://www.valladolid.es/es/actualidad/noticias/estreno-mundial-serie-japonesa-magi-rodada-espana-productor>.

Fariñas, T., Fernández Larrechi, A. (2018, 12 de diciembre). "Memories of the Alhambra": la serie coreana que transcurre en Granada y triunfa en Asia. *El Confidencial*. Recuperado de [https://www.elconfidencial.com/television/series/2018-12-12/serie-granada-memorias-alhambra-corea-sur\\_1701518/](https://www.elconfidencial.com/television/series/2018-12-12/serie-granada-memorias-alhambra-corea-sur_1701518/)

García-Noblejas, J.J. (2005). *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

García, S.S., n.d. *Comunicación: Granada: Pasado medieval y presente escenificados desde Corea del Sur: Recuerdos de la Alhambra*. Recuperado de [https://www.academia.edu/38726369/Comunicaci%C3%B3n\\_Granada\\_Pasado\\_medieval\\_y\\_presente\\_escenificados\\_desde\\_Corea\\_del\\_Sur\\_Recuerdos\\_de\\_la\\_Alhambra](https://www.academia.edu/38726369/Comunicaci%C3%B3n_Granada_Pasado_medieval_y_presente_escenificados_desde_Corea_del_Sur_Recuerdos_de_la_Alhambra)

Goytisolo, J. (2015). *Presentación. Un intelectual libre*. En *Orientalismo*, 55 (pp. 11-13). Barcelona: Debolsillo.

Horrocks, C. (2004) *Marshall McLuhan y la realidad virtual*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Irving, W. (1999). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Alba.

Jeon, W.K., n.d. *The 'Korean Wave' and Television Drama Exports, 1995-2005*. 271. Recuperado de <http://theses.gla.ac.uk/4499/>

Ju, H., 2014. Ju, H. (2014). *Transformations of the Korean media industry by the Korean Wave: The perspective of Glocalization*. En Kuwahara, Y. (Ed.). *The Korean Wave: Korean popular culture in global context* (pp.33-55). New York, NY: Palgrave Macmillan. pp. 33-55. [https://doi.org/10.1057/9781137350282\\_3](https://doi.org/10.1057/9781137350282_3)

Kim, J. (2013). *Reading Asian Television Drama: Crossing Borders and Breaking Boundaries*. London: I.B.Tauris.

Lavocat, F. (2019). Possible Worlds, Virtual Worlds. En A. Bell, M-L. Ryan (Eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (pp. 272-295). Nebraska: University of Nebraska Press.

Liry Onni (Producción). *Nuestro recuerdos de la Alhambra – Buscando a Sejoo y tapeando en Granada*. [Video

- Youtube] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=CDVV1tu\\_fHQ](https://www.youtube.com/watch?v=CDVV1tu_fHQ)
- Lobato, R. (2018). Rethinking International TV Flows Research in the Age of Netflix. *Television & New Media* 19, 241-256. <https://doi.org/10.1177/1527476417708245>
- Marías, J. (1990). *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mendoza, V. (2015, 23 de diciembre). Cuenca y Japón: una relación imprevista que nació del anime. *Yorokobu*. Recuperado de <https://www.yorokobu.es/cuenca-y-japon-una-relacion-imprevista-que-nacio-del-anime/>
- Navarro Remesal, V. (2019). *Cine ludens: 50 diálogos entre el juego y el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Niantic, Inc. 2019. Recuperado de <https://nianticlabs.com/es>
- Paredes, D. J. (2013). La ciudad imaginada. Los territorios, lo imaginario y lo simbólico. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca* 2, 27-37.
- Planells, A. J. (2015). *Videojuegos y mundos de ficción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Play chapter (I): Industria, estructura y remediación en el videojuego episódico y las series interactivas*. 2017. Recuperado de <https://www.presura.es/blog/2017/10/03/estructura-remediacion-videojuego-episodico/>.
- Play chapter (II): Videojuego episódico, series y complejidad narrativa*. 2017. Recuperado de <https://www.presura.es/blog/2017/10/10/videojuego-episodico-series-narrativa/>.
- ¿Por qué los asiáticos están obsesionados con rodar series en España? (2019, Feb. 8). Recuperado de [https://www.lasexta.com/tribus-ocultas/cine-series/que-asiaticos-estan-obsesionados-rodar-series-espana\\_201902085c5d50700cf26cf0799c0fc3.html](https://www.lasexta.com/tribus-ocultas/cine-series/que-asiaticos-estan-obsesionados-rodar-series-espana_201902085c5d50700cf26cf0799c0fc3.html).
- Said, E. W. (2015). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Sicart, M. (2014). *Play Matters*. Cambridge: MIT Press.
- Valle, J. J. L., Ruiz, A. L. G., 2010. Cine y patrimonio urbano: Granada en el imaginario del celuloide. En *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar*, 393-407.
- Vargas, I. (2018, 26 de noviembre). *Granada Hoy*. Recuperado de [https://www.gradahoy.com/ocio/Alhambra-Netflix-Recuerdos-serie\\_0\\_1303969845.html](https://www.gradahoy.com/ocio/Alhambra-Netflix-Recuerdos-serie_0_1303969845.html).

## EL AUDIOVISUAL SURCOREANO EN ESPAÑA: GRANADA COMO LUDO-MUNDO EN LA SERIE RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

### Resumen

La expansión de la producción audiovisual asiática ha alcanzado una dimensión internacional tan alta que ahora sus ficciones televisivas también se desarrollan en países extranjeros. Es el caso de la serie *Recuerdos de la Alhambra* (Alhambra Goongjeonui Chooeok, Jae-Jeong Song, TVN-Netflix: 2018), que trata de un juego de realidad aumentada en la ciudad de Granada. Apoyándonos en los estudios de Miguel Sicart (2014) sobre lo lúdico, en los de Victor Navarro Remesal (2019) sobre cine y juego y tomando como marco teórico las nociones ludo-ficcionales de Antonio J. Planells (2015), esta investigación analiza la aproximación estética y narrativa de una ficción audiovisual coreana al imaginario de una ciudad española. El modo intrínsecamente lúdico en que la serie se apropia del espacio granadino, su reinterpretación de un tema de marcado carácter hispánico como lo ilusorio y los diferentes tipos de mundo subyacentes al argumento son los tres aspectos fundamentales del análisis.

### Palabras clave

Corea; Audiovisual; España; Granada; Juego; Mundo; Serie; Alhambra.

### Autor

Juan Rubio de Olazabal (Berlín, 1989) es profesor de Guión cinematográfico en la Universidad Francisco de Vitoria y ha sido profesor visitante en la Universidad de Navarra. Actualmente desarrolla su investigación doctoral sobre la noción de pulso vital en Tarkovski y es miembro del grupo estable de investigación Imagenación y mundos posibles de la Universidad Francisco de Vitoria. Contacto: [juan.rubio@ufv.es](mailto:juan.rubio@ufv.es)

### Referencia de este artículo

Rubio de Olazabal, J. (2020). El audiovisual surcoreano en España: Granada como ludo-mundo en la serie *Recuerdos de la Alhambra*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 53-66.

## SOUTH KOREAN AUDIO-VISUAL PRODUCTION IN SPAIN: GRANADA AS A LUDIC-WORLD IN THE SERIES *MEMORIES OF THE ALHAMBRA*

### Abstract

Asian audiovisual production has become so international that some of its content, such as television series, are set in foreign countries. *Memories of the Alhambra* (Alhambra Goongjeonui Chooeok, Jae-Jeong Song, TVN-Netflix: 2018), for instance, deals with an alternative reality game set in the city of Granada. Drawing on Miguel Sicart's (2014) play studies, Victor Navarro Remesal's (2019) research on movies and games, and the theoretical framework of Antonio J. Planells' ludic-fictional worlds (2015), this paper analyses the aesthetic and narratological approach of a Korean television series to the imaginary of a Spanish city. The intrinsically ludic way in which the series appropriates Granada, its reinterpretation of a theme as markedly Spanish as illusion and the different kinds of underlying worlds are the three main aspects of this analysis.

### Key words

Korea; Audiovisual; Spain; Granada; Game; World; Series; Alhambra.

### Author

Juan Rubio de Olazabal teaches screenwriting at Universidad Francisco de Vitoria and has also been a visiting professor at Universidad de Navarra. He is currently completing a PhD on Tarkovsky's vital pulse and is a member of the Imagination and Possible Worlds Research Group at Universidad Francisco de Vitoria. Contact: [juan.rubio@ufv.es](mailto:juan.rubio@ufv.es)

### Article reference

Rubio de Olazabal, J. (2020). South Korean audio-visual production in Spain: Granada as a ludic-world in the series *Memories of the Alhambra*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 53-66.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

# ENTRE EL CINE INDEPENDIENTE Y EL *BLOCKBUSTER* EN COREA DEL SUR: LAS OBRAS DE YEON SANG-HO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

SONIA DUEÑAS MOHEDAS

## INTRODUCCIÓN

---

«*Train To Busan* se estrena mañana en España tras batir el récord en la taquilla de Corea del Sur, seducir en Cannes, entusiasmar en Sitges y garantizarse un *remake* estadounidense. Y todo gracias a un tren lleno de no muertos» (Domínguez, 2017). De esta forma, la crítica española se hacía eco del éxito y expectación generados por el estreno de *Tren a Busan* (Busanhaeng, 2016), una de las películas más exitosas del reciente cine surcoreano. La obra más popular del cineasta surcoreano Yeon Sang-Ho era percibida como una auténtica tabla de salvación, capaz de regenerar el placer producido por el cine de entretenimiento. Así lo entendía el influyente crítico Jordi Costa en su reseña para el diario *El País*: «Corea del Sur ha salvado el cine de barrio y, con él, la llama sagrada de una cinefilia verdaderamente dionisiaca sin coartadas» (Costa, 2017).

Apenas existen estudios más allá de análisis narrativos y estéticos sobre las obras de Yeon Sang-ho<sup>1</sup>, destacando la contextualización y revisión del cine de animación surcoreano por parte de Gómez Gurpegui (2015). Sin embargo, Yeon se ha convertido en uno de los directores más importantes de la animación surcoreana, reportando gran popularidad a una industria que siempre se ha visto relegada a trabajar a la sombra de la producción estadounidense y japonesa, con las que el público local e internacional ha crecido. Yeon es un caso paradigmático en el que un cineasta, cuya trayectoria siempre ha estado ligada a este tipo de producciones, ha conseguido dar el salto al cine comercial de manera exitosa con un *blockbuster* como *Tren a Busan*, que ciertamente tiene todos los elementos para convertirse en una película de culto.

Precisamente, en esa convivencia con ambas caras de la industria cinematográfica de Corea del Sur, resulta destacable el inicio de una trayectoria

La isla (Kim Ki-duk, 2000)



profesional desde una situación aún más minoritaria como es el cine de animación en 2D de estilo *manhwa*<sup>2</sup>. Este género, que a nivel local no obtuvo relevancia, quedó relegado al servicio de productores de países occidentales debido a su bajo coste (Danta, 2017: 123) frente al gran protagonismo internacional que ha gozado el anime japonés durante décadas. Al respecto, el éxito cosechado con *The King of Pigs* (Dae-gie-ui wang, 2011) facilitó que este género saliera de las sombras y que, por primera vez, se considerara una contribución más a la cultura del país. Por medio de su estreno en España, la animación surcoreana ha adquirido interés por parte del público y la crítica del país, un aspecto que justifica su reciente lanzamiento en DVD por parte de Mediatres Estudio, al que, de seguir así, no cabe duda de que surgirán en este formato otros títulos de la efervescente animación surcoreana.

## LA RECEPCIÓN DEL CINE SURCOREANO EN ESPAÑA

La cinematografía surcoreana se abrió paso a duras penas en España entre la competencia asiática durante los noventa. Su acceso se realizó a partir de dos circuitos principales: la cartelera y, sobre todo, los festivales de cine, especialmente el Festival de San Sebastián, destacando la primera en 1993, *Our Twisted Hero* (Urideurui ilgeureojin yeongung, Park Jong-won, 1992); el Festival de Sitges, que en 1998 estrenaba *The Quiet Family* (Choyonghan Kajok, Kim Jee-woon, 1998); y, a partir de 1999, la Muestra de Cine Asiático de Barcelona. Por su parte, la cartelera española solo recibió dos títulos surcoreanos durante esos años: *Eunucos* (Naeshi, Lee Doo-yong, 1986), una cinta de tintes históricos que únicamente visionaron 254 personas y que recaudó 692€ tras su estreno en

mayo de 1990 (ICAA, 2019)<sup>3</sup>; y *¿Por qué Bodhi-Dharma se fue al oriente?* (Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun, Bae Yong-kyun, 1991), que, aun con dos premios obtenidos en el Festival de Locarno, solo llegó a 923 espectadores y 1.300€ de recaudación desde agosto de 1992. Desde ese momento, tendrían que pasar nueve años para el regreso de una película surcoreana a la taquilla española. En 2001, se exhibía *Mentiras* (Gojitmal, Jang Sun-woo, 1999), un drama erótico que dejaba entrever los cambios que ya se estaban produciendo en esta cinematografía, aún minoritaria entre el público español. Pero, sin duda, mayor peso adquirió entre los medios la proyección de la emblemática obra de Kim Ki-duk, *La isla* (Seom, 2000), definida brevemente por Rodríguez Marchante como «difícil, una vez vista, de olvidar» (Rodríguez Marchante, 2000: 81). Una muestra más del cautivador *extreme cinema* asiático que captó la atención del público nuevamente por su exotismo y diferencia y que le valió al cineasta su entrada al circuito de festivales. En ese momento histórico, el Nuevo Cine Surcoreano ya había adquirido reconocimiento internacional especialmente a través de la figura de este director. Aprovechando su estreno, la prensa española denunció la ausencia en la cartelera de estas nuevas tendencias de los cines asiáticos en su conjunto. Como expresa Weinrichter, «El cine oriental nos sigue llegando con cuentagotas pese al revuelo que lleva más de una década provocando en todos los grandes festivales» (Weinrichter, 2001: 12). Desde entonces, Kim Ki-duk se convirtió en el cineasta con mayor número de producciones estrenadas en España hasta la fecha a través de su acceso al Festival de San Sebastián. Asimismo, la película surcoreana más exitosa hasta el momento es su cinta *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003), estrenada a nivel nacional en agosto de 2004. Su recau-

dación, de 860.309,24€, tan solo fue superada por *The Host* (Gwoemul, Bong Joon-ho, 2006), que obtuvo 985.441€ y que le valió el reconocimiento nacional como uno de los directores surcoreanos más importantes, siendo aclamado, incluso, por cineastas españoles<sup>4</sup>.

A partir de 2003, el cine de autor surcoreano perdió espacio frente a destacados *blockbuster* *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003); *Oldboy* (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003) o *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, Park Chan-wook, 2005), convirtiéndose en ejemplos que sirvieron para mostrar el entusiasmo con el que fueron recibidos por parte de los medios de comunicación, que, como en el caso de *Oldboy* (Oldeuboi, 2003) «resume en sus hallazgos el por qué el cine coreano se está abriendo paso imparablemente en todos los mercados internacionales» (Torreiro, 2005). La llegada de un cine de género procedente de Corea del Sur, tomado en la mayoría de los casos como cine de autor, fue bien recibida por parte de una crítica atraída por *lo otro*, por su exotismo, por aquel *efecto kimono* siempre presente, aunque pocos fueron conscientes de que estos cineastas ya eran reconocidos internacionalmente como parte de la generación de directores que, a finales de la década de los noventa, se autodenominaron *Young Sang Sidae* (*Visual Generation*) (Ye-

*Oldboy* (Park Chan-wook, 2003)



cies y Shim, 2011: 4) y que posteriormente acabarían recibiendo el nombre de «generación 3-8-6» (autores que tenían alrededor de los treinta años, que asistieron a la universidad durante la década de los ochenta y que nacieron en los sesenta) (Robinson, 2005; Lee, 2016: 260). Precisamente, la crítica española partió erróneamente de ese exotismo, de una novedad que ofrecía la posibilidad de disfrutar de una cinematografía prácticamente desconocida hasta la fecha. Ello condujo a valorar estas películas desde un punto de vista distante, superficial y en constante comparación con el cine occidental.

Desde 2010, se aprecia un mayor número de largometrajes surcoreanos estrenados en España, produciéndose, además, un equilibrio entre cine comercial y cine de autor. A los cineastas anteriormente mencionados, se unen otros directores consolidados como Hong Sang-soo, Lee Chang-dong, Ryoo Seung-wan, Im Sang-soo o Youn JK, junto a debutantes como Shim Sung-bo, Lee Su-jin o July Jung. Asimismo, en un primer término, el *thriller* y el drama son los géneros mayoritarios, aunque, a partir de 2014, se puede observar una mayor variedad con la incorporación de la comedia, el terror, la acción, la fantasía o la animación.

Por su parte, y en cuanto al cine de animación, la primera película surcoreana realizada durante estos aires de cambio que llegó a la taquilla española fue *RUN=DIM: Comandos del espacio* (Reon-dim: Naeseoseu-ui Banran, Megan Han, 2002), que presentaba una aventura futurista de ciencia ficción con una trama apocalíptica sobre la protección de la naturaleza frente a las armas nucleares y avances militares. Estrenada en julio de 2004, solo recaudó 5.402,18€, siendo una apuesta arriesgada de la distribuidora Compañía Premium de Vídeo y Tv. Tendrían que pasar diez años hasta la llegada de una nueva cinta, que, en esta ocasión, venía marcada por la tendencia internacional

---

**DESDE 2010, SE APRECIA UN MAYOR NÚMERO DE LARGOMETRAJES SURCOREANOS ESTRENADOS EN ESPAÑA**

---

como fue *The Fake* (Saibi, Yeon Sang-ho, 2013), cuyos derechos fueron adquiridos por Mediatres Estudio para ser lanzada en mayo de 2014, aunque finalmente solo obtuviera 1.737,58€ de recaudación. Cuatro meses después, se exhibiría por primera vez una animación infantil, *Lifi, una gallina tocada del ala* (Madangeul Naon Amtak, Oh Seong-yoon, 2011), mientras que, un año más tarde, llegaría *La chica satélite y el chico vaca* (Woo-ri-byul Il-ho-wa Ul-ruk-so, Jang Hyung-yun, 2014),

gracias a la obtención del premio a la mejor película de animación del Festival de Sitges y tras su presentación en la 13ª Muestra Syfy de Madrid. A pesar de esta exposición y de contar con un registro reconocible por la clara influencia ejercida por el estudio Ghibli y las obras del popular di-

rector japonés Hayao Miyazaki, que cuentan con un gran número de seguidores, apenas recaudó 290€ en la taquilla. Lo último que ha recibido España en cuanto a animación surcoreana ha sido la cinta de Yeon, *Seoul Station* (Seoulyeok, 2016), y la infantil *Los superhéroes* (Bling, Lee Kyung-ho y Lee Won-jae, 2016) en febrero y abril de 2017, respectivamente. A diferencia de las anteriores y en contra de lo esperado, ésta última consiguió unos mejores resultados con 27.343,84€.

**LA FIGURA DE YEON SANG-HO**

---

La trayectoria del cineasta surcoreano Yeon Sang-ho se distancia de otros reconocidos autores al haber estado ligado al mercado independiente<sup>5</sup> desde sus inicios con el desconocido cortometraje *Megalomania of D* (1997). El 3 de noviembre de 2011 vería la luz su primer largometraje de animación, *The King of Pigs* (2011), un drama que evidencia el acoso escolar, la lucha de clases, el capitalismo y el autoritarismo durante los ochenta por medio de los recuerdos de sus protagonistas. La obra, distribuida bajo el sello de la compañía Indiestory Inc.,



Arriba: *The King of Pigs* (Yeon Sang-ho, 2011)

Abajo: *The Fake* (Yeon Sang-ho, 2013)

tan solo se estrenó en 25 cines de Corea del Sur, por los que desfilarían 19.918 espectadores. Con un presupuesto de \$150.000, la cinta solo obtuvo una recaudación de \$126.812, aunque su mayor logro fue el reconocimiento de su labor por parte del Festival de Cine de Busan, que le otorgó tres premios, junto a diversas nominaciones en certámenes internacionales como el de Sídney, Edimburgo y Cannes, en donde formó parte de la programación de la Quincena de Realizadores, siendo la primera película de animación surcoreana en ser seleccionada. Esta exposición fuera de las fronteras

de Corea del Sur le facilitó un nuevo proyecto en su carrera: la serie de animación francocanadiense *Reda Kai: Conquista el Kairu* (*Redakai: Cucerest Kairu*, Vincent Chalvon-Demersay y David Michel, Canal J: 2011-2012), emitida por Clan RTVE en España. Yeon se encargó de dirigir 39 episodios de los 52 que consta, entre 2011 y 2013, para narrar la historia de un adolescente de quince años que iniciaba un viaje épico en busca de una fuente de energía alienígena.

Con la finalización de este trabajo, Yeon estrenaría un nuevo largometraje, *The Fake*, que llegaría a 75 cines surcoreanos el 28 de noviembre de 2013 a través de Contents Panda, una división de la productora y distribuidora Next Entertainment World. Sin embargo, a diferencia de sus anteriores obras, *The Fake* realizó un estreno mundial a través de la sección Van-

guardia del Festival de Toronto el 7 de septiembre de 2013. Pese a que su presupuesto se dobló con \$360.000, los datos en la taquilla nacional no distaron en demasía de sus antecesoras, puesto que alcanzó \$147.632 con un total de 22.526 entradas vendidas. Cabe destacar que la proyección internacional del cineasta encontró una mayor estabilidad con esta nueva producción, un *thriller* de animación para adultos que pone de manifiesto el radical estilo del autor al presentar las falsedades de una pequeña población rural y que recibiría varios premios en festivales internacionales

especializados, como Fantasporto, Sitges o Gijón, en donde claramente la cinta encajaba en la programación y, por tanto, en los gustos del tipo de público asistente.

Tres años después, el cineasta lanzaría al mercado dos obras más con tan solo un mes de diferencia. *Tren a Busan* fue recibida el 20 de julio de 2016 en 1.788 salas de cine, siendo presentada como uno de los grandes *blockbusters* del año, mientras que, el 17 de agosto, *Seoul Station* fue distribuida a 440 cines, lo que supone un fuerte lanzamiento para una cinta independiente, la cual llegaría a vender 147.031 entradas, obteniendo \$1.022.852 de recaudación. La película, que inicia su trama en la estación central de Seúl, en donde un mendigo muestra los primeros efectos de un extraño virus, fue exhibida en diversos festivales en los que no recibió ningún galardón. Sin embargo, el metraje adquirió una mayor popularidad tras el éxito de *Tren a Busan* durante los primeros días en carte-

lera, siendo promocionada como una secuela de ésta, aunque a nivel narrativo no sea exacto este término, puesto que se presenta una historia con un lapso de tiempo diferente y con un gran número de personajes que no son compartidos. En esta ocasión, la trama principal se enfoca en la expansión del virus mientras los personajes inician un viaje en tren hacia Busan, al sur del país. Ambas obras presentan la figura del zombi como una crítica a la sociedad surcoreana, retratada como rebaño sin voluntad propia que es manipulado por el poder como una consecuencia más del capitalismo. No obstante, únicamente comparten, a nivel narrativo, los antecedentes y parte de un contexto, por lo que se pierde una gran conexión entre ambas, siendo complicado establecer que la segunda sea realmente una precuela como tal.

*Tren a Busan* consiguió recaudar \$81.992.815 con la venta de 11.567.218 entradas solo en Corea del Sur, convirtiéndose en la película nacional

*Seoul Station* (Yeon Sang-ho, 2016)



más importante del año. Por medio de Contents Panda, el cineasta recorrió el circuito de festivales internacionales, alzándose esta vez con 32 premios en certámenes como Sitges o Toronto After Dark, aunque su más notorio logro fue entrar, por primera vez, en diversos mercados de la región. En Tailandia, Hong Kong, Vietnam y Singapur se convirtió en el *blockbuster* más exitoso del año al igual que el largometraje surcoreano más destacado en estas taquillas, «la película surcoreana *Train To Busan* es tan resistente como los zombis que retrata: se ha abierto camino hasta la cima de la taquilla local y también se ha convertido en la pe-

lícula coreana de mayor recaudación en Singapur hasta la fecha» (Yee, 2016).

El Nuevo Cine Surcoreano enriqueció géneros cinematográficos tradicionales en el país, como el melodrama, mientras que el *thriller*<sup>6</sup> adquirió una fuerte presencia internacional, llegando a simbolizar el inicio de una «marca de calidad»<sup>7</sup> que funciona como reclamo para los seguidores occidentales. Sin embargo, esta industria no había apostado por el género de terror protagonizado por zombis hasta la llegada de *Tren a Busan*<sup>8</sup>. Su valor en el mercado ha supuesto una mayor visibilización de este tipo tramas, observándose los efectos, incluso, en la actualidad a través de nuevas obras como *Rampant*

(Chang-gwol, Kim Sung-hoon, 2018), también distribuida por Contents Panda con un resultado muy inferior. Tras su estreno el 25 de octubre de 2018, la cinta únicamente recaudó \$11.681.278 en la taquilla local. Al contrario de lo sucedido, la serie para Netflix, *Kingdom* (Kingdeom, Kim Seong-hoon, Netflix: 2019), generó una mayor expectación al conquistar a la crítica y al público internacional en tan solo seis capítulos, de los que se hicieron eco los medios de comunicación. «Kingdom» (Netflix), el «Juego de Tronos» con zombis que arrasa en todo el mundo» (Lorente, 2019) ejemplifica *viejas costumbres* entre la crítica española al hacer uso de comparativas occidentales para presentar un producto de origen oriental, que, por otro lado, es explotado como atractivo exótico en la oferta disponible, «Netflix, zombis



*Tren a Busan* (Yeon Sang-ho, 2016)

*Kingdom* (Kim Seong-hoon, 2019)



y coreanos: necesitamos ver la serie “Kingdom”» (Cordero, 2018). Cabe destacar que la serie también captó la atención de una parte de la crítica y, por ende, la audiencia, que todavía no se había interesado por ficciones minoritarias que ya poseen seguidores en España: «“Kingdom”, la serie de zombis que nos ha hecho mirar las ficciones asiáticas»; un titular que se complementa con otro tipo de clichés por desconocimiento, «En la industria audiovisual oriental no solo hacen series de animación, y la última producción de Netflix, procedente de Corea del Sur, lo demuestra» (Garrán, 2019).

El fenómeno generado por *Tren a Busan* proporcionó a Yeon la posibilidad de estrenar su siguiente largometraje, *Psychokinesis* (Yeomryuk, Yeomyeok, 2018), a través de Netflix el 31 de enero de 2018. Distanciándose del cine de zombis, el director presentaba una de las pocas películas sobre superhéroes que se han producido en la industria. Precisamente, Corea del Sur sigue sin prestar atención a un género que supone su talón de Aquiles, puesto que son los únicos *blockbusters* hollywoodienses capaces de hacer frente al cine local en la taquilla. Esto queda ejemplificado cada año, como ha sucedido en 2018, donde se aprecia cómo *Vengadores: Infinity War* (Avengers: Infinity War, Anthony y Joe Russo, 2018), *Ant-Man y la Avispa* (Ant-Man and the Wasp, Peyton Reed, 2018) y *Black Panther*

(Ryan Coogler, 2018) se situaron entre las diez películas con mayor recaudación en Corea del Sur.

Meses después, también sería el encargado de anunciar una secuela que continuará con la trama inicial una vez que el virus que comenzó a infectar a la población ya se ha extendido por la península. Sin embargo, al igual que sucedía en *Seoul Station*, el director ya tenía decidido trabajar en un guion con personajes diferentes, «Yeon dijo que no llamaría a la nueva película *Train To Busan 2*. “Es una extensión de *Train*

*To Busan*, después de que el virus se haya extendido por toda Corea, pero los personajes no son los mismos. Comparte la misma cosmovisión y es una película de acción de zombis que trata las consecuencias en la península de lo que sucedió en *Train To Busan*”» (Noh, 2018). El hecho de que sea una narración universal fácilmente adaptable a las expectativas del público occidental ha generado una guerra de pujas que se extendió durante dos años para la adquisición de los derechos por parte de diversas productoras internacionales como Universal, Paramount, Lionsgate, Screen Gems, Gaumont y New Line. Finalmente, los medios de comunicación anunciaron en septiembre de 2018 (Kit, 2018) que, aunque en un principio Gaumont afirmó su exclusividad, se colaboraría con New Line para realizar un remake en inglés bajo la dirección del cineasta, productor y guionista australiano, de origen malayo, James Wan.

## LA CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE YEON SANG-HO EN ESPAÑA

La mayor parte de la filmografía de Yeon Sang-ho ha estado disponible para el público español a través de su circulación en salas, festivales de cine y plataformas de VOD. La primera de ellas, *The King of Pigs*, únicamente fue exhibida en el Festival de

Sitges, pero no tuvo la oportunidad de llegar a las salas de cine. Los medios de comunicación apenas reseñaron su presencia en el certamen, si bien los blogs cinematográficos fueron quienes más prestaron atención a la obra, «parece ser una de las apuestas más atractivas del festival en forma de animación adulta y violenta» (Collazos, 2012). A través de este festival, los espectadores también pudieron visionar *The Fake*, que igualmente fue incluido en el Festival de Gijón, donde se alzó con el premio a la mejor película. A ellas se suman *Seoul Station* y *Tren a Busan*. Finalmente, pese a esta trayectoria, su largometraje *Psychokinesis* (2018) fue lanzado directamente a través de la plataforma Netflix. Por medio de estos escaparates, *The Fake* fue la primera de sus películas en cautivar a la crítica y al público. El crítico Javier Ocaña (2014) expresó una de las principales motivaciones en *El País*: «los estrenos de películas de animación exclusivamente adulta son tan poco habituales en nuestros cines que la llegada de la coreana *The Fake*, un salvaje *thriller* dramático, hay que saludarla con el gozo de lo inesperado». Por su parte, el periodista Rubén Romero (2014) afirmaba que, «con *The Fake*, su segundo largo, se confirma lo que se intuía con *The King of Pigs*, que estamos ante un autor de fuste». No obstante, y después de que Mediatres Estudio se encargara de su distribución, *The Fake* solo fue visionada por 260 espectadores, obteniendo 1.737,58€ de recaudación.

Efectivamente, *Tren a Busan*, la siguiente película de Yeon en ser exhibida en España, sería cubierta por un amplio número de medios de comunicación, así como una audiencia más numerosa, 29.835 espectadores, en comparación con las obras anteriormente citadas. Tras su proyección internacional y su paso por el Festival de Sitges, la prensa expresaba una gran expectación con el anuncio de su llegada a la taquilla española, llegando a ser calificada como «una “cult movie” instantánea» (Martínez, 2017). Por su parte, Pablo G. Taboada (2016) termina su crónica del Festival de Gijón con una frase que resumía su experiencia para la pren-

sa especializada: «*Train To Busan* es un espectáculo de primer nivel. Podría ser mejor, pero tal como es, se le pueden perdonar las cosas. Más películas así, por favor». Esta expectación generada se transmitió a través de redes sociales como Twitter, donde se convirtió en una de las grandes favoritas de la edición por parte de los espectadores. A Contracorriente se hizo con los derechos de distribución en el territorio español, siendo estrenada el 4 de enero de 2017. Los resultados en la taquilla nacional ascendieron a 179.390,39€<sup>9</sup>, siendo calificada en 2018 como una de las mejores propuestas dentro de la narrativa de zombis por parte de *El Mundo*, sino que, además, fue considerada, como si de un momento de euforia se tratase, como «[...] una de las mejores películas coreanas que han llegado nunca a occidente» (Luchini, 2018).

Compartiendo programa en Sitges con *Tren a Busan*, figuraba su precuela, *Seoul Station*, la cual llegaría un mes después a la cartelera española, el 14 de febrero de 2017. A Contracorriente volvió a apostar por esta propuesta, aunque los datos resultantes fueron muy distintos: 267 entradas vendidas y 1.771€ de recaudación. Ensombrecida por su anunciada secuela, se hizo gran hincapié en la mayor crueldad y mordacidad de su trama en detrimento de la espectacularidad que aportaba el *live-action*, «cruda, salvaje y muy afectiva en lo que pretende, es una película de animación que viene a confirmar al realizador como uno de los nombres más importantes de la cinematografía asiática» (Taboada, 2016). La figura de Yeon Sang-ho en España fue reconocida por los medios de comunicación tras el visionado de sus largometrajes más importantes, un aspecto que se destacó, sobre todo, con el estreno de *Seoul Station*, «el mensaje, eso sí, no impide al director Yeon Sang-ho demostrar que también cuando narra usando dibujos animados es un maestro jugando con las convenciones del género y creando una atmósfera de tensión irrespirable» (Salvà, 2017), destacando la gran cualidad de sus trabajos tanto en animación como en ficción. Al mismo tiempo, se trató de apreciar

---

**SIGUE SIENDO UNA CUENTA PENDIENTE DEJAR ATRÁS LA TENDENCIA CONFORMISTA E INNECESARIA POR RESUMIR PREMISAS, DESCRIBIR ESCENAS O COMPARAR CULTURAS**

---

con gran sorpresa la llegada del cine de animación frente al cine comercial que se ha recibido desde Corea del Sur, «*The King of Pigs* (2011) y *The Fake* (2013) demostraron que la turbiedad intrínseca a cierto cine coreano de imagen real era una frontera que también podían cruzar los registros expresivos del cine animado» (Costa, 2017).

A pesar de que la crítica coincide en abanderar la procedencia de estas como el primer signo de calidad<sup>10</sup> generalizado tanto en la taquilla surcoreana como en el circuito de festivales internacionales, también se ponen de manifiesto cuestiones más propias de cada metraje, como son el espectáculo visual de la representación de la violencia que trabaja Yeon, las críticas sociales que subyacen tras cada trama principal o la ausencia de metrajes de animación enfocados a un público adulto, un vacío que aprovecha notablemente el cineasta y que suele causar sorpresa entre una crítica más acostumbrada a la animación japonesa. De igual forma, se observa un mayor cuidado en el análisis de estos productos, puesto que, con el paso de los años, los críticos españoles tratan cada vez más de profundizar en el desarrollo narrativo, el tratamiento estético y el simbolismo que subyace en este tipo de películas. No obstante, sigue siendo una cuenta pendiente dejar atrás la tendencia conformista e innecesaria por resumir premisas, describir escenas o comparar culturas.

**FANDOM Y STAR SYSTEM**

---

La primera película de imagen real realizada por Yeon Sang-ho, *Tren a Busan*, sigue el patrón habitual del *blockbuster* surcoreano a la hora de con-

tar con un *star-system* reconocible a nivel local y regional. En Corea del Sur, aunque no exclusivamente, este tipo de producciones tienden a seguir el modelo hollywoodiense de cine de género a la par que aportan elementos propios de la identidad coreana, construyéndose, por tanto, un producto híbrido que ha pasado a ser considerado como *selo de calidad* de esta cinematografía. Por tanto, el *blockbuster* surcoreano podría definirse como un producto comercial de alto presupuesto, que cuenta con una narrativa universal fusionada con elementos propios de la identidad nacional (muchos de ellos relacionados con la memoria histórica del país), un *star-system* reconocible y efectos especiales que proporcionan un espectáculo audiovisual al espectador. Se trata de metrajes que son altamente exhibidos a nivel local como parte de una elaborada estrategia de marketing y que tienden a convertirse en éxitos en la taquilla surcoreana, lo que les proporciona mayores posibilidades de salir de las fronteras y poder circular internacionalmente.

Partiendo de ello, el director contaba para su primer *live-action* con algunos de los rostros más populares del país. El actor Gong Yoo, que encarna al personaje protagonista, vio cómo su fama crecía vertiginosamente gracias a la serie de televisión *Coffee Prince* (Keopi peurinseu 1-hojeom, Lee Yoon-jung, MBC: 2007), lo que le valió un encasillamiento en el género de la comedia romántica. Por su parte, el actor Ma Dong-Seok ha participado en un gran número de metrajes que han alcanzado el éxito local y han sido exportados a occidente. En España, el Festival de Sitges proyectó algunas de sus obras más importantes, como *El bueno, el malo y el raro* (Joheunnom nabbeunnom isanghannom, Kim Jee-woon, 2008), *Nameless Gangster* (Bumchoiwauwi junjaeng, Yun Jong-bin, 2012), *New World* (Sinsegye, Park Hoon-jung, 2013), *Doomsday Book* (In-lyu myeol-mang bo-goseo, Kim Jee-woon y Yim Pil-sung, 2012), *Azooma* (Gongjeongsahoe, Lee Ji-seung, 2012), *The Outlaws* (Beom-joi-do-si, Kang Yoon-seong, 2017), *Along*



Gong Yoo (izquierda) y Ma Dong-Seok (derecha) en *Tren a Busan* (Yeon Sang-ho, 2016)

with the Gods: *Los dos mundos* (Singwa Hamkke, Kim Yong-hwa, 2017) y *Along with the Gods: Los últimos 49 días* (Singwa hamkke: Ingwa yeon, Kim Yong-hwa, 2018). Por tanto, Ma Dong-seok es una figura reconocida tanto para los espectadores de este certamen como para los cinéfilos, convirtiéndose, junto a Gong Yoo, en los principales reclamos del largometraje.

Su participación en *Tren a Busan* ha marcado fuertemente la trayectoria profesional de ambos. Por un lado, Ma Dong-seok se situó nuevamente en el punto de mira de Hollywood. Tras rechazar varios proyectos años atrás, el actor ha aceptado unirse al reparto de *The Eternals* (Chloé Zhao, 2020), un nuevo *blockbuster* que da continuidad al universo Marvel y que en estos momentos se encuentra en las primeras fases de su producción (MacDonald, 2019). Asimismo, será el protagonista del *remake* estadounidense de la película surcoreana *The Gangster, the Cop, the Devil* (Akinjeon, Lee Won-tae, 2019), un *thriller* de acción que ha sido invitado a Cannes en 2019. Balboa Productions,

la compañía de Sylvester Stallone, ha conseguido los derechos que le permitirán llevarlo a cabo tras finalizar *Rambo: Last Blood* (Adrian Grunberg, 2019) (Lee, 2019). Esta mayor visibilización internacional de Ma Dong-Seok le ha distanciado de las series de televisión para centrarse en el cine, ámbito en el que ha aumentado su rendimiento al realizar entre cuatro y cinco películas por año. Su evidente éxito contrasta con el del actor Gong Yoo, que, aunque no ha podido dar el salto fuera de las fronteras de Corea del Sur, ha formado parte de dos de los proyectos más populares de 2016: la serie de televisión *Goblin* (Dokkaebi, Lee Eung-bok, TVN: 2016-2017) y el *blockbuster* *El imperio de las sombras* (Mil-jeong, Kim Jee-woon, 2016), que se estrenó en España el 27 de enero de 2017 y obtuvo una recaudación muy modesta, de 2.014,55€.

Tanto *Tren a Busan* como *Seoul Station* atrajeron la atención no solo de aquellos cinéfilos que consideran el cine surcoreano como una *marca de calidad* simbólica, sino también a quienes suelen seguir especialmente el género de terror y las na-

rrativas sobre zombis, llegando la primera a convertirse en el último «fenómeno cinematográfico de Corea del Sur» (El cine coreano exhibe su fortaleza, 2018) reconocido por el público y los medios de comunicación españoles. Sin embargo, esta cinefilia generada por la audiencia nacional no se ha producido con los últimos éxitos surcoreanos, sino que se ha venido manifestando de forma creciente desde el año 2000 entre los asistentes a los festivales de cine de mayor prestigio en el país. Esta *marca de calidad* lleva implícita un mayor grado de repercusión social y prestigio identitario como cinéfilo que se distancia del discurso convencional e, incluso, se opone a él al mostrar un interés por otros cines frente al mayoritariamente popular.

Por su parte, en el ámbito de la animación, no se ha llegado a percibir un *fandom* como tal y mucho menos comparable al generado desde hace décadas por el anime japonés. Bien es cierto que la figura de Yeon ha supuesto una mayor visibilidad para el género a nivel internacional, aunque, en España, el director sea más reconocido por *Tren a Busan*, su único *live-action*. No obstante, la atención suscitada por éste ha llevado a los espectadores nacionales a sumergirse con mayor interés en sus obras, siendo, a través de redes sociales como Twitter, el medio escogido para manifestar sus opiniones tras los visionados de las cintas, generando un efectivo *boca a boca*. Curiosamente, visualizar una película de procedencia surcoreana tiende a ser expresada por parte de los seguidores como una experiencia radical, de tal forma que, si las expectativas son cubiertas, se suele seguir profundizando en este cine para repetir con las mismas sensaciones, mientras que, si el resultado es negativo, se declara un rechazo por el cine surcoreano en su conjunto.

## CONCLUSIONES

Dos décadas después del reconocimiento del Nuevo Cine Surcoreano y la primera generación de cineastas, el cinéfilo español<sup>11</sup> sigue expectante ante

las últimas novedades que llegan de esta cinematografía. La taquilla nacional recibió al cine de autor abanderado por Kim Ki-duk o el *blockbuster* de Park Chan-wook dentro de un *cuentagotas* escaso que buscaba visibilizar una diversidad que nunca ha conseguido alcanzar. No fue hasta esta última década cuando España recibiera a una segunda generación con una visión más transnacional que la de sus antecesores. Desde entonces, géneros cinematográficos como el thriller han logrado respaldar la calidad de este cine, el cine de autor ha adquirido mayor valor y se ha facilitado la accesibilidad a géneros tradicionalmente independientes.

Sin embargo, la animación surcoreana sigue permaneciendo un paso por detrás, a pesar de que sus profesionales formen parte de cintas de animación de gran popularidad. La búsqueda de un abaratamiento de los costes en la producción de este tipo de metrajes ha llevado a algunos países occidentales a fomentar la externalización y coproducción de nuevos proyectos dentro del género, situando el punto de mira en Corea del Sur, en donde hay mayores facilidades de acceso al mercado en comparación con China o Japón. Así ha sucedido con las obras infantiles *The Outback* (Lee Kyung-ho, 2012), de la que han formado parte la compañía norteamericana Animation Picture Company y las surcoreanas Digiart Productions y Lotte Entertainment; o *Jungle Shuffle* (Taedong Park y Mauricio de la Orta, 2014), nuevamente con Animation Picture Company, la mexicana Avikoo Studios y la surcoreana WonderWorld Studios. Pese a estos avances, la animación surcoreana ha llegado a España en muy contadas ocasiones, siendo más común encontrar obras infantiles con recaudaciones muy modestas.

La recepción del cine surcoreano entraña más valía no por su masividad, sino por su actividad, es decir, el cinéfilo consumidor de cine surcoreano suele comunicar brevemente su experiencia a través de las redes sociales<sup>12</sup>, produciéndose un efecto *boca a boca* que tiende a descubrir nuevos cines a otros espectadores, quienes, a su vez,

## SIGUE SIENDO FÁCILMENTE RECURRENTE LA COMPARACIÓN CON PRODUCTOS OCCIDENTALES PARA EQUIPARAR EL VALOR DE UN PRODUCTO SURCOREANO

repiten el mismo patrón. Aunque se trate de un proceso lento y demasiado polarizado en función de las expectativas generadas en los primeros visionados, lo cierto es que va acompañado de una gran fidelidad, fomentando una cinefilia constantemente ávida de nuevas películas surcoreanas en contraposición al escaso número de estrenos que se producen en España, un aspecto que la crítica también ha manifestado en ocasiones.

El cine surcoreano se ha convertido en una marca de calidad en sí mismo. La mayor parte de los críticos destacan su procedencia como una cualidad positiva que refuerza la cinefilia y que, por ende, sirve como reclamo. No obstante, y pese a que esta tendencia se ha generalizado en los últimos años como signo de asimilación de nuevos cines que distan culturalmente de occidente, sigue siendo fácilmente recurrente la comparación con productos occidentales para equiparar el valor de un producto surcoreano. Igualmente, la crítica continúa cometiendo errores de generalización, haciendo extensible el éxito o el fracaso de un determinado producto a todos los cines asiáticos como si de un único modelo o patrón se tratase. Una cuenta pendiente que occidente debe tratar de superar a la hora de encarar la gran diversidad existente en el cine mundial.

### NOTAS

- 1 Frente al escaso número de investigaciones realizadas por la academia internacional sobre la figura de Yeon Sang-ho, la academia surcoreana dedica varios estudios a su filmografía desde diferentes ámbitos, a parte de los estudios fílmicos, como las bellas artes o literatura.
- 2 Los datos incluidos en este artículo sobre la recaudación y audiencia del cine surcoreano en España han sido extraídos de la base de datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).
- 3 En los últimos años, y gracias a la popularidad que el director Yeon Sang-ho ha proporcionado a la industria de animación, la novela gráfica surcoreana o *manhwa* ha tratado de distanciarse de las influencias históricas ejercidas por el manga japonés para generar una marca distintiva. Autores como Chie afirman que el *manhwa* puede ser considerado como «una manifestación de la diversidad del manga» (Chie, 2014: 85).
- 4 En España, se han estrenado diez películas dirigidas por Kim Ki-duk: *Bad Guy* (Nabbeun namja, 2001), *Domicilio desconocido* (Suchwiin bulmyeong, 2001), *La isla, Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*; *Hierro 3* (Bin-jip, 2004), *Samaritan Girl* (Samarita, 2004), *El arco* (Hwal, 2005), *Time* (Shigan, 2006), *Alien to (Breath)* (Soom, 2007) y *Dream* (Bi-mong, 2008).
- 5 En Corea del Sur, la industria independiente apenas tiene peso en la taquilla local. El cine de autor, la animación o el documental han estado tradicionalmente relegados al circuito de festivales nacionales (Elena, 2004), llegando a destacar en muy contadas excepciones.
- 6 El cine surcoreano plantea una reconfiguración del género dentro de la hibridación característica del cine postmoderno. Corral (2015), en el libro *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): Entre lo excesivo y lo sublime*, profundiza en la tendencia del thriller surcoreano a la reconfiguración de los modelos tradicionales repetidamente interpretados por los géneros cinematográficos por medio de elementos narrativos exclusivos que, por lo general, suelen ser cercanos a la identidad nacional y a las influencias recibidas de las cinematografías más cercanas, como la china, japonesa o hongkonesa, lo que provoca que se reavive la memoria histórica y la mirada nostálgica del espectador local.
- 7 Revistas online de referencia como CineAsia han hecho hincapié en la importancia del thriller como identificativo del cine surcoreano, «[los thrillers] han sido todo un revulsivo económico para las distribuidoras coreanas que han visto cómo han aumentado sus ventas internacionales a raíz de la participación de los

mismos en festivales internacionales no sólo especializados [...]» (CineAsia, 2011). De esta forma, el thriller surcoreano supone una *marca de calidad* transnacional y representante de esa nueva ola de cine nacional, que, desde 1999, con la llegada de *Shiri* (Swiri, Kang Je-gyu), supuso un valor novedoso por su reconocimiento en festivales y distribución frente a otros géneros cinematográficos como el melodrama, que ya poseía una larga trayectoria tanto en la cinematografía surcoreana como en estos certámenes.

- 8 *Ignition* fue la primera película surcoreana sobre zombis, estrenada en 1980 (Kim, 2017: 282). No obstante, este tipo de narraciones permanecieron en el olvido hasta la última década, en donde su producción ha tomado mayor protagonismo a través de títulos como *The Neighbor Zombie* (Yieutjib jombi, Hong Young-guen, Jang Youn-jung, Oh Young-Doo y Ryoo Hoon, 2010), *Doomsday Book* (In-lyu myeol-mang bo-go-seo, Kim Jee-woon y Yim Pil-sung, 2012), *Mad Sad Bad* (Sin-chon-jom-bi-ma-hwa, Kim Tae-yong, Ryoo Seung-wan y Han Ji-seung, 2014) *Tren a Busan, Seoul Station*, *Rampant* y la próxima *The Odd Family: Zombie on Sale* (Lee Min-jae, 2019).
- 9 Esta cifra ni siquiera se aproxima a los datos que obtuvieron otras cintas, como *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, que fue visionada por 172.640 espectadores, siendo la segunda película surcoreana más vista en la historia de España. No obstante, sus resultados se sitúan por encima de la media habitual de esta cinematografía en la taquilla nacional, con ejemplos como *La doncella* (Ah-ga-ssi, Park Chan-wook, 2016) o *Memories of Murder* (*Crónica de un asesinato en serie*) (Bong Joon-ho, 2003), con 26.820 y 30.916 espectadores respectivamente.
- 10 El 26 de mayo de 2019, Boyero explicaba en *El País* su distinción frente a la postura generalizada de otros críticos con respecto al cine surcoreano: «Recuerdo haber visto otras entregas de Bong Joon-ho, *The Host*, que iba de un monstruo, y *Mother*, pero a diferencia del amor que le profesan a ese cine los que se dedican al mismo oficio que yo, no me dejaron perdurable huella. Raro que es uno.» (Boyero, 2019). Sin embargo, esta tendencia de valorar la procedencia de este cine no

solo sucede en España. La periodista e investigadora argentina Daniela Kozak recogía el 13 de diciembre de 2012 a través de la revista *El Guardián* las palabras de Marcelo Alderete, programador del festival de Mar de Plata: «El cine coreano es un cine comercial de calidad. Tal vez sea en parte por nuestra mirada occidental, pero las películas son mucho más novedosas que los *blockbusters* norteamericanos, desde la actuación hasta la forma cinematográfica. Y los norteamericanos se dan cuenta de que los directores coreanos tienen un plus, algo que ellos ya perdieron» (Kozak, 2012).

- 11 Según Pujol, el cinéfilo se caracteriza por su «[...] obsesión por el ritual de ir al cine, la erudición que conlleva leer y conocer las revistas especializadas, el saber compartido solo con iguales, excluyendo al resto de aficionados y erigiéndose en clan [...]» (Pujol, 2011:99). Sin embargo, según la autora, el cinéfilo posee un secretismo y un matiz enigmático al compartir su afición solo con unos pocos. Con la inclusión de las redes sociales, este aspecto ya no se produce, puesto que el cinéfilo tiende a expresar sus valoraciones a través de estos medios de forma asidua, ya sea para atraer a iguales como para aumentar su número de seguidores, con los que puede convertirse en una referencia intelectual. Al mismo tiempo, el cinéfilo español actual ya no da tanta importancia a estar al día de los estrenos en la cartelera local, sino que, más bien, presta mayor atención a nuevas cinematografías que eleven su erudición en una comunidad cinéfila siempre en extensión.
- 12 Este hecho se observa con claridad a través de la red social Twitter, en donde cuentas influyentes como *Cinema Korea Blog* (@cinemakoreablog), *Oriental Paradise* (@Orient\_Paradiso) o *Cine Made in Asia* (@cinemadeinasia), entre otras; comparten su experiencia de forma constante ante el visionado de cine surcoreano. De esta forma, este tipo de cuentas invitan a generar comentarios con otros cinéfilos, produciéndose una comunidad que habitualmente consume este tipo de películas.

## REFERENCIAS

Boyero, C. (2019, 26 de mayo). Gana una interesante película coreana en un Cannes salvable. *El País*. Recu-

- perado de: [https://elpais.com/cultura/2019/05/25/actualidad/1558818602\\_836379.html](https://elpais.com/cultura/2019/05/25/actualidad/1558818602_836379.html)
- Chie, Y. (2014). Manhwa in Korea: (Re-)Nationalizing comics culture. En Berndt, J. & Kummerling-Meibaur, B. (eds.), *Manga's Cultural Crossroads*, 85-99. Nueva York: Routledge.
- Collazos, R. (2012, 17 de septiembre). Sitges '12: El cine oriental que viene (II). *Cine Maldito*. Recuperado de <https://www.cinemaldito.com/sitges-12-el-cine-oriental-que-viene-ii/>.
- Cordero, G. (2018, 19 de diciembre). Netflix, zombies y coreanos: necesitamos ver la serie 'Kingdom'. *Esquire*. Recuperado de <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a25624273/serie-kingdom-netflix-zombies-trailer/>.
- Corral, J. M. (2015). Kimchi, balas y venganza. El thriller surcoreano. En Cagiga Gimeno N. (2015). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015): Entre lo excesivo y lo sublime*, 26-37. Madrid: Líneas Paralelas.
- Costa, J. (2017, 5 de enero). Pánico en el KTX. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/01/04/actualidad/1483520920\\_415327.html](https://elpais.com/cultura/2017/01/04/actualidad/1483520920_415327.html).
- Costa, J. (2017, 5 de mayo). Apocalipsis en la zona podrida. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/05/04/actualidad/1493849338\\_927278.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/04/actualidad/1493849338_927278.html).
- Danta, S. (2017). Graphic Tales: Class, Violence and South Korean Childhood in Sang-Ho Yeon's *The King of Pigs*. En Hemelryk Donald, S., Wilson, E. & Wright, S. (eds.). *Childhood and nation in contemporary world cinema. Borders and encounters*, 121-130. Londres: Bloomsbury.
- Domínguez, A. (2017, 4 de enero). Zombies coreanos en un tren, la peli que está reventando las taquillas. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2017/01/03/tentaciones/1483461507\\_692869.html?rel=mas](https://elpais.com/elpais/2017/01/03/tentaciones/1483461507_692869.html?rel=mas).
- El cine coreano exhibe su fortaleza en Madrid. (29 de agosto, 2018). *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2018/08/28/madrid/1535473803\\_807455.html](https://elpais.com/ccaa/2018/08/28/madrid/1535473803_807455.html).
- El thriller coreano: un descenso a los infiernos (29 diciembre, 2011). *CineAsia*. Recuperado de: <http://cineasiaonline.blogspot.com/2011/12/el-thriller-coreano-un-descenso-los.html>.
- Elena, A. (ed). *Seúl Express (1997-2004): La renovación del cine coreano*. Madrid: T&B Editores.
- Gómez Gurpegui, C. (2015). El realismo animado de Sang-Ho Yeon. *Con A de animación*, 5, 126-139.
- ICAA, Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales, catálogo de películas clasificadas. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>.
- Kim, I. R. (2017). How did the 'beautiful young man' become a 'zombie'? Where is the modern subject of Korean popular culture? (t-a-leum-da-uncheong-nyeon-t-eun eo-tteoh-ge t-jom-bi-t-ga doe-eoss-na? - han-gug-ui dae-jung-munhwa-lo bo-neun geun-dae-jeog ju-che-ui haeng-bang), *Humanities Contents (inmunkontencheu)*, 46, 279-303.
- Kit, B. (2018, 25 de septiembre). New Line Wins Bidding War for 'Train To Busan' Remake From James Wan, Gary Dauberman. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/new-line-wins-bidding-war-train-busan-remake-james-wan-1146253>.
- KOFIC, Korean Film Council (2004). Korean Cinema 2004.
- Kozak, D. (2012, 19 de diciembre). El boom del cine coreano. *La conversación*. Recuperado de: <https://laconversacion.wordpress.com/2012/12/19/el-boom-del-cine-coreano/>.
- Lee, H. J. (2017). As a trans-media storytelling expansion of Busan Line and Seoul Station (teulaenseumidieo seutolitelling-euloseoui <busanhaeng>, <seoul-yeog> ui hwagjang ganeungseong). *Humanities Research (inmunhag-yeongu)*, 28, 177-206.
- Lee, H. S. (2016). The South Korean Blockbuster and a divided nation. *International Journal of Korean History*, 21(1), 259-263.
- Lee, H. W. (2019, 5 de mayo). Sylvester Stallone to Remake South Korean Thriller 'The Gangster, The Cop, The Devil'. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/balboa-productions-remake-south-korean-thriller-gangster-cop-devil-1207585>.
- Lorente, N. (2019, 27 de febrero). 'Kingdom' (Netflix), el 'Juego de Tronos' con zombis que arrasa en todo el mundo. *El Confidencial*. Recuperado de <https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-02-27/>

- kingdom-netflix-juego-de-tronos-zombis-exito-mundo\_1847790/.
- Luchini, A. (2018, 30 de octubre). Las mejores películas de zombies de la historia. *Metrópoli, El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/album/metropoli/cine/2018/10/29/5bd74fece2704eafb58b462c.html>.
- MadConald, J. (2019, 2 de mayo). Ma Dong Seok Cast In Marvel Universe Epic 'The Eternals' And Also Headed For Cannes Film Festival. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/joanmacdonald/2019/05/02/ma-dong-seok-cast-in-marvel-universe-epic-the-eternals-and-also-headed-for-cannes-film-festival/#-2514b7b15fca>.
- Martínez, B. (2017, 3 de enero). 'Train To Busan': zombies de culto. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170103/critica-train-to-busan-yeon-sang-ho-5723996>.
- Noh, J. (2018, 13 de agosto). 'Train To Busan' director Yeon Sang-ho working on sequel. *Screen Daily*. Recuperado de <https://www.screendaily.com/news/train-to-busan-director-yeon-sang-ho-working-on-sequel/5131622.article>.
- Ocaña, P. (2014, 16 de mayo). Sectas con lápices de colores. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/05/15/actualidad/1400169840\\_660670.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/15/actualidad/1400169840_660670.html).
- Parc, J. (2014). A retrospective on the Korean film policies: Return of the Jedi. *Groupe d'Economie Mondiale*, 369, 1-26.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema. Breaking the Waves*. Wallflower: London and New York.
- Pujol, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinéfaños. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Editorial UOC: Barcelona.
- Rodríguez Marchante, E. (2000, 11 de octubre). Más peligro que un coreano con una caña de pescar, *ABC*, pp. 81.
- Romero, R. (2014, 16 de mayo). The Fake. *Cinemanía*. Recuperado de <https://cinemania.20minutos.es/peliculas/the-fake/critica/>.
- Salvà, N. (2017, 4 de mayo). 'Seoul station': lo infecto es la sociedad. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170504/critica-pelicula-seoul-station-yeon-sang-hoo-6013831>.
- Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media, Culture & Society*, 28(1), 25-44.
- Shin, J. Y. (2005). *Globalisation and New Korean Cinema*. En Shin, C.Y. &Stringer, J., *New Korean Cinema*, pp. 51-62. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Taboada, P. G. (2016, 20 de octubre). [Sitges 2016] Cosecha de animación que no te puedes perder. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.cinemanía.es/noticias/sitges-2016-cosecha-de-animacion-que-no-te-puedes-perder/>.
- Taboada, P. G. (2016, 22 de noviembre). [Gijón 2016] Día 3: Doncellas coreanas y zombies que viajan en tren. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.cinemanía.es/noticias/gijon-2016-dia-3-doncellas-coreanas-y-zombis-que-viajan-en-tren/>.
- Torreiro, C. (2005, 28 de enero). Una violenta y sorprendente catarsis. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2005/01/28/cine/1106866817\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/01/28/cine/1106866817_850215.html).
- Weinrichter, A. (2001, 31 de agosto). Un anzuelo en la retina. *ABC*, pp. 12.
- Yecies, B., Shim, A.G. (2011). Contemporary Korean Cinema Challenges and the Transformation of 'Planet Hollywood'. *Acta Koreana*, 14(1), 1-15.
- Yee, Y. W. (2016, 24 de agosto). Train To Busan is No. 1 at Singapore box office and top Korean movie to date. *The Straits Times*. Recuperado de <https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/train-to-busan-is-no-1-at-singapore-box-office-and-top-korean-movie-to-date>.

## ENTRE EL CINE INDEPENDIENTE Y EL BLOCKBUSTER EN COREA DEL SUR: LAS OBRAS DE YEON SANG-HO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

### Resumen

El cineasta Yeon Sang-ho supone un caso paradigmático en el cine surcoreano contemporáneo. Su trayectoria profesional, ligada desde el inicio a la industria independiente a través de la animación, cambió radicalmente con el salto al cine comercial gracias a su primer *live-action*, *Tren a Busan* (Busanhaeng, 2016). Desde ese momento, Yeon se convirtió en uno de los directores más afamados de Corea del Sur, conquistando, a su vez, a la crítica y al público internacional. Al respecto, este artículo investiga cómo las obras de Yeon Sang-ho han colaborado en la creación y afianzamiento de una *marca de calidad* implícita en el cine surcoreano, que, a su vez, es asimilada tanto por la crítica como por el cinéfilo español. Por ello, se pretende observar la evolución de la recepción del cine surcoreano a través de la prensa generalista y especializada a largo de estas tres últimas décadas. Asimismo, se analiza la visión global que ésta ha emitido sobre su filmografía para extraer las tendencias generales entre la crítica y el público español como parte de la recepción del cine surcoreano.

### Palabras clave

Yeon Sang-ho; Cine surcoreano; Animación; Zombis; Recepción; España; Corea del Sur.

### Autora

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) es Personal Investigador en Formación en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, en donde forma parte del Grupo de Investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria). Es Secretaria General de la Asociación de Difusión de Estudios y Cultura Coreana en España (ADECCE). En la actualidad, desarrolla su tesis doctoral sobre la industria cinematográfica de Corea del Sur. Contacto: sduenas@hum.uc3m.es

### Referencia de este artículo

Dueñas Mohedas, S. (2020). *Entre el cine independiente y el blockbuster en Corea del Sur: las obras de Yeon Sang-ho y su recepción en España*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 67-84.

## BETWEEN INDEPENDENT CINEMA AND BLOCKBUSTER IN SOUTH KOREA: YEON SANG-HO'S FILMS AND THEIR RECEPTION IN SPAIN

### Abstract

Filmmaker Yeon Sang-ho is a paradigmatic case in contemporary South Korean cinema. His professional career, linked from the beginning to the independent animation industry, changed radically with the leap to commercial cinema thanks to his first live-action, *Train to Busan* (Busanhaeng, 2016). From that moment on, Yeon became one of South Korea's most famous directors, winning over critics and international audiences. In this respect, this article investigates how the films of Yeon Sang-ho have collaborated in the creation and strengthening of a *quality brand* implicit in South Korean cinema, which, in turn, is assimilated by both critics and Spanish cinephiles. For this reason, we can observe the evolution of the reception of South Korean cinema through the generalist and specialised press over the last three decades. It also analyses the global vision that it has emitted on its filmography to extract the general trends between critics and the Spanish public as part of the reception of South Korean cinema in Spain.

### Key words

Yeon Sang-ho; South Korean cinema; Animation; Zombies; Reception; Spain; South Korea.

### Author

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) is a predoctoral scholarship holder at the Department of Journalism and Media Studies at the Universidad Carlos III of Madrid. She is member of TECMERIN research group (Television-Cinema: memory, representation and industry). She is also General Secretary of the Asociación de Difusión de Estudios y Cultura Coreana en España (ADECCE). She is currently developing her doctoral thesis on the South Korean film industry. Contact: sduenas@hum.uc3m.es

### Article reference

Dueñas Mohedas, S. (2020). *Between independent cinema and blockbuster in South Korea: Yeon Sang-ho's films and their reception in Spain*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 67-84.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)



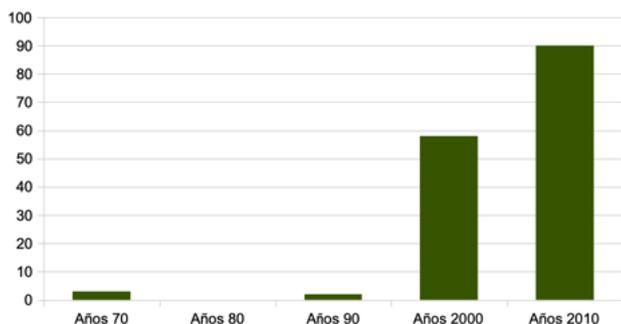
# ¿MADE FOR SITGES? LA RECEPCIÓN DEL THRILLER SURCOREANO EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE CASO DEL FESTIVAL DE SITGES

VIOLETA KOVACSICS

ALAN SALVADÓ

Hasta el año 2000, en el Sitges-Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña, se habían proyectado cinco películas coreanas. A partir del 2000 y hasta la última edición celebrada en 2018 se han proyectado 148<sup>1</sup>. El crecimiento exponencial de las cifras a lo largo de casi dos décadas es, de entrada, la evidencia de que la eclosión del Nuevo Cine Coreano (Kim, 2011: 24) —entendido como la generación de jóvenes cineastas que se sobrepuso a la crisis de la industria cinematográfica surcorea-

Número de películas surcoreanas proyectadas en el Festival de Sitges por décadas



na de los años noventa, y que a finales de la década empezó a realizar una serie de películas de gran éxito (nacional e internacional) que mezclaban la singularidad de la cultura nacional junto a una cultura visual global— tuvo una traslación directa en la programación del festival en sus distintas secciones. Las películas-manifiesto del movimiento, *Shiri* (Swiri, Kang Je-gyu, 1999) y *Joint Security Area* (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, Park Chan-wook, 2000) —tal y como defienden teóricos como Darcy Paquet (2009: 71) y programadores como Mike Hostench, subdirector del certamen<sup>2</sup>— fueron estrenadas en salas comerciales españolas y abrieron el camino hacia la visibilidad internacional de una cinematografía olvidada hasta entonces en Occidente, en general, y en el Festival de Sitges —entre muchos otros lugares—, en particular, tal y como certifican las cifras anteriores al año 2000.

Una breve cronología da cuenta de la transformación que se produce en el marco del festival en la época de la aparición de ambas películas, así

como en los años inmediatamente posteriores. Ya a finales de los años noventa se proyectan dos películas en la Sección Oficial: en 1998, *Choyonghan kajok* (Kim Jee-woon, 1998) y, en 1999, *Toemarok* (Park Kwang-chun, 1998). En el año 2001 se celebra por primera vez en Sitges una retrospectiva de un cineasta surcoreano, Kim Ki-duk, aprovechando la presentación y estreno de *Seom* (Kim Ki-duk, 2000) el año anterior; en 2003, *Dos hermanas* (*A Tale of Two Sisters*) (Janghwa, Hongryeon, Kim Jee-woon, 2003) se proyecta en la Sección Oficial del festival y *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003) en la Sección Orient Express y, al siguiente, en 2004, Park Chan-wook recoge el premio a Mejor Película por *Old Boy* (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003) para, cinco años más tarde, en 2009, recibir el premio honorífico Màquina del Temps. Desde estas primeras fechas clave, en un período muy breve de tiempo, el cine surcoreano en el seno del Festival de Sitges transita desde la progresiva visibilidad a la hipervisibilidad, ejemplificada en algunos datos incontestables: en la edición de 2014 se proyectan hasta dieciséis películas surcoreanas en las distintas secciones del festival —aunque ninguna de ellas es en la Sección Oficial— y en diversas ediciones —las de 2005, 2008, 2012 y 2016— llegan a competir en la Sección Oficial entre tres y cinco películas surcoreanas.

---

**DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI,  
EN UN PERÍODO MUY BREVE DE TIEMPO,  
EL CINE SURCOREANO EN EL SENO  
DEL FESTIVAL DE SITGES TRANSITA  
DESDE LA PROGRESIVA VISIBILIDAD  
A LA HIPERVISIBILIDAD**

---

Sin lugar a dudas, estos argumentos cuantitativos trascienden el caso surcoreano que nos atañe e ilustran el descubrimiento y posterior fami-

liarización por parte de Occidente de una serie de cines periféricos (Elena, 1999: 13). Provenientes de Asia y representantes de cinematografías menos conocidas, como Hong-Kong, Taiwán o la propia República de Corea, estos nuevos cines asiáticos (Margirier y Gimenez, 2012: 36) entre finales del siglo XX y principios del XXI irrumpieron primero en los festivales y muestras de cine y, posteriormente, llegaron a las pantallas comerciales de muchos países occidentales, el mercado de DVD y, recientemente, a las plataformas *Video on Demand* (VOD). El impacto del cine surcoreano en el Festival de Sitges debe enmarcarse, pues, en un panorama mayor, de forma que no debe extrañar la coincidencia cronológica entre la eclosión de esta cinematografía y la creación en el año 2001 de una nueva sección en la estructura del Festival de Sitges, Orient Express, que se hace eco no solo de las producciones de la República de Corea, sino de todo el continente asiático, pero cuyo desarrollo coincide con la explosión del Nuevo Cine Coreano. En este sentido, la crítica española dio cuenta de esta transformación en algunas de las crónicas del festival de aquellos primeros años posteriores al impacto del denominado *cine asiático* en el certamen. A modo de ejemplo, Marino Rodríguez en *La Vanguardia* señalaba en 2003 que «el cine oriental dominará en el próximo Festival de Sitges» (Rodríguez, 2003); o Quim Casas en *Dirigido por...* apuntaba en 2005 que «el cine oriental sigue ganando terreno en Sitges. *A Bittersweet Life* (Dalkomhan insaeng, Kim Jee-woon, 2005), es otro ejercicio concentrado de violencia y sadismo en terreno yakuza» (Casas, 2005: 7).

Tal y como hemos observado, el Nuevo Cine Coreano llega a Sitges envuelto en el marco mental del cine *asiático* y/o *oriental*. Es decir, se presenta a primera vista como un fenómeno transcultural global (Kuwahara, 2014: 27; Hye y Diffrient, 2015: 44), propio de la contemporaneidad y de los procesos creativos postmodernos. De ahí, por ejemplo, que la mayoría de las aproximaciones teóricas al cine surcoreano desde España se ha-

yan centrado principalmente en la cuestión de los géneros cinematográficos (Cueto y Palacios, 2007; Cagiga, 2015), por un lado, y en lo que podríamos denominar una dimensión más autoral, basada en las pasarelas estéticas entre algunas de las poéticas del cine surcoreano y algunos de los patrones estéticos de la modernidad (Font, 2012: 231), por el otro. Sin embargo, aceptar esta tesis implica: a) dejar de lado unos determinados contextos y paratextos (Genette, 1987), tanto de producción como de recepción de los films y b) obviar los imaginarios propios de cada país —tanto la República de Corea como España—, eliminando cualquier matiz e invitando a la homogeneización de toda imagen venida de Oriente. De ahí, emerge una primera cuestión. ¿Existen —más allá de dinámicas de mercado y distribución basadas en estrategias geopolíticas (Acciari y Menarini, 2014: 12)— patrones temáticos y estéticos propios del Nuevo Cine Coreano que, dejando de lado la conceptualización *asiática* global, puedan explicar la presencia y acomodamiento de este cine en el Festival de Sitges? O, dicho de otra forma, ¿las características idiosincráticas o paratextuales de un festival de cine como el de Sitges pueden propiciar la entrada de una cinematografía como la surcoreana en el territorio español?

Ambas cuestiones tienen como principal objetivo proponer un estudio de las imágenes surcoreanas para reflexionar sobre la incidencia que el sistema paratextual de un festival de cine como el de Sitges puede haber tenido en la recepción e interpretación del Nuevo Cine Coreano. En el ámbito internacional existen aproximaciones al papel genérico que han desarrollado los festivales de cine como «nodos industriales» (Iordanova, 2015: 9) y se ha estudiado el impacto que han tenido para la historiografía del cine (Di Chiara y

Re, 2011: 131). En el ámbito nacional, existen algunos estudios (Codó, 2008: 171) de cómo la crítica española ha recibido e interpretado las imágenes de la cinematografía coreana. Sin embargo, no existe un análisis pormenorizado sobre el papel que han desempeñado los festivales, muestras de cine e instituciones culturales públicas españolas en el impacto del cine surcoreano, tanto a nivel de público como de crítica e industria. El estudio de estas dinámicas transculturales desde una óptica local pone de relieve una serie de matices que singularizan las formas de recepción de determinadas películas, como también las confluencias, a veces inesperadas, entre imaginarios y tradiciones culturales distintos.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, el presente artículo se propone como objetivo principal utilizar el Festival de Sitges como estudio de caso para analizar una de las vías más relevantes de entrada del cine surcoreano en España<sup>3</sup>. Nuestra premisa es que el festival tiene unos rasgos identitarios característicos —estructurales y de público— que le han permitido ejercer de gran contenedor para situar, catalogar y dar a conocer un cine surcoreano cuyo signo de identidad ha sido, muy a

menudo, su carácter de *inclasificable*. Partiendo de la noción de «paratexto» de Gérard Genette —«el paratexto es por lo tanto para nosotros lo que hace de un texto un libro y se propone como tal a sus lectores» (Genette, 1987: 7)—, trataremos de entender el rol que ha tenido el Festival de Sitges como zona de transición y transacción —entre los films y los espectadores— que ha acabado influyendo en el propio proceso de recepción del Nuevo Cine Coreano. De esta forma, el sistema paratextual que rodea la propuesta cultural e industrial del Festival de Sitges ha permitido clasificar unas películas

---

**¿LAS CARACTERÍSTICAS  
IDIOSINCRÁTICAS O PARATEXTUALES  
DE UN FESTIVAL DE CINE COMO EL  
DE SITGES PUEDEN PROPICIAR LA  
ENTRADA DE UNA CINEMATOGRAFÍA  
COMO LA SURCOREANA EN EL  
TERRITORIO ESPAÑOL?**

---

que, desvinculadas del festival, o bien hubieran sido asimiladas y homogeneizadas bajo el concepto marco de *cine asiático* o bien hubieran tenido muy poco recorrido en salas comerciales. En este sentido, a partir de 2006, casi un 50% de las películas surcoreanas estrenadas comercialmente en España se habían proyectado anteriormente en el festival<sup>4</sup>; un dato que reafirma la idea establecida por Thomas Elsaesser en torno a los festivales como puerta de entrada a la distribución: «considerado como una red global, el circuito de festivales conforma las fechas de exhibición clave para la mayoría de las películas independientes por ser las salas de estreno del mercado mundial, donde pueden reunir el capital cultural y el empuje de la crítica necesarios para entrar posteriormente en los mercados de exhibición nacionales o locales gracias a los éxitos acumulados en los festivales» (Elsaesser, 2005: 87).

Con el fin de focalizar nuestra argumentación de la forma más clara posible, hemos decidido centrar nuestro análisis en la recepción del género cinematográfico que ha tenido más presencia en el Festival de Sitges desde el año 2001: el *thriller* surcoreano. Para ello, abordamos, en primer lugar, cuál y cómo ha sido la evolución del certamen desde el inicio del Nuevo Cine Coreano; en segundo lugar, tomamos como corpus de análisis los *thrillers* surcoreanos más relevantes que han formado parte de la programación del certamen, para, así, poder determinar y definir sus ejes temáticos y estéticos; y, en tercer y último lugar, cotejamos estos resultados con la recepción de los films, tanto por parte de la crítica como con aquellos tropos a partir de los cuales se ha sedimentado la fiel comunidad de fans que identifica el Festival de Sitges (VV. AA., 2017: 12).

## EL «PARATEXTO» SITGES COMO PUNTO DE PARTIDA

Existen distintos estudios en los que las teorías de Gérard Genette alrededor del paratexto literario han sido aplicadas en el terreno cinematográfico.

Algunos de ellos son verdaderos clásicos, como *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985), de Robert Stam, o bien *Du générique au mot FIN: Le paratexte dans les œuvres de F. Truffaut et de J.-L. Godard* (1989), de Nicole Janin-Foucher. Otros más actuales han ofrecido nuevas perspectivas de análisis de los films a partir de (sub)productos fílmicos, como los tráilers de una película (Georg Stanitzek, 2005: 35; Hediger, 2006: 102), o bien los extras de un DVD (Atkinson, 2014: 19) y la influencia que pueden ejercer para la interpretación final del texto mayor. En nuestro caso de estudio, tomamos el concepto de Genette para poner de relieve aquellos rasgos identitarios del Festival de Sitges que han podido condicionar la recepción del Nuevo Cine Coreano. A nuestro modo de ver, y a partir tanto de las entrevistas realizadas como también del análisis de los catálogos fílmicos del certamen, el sistema paratextual que determina la recepción del *thriller* coreano surge a partir de factores derivados de cuatro tipologías distintas: programáticas, estructurales, estéticas y temáticas.

Para comprender las dos primeras tipologías — programáticas y estructurales— es necesario trasladarnos nuevamente al año 2001, el de la llegada de Angel Sala a la dirección del festival. «Cuando presenté el proyecto planteaba sobre todo dos cosas: que Sitges fuese un festival esencialmente de cine fantástico y que una parte importante estuviese dedicada al cine asiático»<sup>5</sup>, señala Sala. Esta voluntad de dar más presencia a las cinematografías asiáticas se materializa en la mencionada creación, en 2001, de la sección Orient Express, que a lo largo de los años cambiaría su nomenclatura (en algunas ediciones se llamó Casa Àsia o Focus Àsia). El caso de Orient Express es uno de los primeros ejemplos de cómo el Nuevo Cine Coreano contribuye, a lo largo del siglo XXI, a la modificación de la estructura de la programación del Festival de Sitges. En la introducción a la nueva sección Orient Express en el catálogo del festival de aquel año, el director, Ángel Sala, señala que uno de los motivos para la creación de dicha sec-

ción es: «presentar y disfrutar de los nuevos creadores procedentes de Corea, con Kim Ki-duk a la cabeza» (VV. AA., 2001). La eclosión del cine surcoreano en el marco del festival estará, así, marcada por los grandes nombres y por la noción de autoría, algo que entronca con el retrato que Darcy Paquet hace del cine surcoreano que emerge con el cambio de siglo, en la que habla de una nueva generación de directores y destaca los nombres de Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Ki-duk y Kim Jee-woon (Herederó, 2014: 31).

Existe un último factor que explica estos cambios estructurales en el festival, tal y como manifiesta el propio Sala. Hay, en aquella época, una coyuntura de mercado interesante: la presencia de una serie de distribuidoras españolas que compran una gran cantidad de cine asiático. En el caso de la República de Corea se observa cómo el renacimiento económico de la industria después de la crisis de los años noventa, fundamentado en una progresiva internacionalización de sus primeros *blockbusters* nacionales (Paquet, 2009: 61), tiene una incidencia en el mercado español y, más concretamente, en el Festival de Sitges.

En el caso de Orient Express, la sección como tal desaparece en 2015, y pasa a ser un premio transversal, que recorre las diversas secciones. Un año antes, en 2014, coincidiendo con la última edición de Focus Asia, se crea una nueva sección: Órbita. Esta está dedicada exclusivamente al *thriller*, un género muy presente en el festival a lo largo de su historia, pero que no había contado con una sección propia y cuya presencia en un festival de cine fantástico siempre había sido controvertida<sup>6</sup>. El cine surcoreano tendrá un lugar privilegiado en la nueva sección —se proyectan hasta catorce películas de este país a lo largo de apenas cuatro ediciones— que, no en vano, se centra en uno de los géneros predominantes del Nuevo Cine Coreano (Cueto y Palacios, 2007: 173).

A partir de lo apuntado en los párrafos anteriores, observamos cómo la cuestión autoral es uno de los primeros criterios definitorios de la

presentación del cine surcoreano en el Festival de Sitges. La transversalidad con la que se concibe inicialmente la sección Orient Express, tiene como principal hilo conductor la figura del autor que permite al público del festival agrupar una serie de poéticas donde, aunque muchas de ellas sean concebidas desde la perspectiva del género cinematográfico —*thriller*, terror, fantástico—, las particularidades estéticas siguen siendo su principal carta de presentación. Sin embargo, las progresivas transformaciones en la estructura del certamen ilustran la propia evolución de la mirada del público hacia estas imágenes; ante el aumento del conocimiento y la normalización de esta cinematografía —entre las otras asiáticas— se apuesta por dar un papel preponderante al *thriller*. En poco más de una década, pues, el cine surcoreano pasa de darse a conocer en Sitges bajo una perspectiva panorámica más autoral para luego transitar hacia una perspectiva más especializada y de género. En el seno de un certamen basado en el cine fantástico, se decide apostar por una sección como Órbita para dar cabida, como apunta el propio Sala, «a films que no hubieran tenido su espacio en Sitges». Por último, y no menos importante, es clave para el propósito de nuestro estudio poner de relieve que la deriva del Festival hacia el *thriller* coincide con el auge del *thriller* español contemporáneo o, como se ha denominado en algunos estudios, el *thriller* español de calidad (Camporesi y Fernández, 2018: 198). A nuestro modo de ver, dicha coincidencia no solo explica la cercanía (y buena predisposición) del público de Sitges hacia el *thriller* durante este período, sino que también apunta a algunas influencias entre la cinematografía surcoreana y la española, tal y como veremos más adelante.

## EL TONO: VENGANZAS Y LITURGIAS DE LA VIOLENCIA

Cuando Gerard Genette (1987) define y profundiza sobre la cuestión del «paratexto» establece

dos categorías: «peritexto» y «epitexto». Este último, que hace referencia a los textos anteriores o posteriores a una obra que utiliza un autor para hablar sobre ella, nos sirve para entender cómo el *thriller* surcoreano se ha amoldado perfectamente al Festival de Sitges. Éste, en las últimas décadas, a través de su programación ha sedimentado una serie de ideas que su público ha interiorizado por completo como aspectos identitarios del festival: la mostración de la violencia y el distanciamiento autoconsciente de ella. El espectador de Sitges sabe que a lo largo del festival va a encontrar imágenes que van a cuestionar sus límites morales, de la misma forma que también sabe que gran parte de la violencia que se muestra se vive en el auditorio distanciadamente: risas, aplausos, abucheos son algunas de las reacciones del público ante muchas de las imágenes de violencia. Por ejemplo, en la web dedicada al terror *Aullidos.com* apuntan en una de sus crónicas: «gritos, aplausos y silbidos derivados de los salpicones de sangre en pantalla»; una tendencia que se inicia en los años ochenta, convirtiéndose en una tradición que el dibujante Guillem Dols retrata en una tira cómica del diario del festival (Dols, 2017) que refleja cómo en Sitges se aplauden desde los títulos de crédito hasta las escenas más violentas. En este sentido, si atendemos a la distinción que hace Thomas Elsaesser de los festivales como un carnaval o como una ceremonia —«La audiencia es más activa si se piensa en los festivales de cine como un carnaval, más pasiva cuando se los compara con las ceremonias. [...] Algunos festivales de cine incluyen a los aficionados y fomentan la presencia del público» (Elsaesser, 2005: 13), esta tipología del «festival de cine como carnaval» apuntada por Elsaesser —tan característica del «paratexto» Sitges— es la que ejerce de «umbral» (Genette, 1997: 11) entre, por un lado, las imágenes pertenecientes a una cultura e imaginario muy distintos y, por el otro, el espectador familiarizado con el festival.

El crítico Quim Casas escribía para la nueva edición del Blu-ray de *Memories of Murder* (Cró-

*nica de un asesino en serie*) que «quizás una de las cosas que nos fascinan de algunas películas procedentes de Corea del Sur, Taiwán, Vietnam, Camboya, China, Hong Kong, Tailandia o Japón es la distancia a la que nos enfrentamos cuando las vemos; la distancia cultural, idiomática, semántica, emocional» (Casas, 2019). En el caso del cine surcoreano de principios del siglo XXI, nos enfrentamos también a esta extrañeza surgida de la distancia cultural (Hye y Diffrient, 2015: 18; Stringer y Shin, 2005: 52). El eje en torno al que gira la sorpresa con la que fueron recibidas las películas de los grandes autores coreanos que llegan al festival a principios del siglo XXI es la disonancia en el tono, alrededor de la cual se erigen dos focos de interés: por un lado, la manera de mostrar la violencia; y, por el otro, la mezcla desprejuiciada de humor negro, costumbrismo, dramatismo e intriga.

Sobre lo primero, la puesta en escena de la violencia, *Seom* de Kim Ki-duk ofrece buen material para nuestro estudio. La película llega a Sitges en el año 2000 después de haber pasado por el Festival de Venecia, donde el desvanecimiento de un espectador ante una de las escenas de la película crea entre público y crítica mucha expectativa ante la proyección de la obra del cineasta surcoreano. Dos imágenes nucleares en el film son, literalmente, desgarradoras: un ramillete de anzuelos atados a una caña de pescar que el protagonista (el amante), se introduce por su boca, y el mismo ramillete de anzuelos atado con hilo de pescar a una barca que la protagonista (la amante) se introduce en su vagina. En el seno de un paisaje de tintes fantásticos —las casas flotantes donde habitan (y se esconden) los protagonistas producen un efecto de ensoñación a lo largo de todo el metraje—, las pulsiones más inconscientes toman cuerpo: el sexo y el suicidio, el dolor y el placer, se nos presentan como las mismas caras de una moneda. Por este motivo, en el contexto y ritmo de una harmonía bucólica, las imágenes del autodesgarro que pone en escena Kim Ki-duk producen un profundo *shock* emocional; la dialéctica entre la imagen bella y la imagen

**EL CINE SURCOREANO QUE SE PROYECTA EN LOS DIVERSOS FESTIVALES AL PRINCIPIO DEL AÑO 2000 COMIENZA A LLAMAR LA ATENCIÓN, ENTRE OTRAS CUESTIONES, POR UN RETRATO CONTUNDENTE DE LA VIOLENCIA QUE, A MENUDO, PONE CONTRA LAS CUERDAS LA CONCEPCIÓN CRÍTICA QUE SE TIENE DE LA MORAL EN LA PUESTA EN ESCENA**

que nos agrade la mirada generó fascinación entre el público y la crítica. El Festival de Sitges —con una sección como Midnight X-Treme donde la violencia extrema se vive de forma distanciada y, a menudo, paródica en sesiones de madrugada— encuentra en *Seom* una propuesta que, a pesar de una cierta referencialidad con la obra, por ejemplo, de Nagisa Oshima, parece dar otra vuelta de tuerca a los límites de representación de la violencia. Una violencia que, por otro lado, como apunta Roberto Cueto, parece estar absolutamente «enraizada en la sociedad surcoreana (o ese es, al menos, el imaginario que buena parte del cine coreano está transmitiendo al resto del mundo)» (Cueto, 2007: 73).

«Pretendo crear un mundo más allá de los límites de la moralidad y el sentido común» (VV. AA., 2001: 33). Con esta frase de Kim Ki-duk, Jordi Sánchez-Navarro abría su artículo para el catálogo del festival, con motivo de la retrospectiva que el certamen le dedicó al cineasta surcoreano. En ella, se pone de manifiesto una de las cuestiones fundamentales del Nuevo Cine Coreano: el de la moralidad. El cine surcoreano que se proyecta en los diversos festi-

vales al principio del año 2000 comienza a llamar la atención, entre otras cuestiones, por un retrato contundente de la violencia que, a menudo, pone contra las cuerdas la concepción crítica que se tiene de la moral en la puesta en escena. Por este motivo, el paso de *Seom* por Sitges abre una nueva línea a través de la cual representar la violencia que ahonda tanto en su ambigüedad como en su sentido.

Vayamos a otro ejemplo. En su crónica de *Fotogramas*, Antonio Trashorras apuntaba precisamente a la cuestión del tono con motivo de *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, Park Chan-wook, 2005): «en el momento en que el hundimiento rítmico resulta más acusado, es cuando la película golpea con toda su fronteriza aridez moral; veinte minutos de un riesgo tonal (e ideológico) sencillamente suicida, tan valorable como estremecedor» (Trashorras, 2005: 181). *Sympathy for Lady Vengeance* contiene un momento que resulta tan brutal como autorreflexivo: la pro-

*Sympathy for Lady Vengeance* (Park Chan-wook, 2005)



tagonista reúne a los familiares de los niños asesinados por el hombre al que acaba de capturar y les proyecta entonces una serie de vídeos en los que se puede ver a los chicos llorando y sufriendo. Después del visionado, estos espectadores desolados, discutirán con una pasividad meridiana sobre las consecuencias de estas imágenes y, finalmente, procederán a torturar al asesino.

En la escena del visionado, se trata de poner en escena la mirada sobre la violencia, un ejercicio que no dista tanto del de los propios espectadores a la hora de enfrentarse a las imágenes, a menudo frontales y explícitas, propuestas por Park. El cineasta se muestra conocedor de los mismos límites que transgrede: en el mismo plano de *Sympathy for Lady Vengeance*, la cámara reencuadra ligeramente a la niña que cae y se centra en el gesto del asesino de tirar de la cuerda; en *Old Boy*, en una de las escenas más brutales de la película, hay un movimiento similar, cuando uno de los personajes está a punto de cortarse la lengua a sí mismo y la cámara se desplaza ligeramente para posarse en el mango de las tijeras y en los dedos que lo aprietan.

La escena del visionado gira precisamente ante la cuestión de mirar lo violento, pero lo hace a través de una rima visual. En la pantalla de televisor, se observa cómo el asesino tira de una cuerda que tiene atada a la pata de una silla, donde se apoya todavía una niña con una soga al cuello; él tira, la silla cae; se produce entonces un corte al plano de otra silla que se precipita al suelo, la de uno de los familiares, que se desploma al suelo de dolor. En su crítica con motivo del estreno de *Sympathy for Lady Vengeance*, Javier Ocaña sentenciaba que «a Chan-wook le interesa mucho más la estética que la ética» (Ocaña, 2007). Tanto Ocaña como Traserras apuntaban, así, a la conjunción entre lo bello y lo atroz —*precioso, elegante, bello* son algunos de los adjetivos que usan—; y al gusto del cineasta por la estilización, a partir de la abundancia de la música, el uso incisivo de la *steadycam*, los primerísimos planos o la mirada a cámara. Por otro lado, la cuestión de la convivencia entre lo hermoso y lo cruel ya estaba en el artículo que, en 2001, escribía Sánchez-Navarro sobre el cine de Kim Ki-duk: «la frontera entre lo bello y lo abyecto, lo aceptable

*Old Boy* (Park Chan-wook, 2003)



---

**LA CUESTIÓN DE LOS LÍMITES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA ES UNA DE LAS CONSTANTES EN LAS CRÍTICAS Y TEXTOS QUE SE ESCRIBEN EN AQUELLOS MOMENTOS SOBRE LAS PELÍCULAS DE LOS GRANDES AUTORES COREANOS QUE SE PROYECTAN EN EL FESTIVAL**

---

y lo inaceptable, se difuminan en el espacio puro de la pasión».

La cuestión de los límites en la representación de la violencia es una de las constantes en las críticas y textos que se escriben en aquellos momentos sobre las películas de los grandes autores coreanos que se proyectan en el festival. En 2005, Tras-horras definía el film como «provocador más allá de donde la prudencia ética marcaría un límite». Los nuevos cineastas surcoreanos empujaron las líneas éticas de la representación de la violencia, una cuestión recurrente en un festival como el de Sitges, abocado a géneros como el *thriller* o el terror. La extrañeza con la que fueron vistas estas películas en un primer momento se iría diluyendo con el tiempo, de la misma manera que algunos de estos cineastas se alejaron poco a poco de la versión más cruel de su poética.

En la escena citada anteriormente de *Sympathy for Lady Vengeance*, la del visionado por parte de los familiares de las víctimas, Park incluye otra mirada hacia una pequeña pantalla, la de una niña que observa en el monitor de una cámara cómo un gatito cachorro juega con un cascabel. El instante —entre la ternura y la inocencia del animal y la agresividad del resto de la escena— es una muestra de la atonía a la que se refieren muchos críticos a la hora de hablar del Nuevo Cine Coreano. Entronca, así, con el segundo foco: el de la mezcla entre humor negro y dramatismo.

Los compases iniciales de *Encontré el diablo* (Ang-ma-reul bo-at-da, Kim Jee-woon, 2010) —pe-

lícula proyectada en Sitges— son una compilación de lo esbozado en el párrafo anterior. La apertura del film remite al imaginario del *psycho-thriller* cuando una mujer —casada con el protagonista— es secuestrada y descuartizada por un psicópata que la asalta en plena noche, cuando esta esperaba la grúa del coche parada en la cuneta nevada de una carretera de provincias. Algunos apuntes visuales del descuartizamiento del cuerpo sitúan al espectador en un estado de tensión, el *thriller* circula por el territorio del horror, cercano al *slasher*. Sin embargo, el tono se altera por completo en la secuencia inmediatamente posterior, la de la búsqueda y descubrimiento del cuerpo de la mujer por parte de la policía. Esta se inicia con una primera referencia *lynchiana* (el azaroso encuentro de una oreja en medio de la nada, por parte de unos niños), para acto seguido encontrarnos con las clásicas imágenes del género, una multitud de policías peinando el terreno a la búsqueda del cadáver; en paralelo, vemos como el padre y el marido de la mujer asesinada se acercan a la zona chequeada por la policía. El *thriller* y el drama se dan de la mano. Pero en este momento se produce una absoluta dislocación en el tono del film; el hallazgo de la cabeza de la mujer se convierte en una auténtica pantomima propia del *slapstick*: la tensión del encuentro de la cabeza moviliza a todos los policías de la zona, como también a los medios y otros curiosos; el caos se apodera de la escena y, en el agua del río y con policías resbalando, la cabeza, puesta inicialmente en una caja (con clara referencialidad con el final de *Seven* (Se7en, David Fincher, 1995), acaba cayendo al suelo y rodando por la orilla hasta detenerse frente a la mirada tanto del padre como del marido, quienes luego urdirán su venganza. Indiscutiblemente, se intuye en el planteamiento de Kim Jee-woon la voluntad de criticar los medios (y al propio ser humano) y su pulsión hacia la morbosidad, pero, al mismo tiempo, lo que bajo el canon de género debería ser el instante dramático por excelencia, detonador de la posterior venganza y delirio mental del protagonista, se convierte en

un compendio de situaciones ridículas y esperpénticas que ennegrecen desde un buen principio un film que, inevitablemente, explora el descenso a los infiernos del alma humana.

Ante esta clase de escenas, tan paradigmáticas y propias del *thriller* coreano, es significativo cómo una parte importante de la crítica española utiliza términos cercanos a *esperpento* o *esperpéntico* para definir, muy a menudo, estos cambios de tono en medio de la amargura del relato. Incluso algunos, tal y como apunta el crítico Jordi Costa en referencia a *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), quisieron reconocer en el film surcoreano «rasgos de la comedia desarrollista española». Dice: «[h]ubo algunos críticos que invocaron desconcertantes referentes para situar las incursiones de la película en registros afines del humor: los elementos de comedia de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) forman parte hasta tal punto del tejido vocacionalmente hiperrealista de la película que esas alusiones se antojan completamente fuera de lugar» (Costa, 2005: 184). La acertada reflexión de Costa refuerza, por un lado, el costumbrismo realista que caracteriza muchas veces el *thriller* coreano contemporáneo y, por el otro, pone en evidencia que una parte del público y la crítica de Sitges, ante la perplejidad generada por el tono de algunas escenas, utiliza referencias propias del imaginario español para definir las.

En una de las escenas de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), Bong Joon-hoo filma a dos de los policías que están investigando



*Memories of Murder* (Bong Joon-ho, 2003)

una serie de asesinatos en un plano frontal, mientras comen fideos y ven la televisión con una sonrisa junto a un detenido. El cuadro podría ser el de una escena cotidiana, si no fuese porque pronto la cámara realiza un movimiento lateral que descubre el otro lado de la estancia, donde se sitúa la mesa del interrogatorio al que someterán al chico. Este plano de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) ejemplifica la disonancia que propone Bong Joon-ho, en una película que mezcla el costumbrismo, el humor negro y la violencia. El grupo de policías que se obsesiona con cerrar un caso que, como en *Zodiac* (David Fincher, 2007), quedará sin resolver parece completamente desorientado, propiciando así la comicidad pero, a la vez, ostentan unos métodos tremendamente violentos. En un artículo sobre el cine negro coreano, Roberto Cueto señala cómo «el tratamiento humorístico del mundo del hampa y la delincuencia callejera es habitual en el cine coreano, muchas veces combinado con escenas de extrema violencia» (Cueto, 2005: 76). Por su parte, el crítico José Enrique Monterde, en su crítica de la película de Bong en el momento del estreno, se refiere a la obra fílmica de su autor a través de su «particular sentido del humor (¿negro? ¿coreano? ¿surreal?)» y de «una comicidad en ocasiones no siempre de fácil asunción» (Monterde, 2004).

Bong añade un último elemento a su particular mezcla de tonos y de géneros: una perspectiva crítica respecto a la historia reciente de su país. *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en se-*



*La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)

rie) se sitúa en 1986 y gira en torno a una serie de crímenes que no fueron resueltos y que tuvieron lugar mientras el país se revolvía, con manifestaciones y protestas, contra la dictadura que había en aquel momento y que terminaría un año más tarde. Es decir, se instala en un período de crisis, en medio de un paisaje agreste: amplio, de tonalidades ocres y amarillentas, seco. Este contexto aparece primero como un mero marco narrativo, pero, poco a poco, se desvela como el eje en torno al que gira una parte del discurso de la película. En una escena de *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), la policía no puede patrullar para evitar un nuevo asesinato porque todas las unidades están ocupadas por la situación política; en otra, la represión gubernamental viene seguida por uno de los asesinatos. Se trata de ir retratando, poco a poco, el costado más turbio de la Corea del Sur bajo la dictadura, de revelar el terror a la luz del día, el horror en lo cotidiano.

«Cuando vi *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*) me dije: “Cómo mola esto, no se avergüenzan para nada de ser coreanos, de hacer cine de género construyendo tramas relacionadas con su pasado reciente”. Pienso que estaría bien que se hiciera algo así en España. Justo ahora Alberto Rodríguez lo ha conseguido con *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)» (Estrada y Yáñez, 2014). Estas palabras son de Carlos Vermut, director de *Magical Girl* (2014) y una figura asidua al Festival de Sitges, tanto como director como espectador. El cineasta, uno de los representantes del llamado Otro Cine Español (Herederó, 2016), señalaba, así, la influencia de películas como *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*). El caso del vínculo entre *La isla mínima* y el film de Bong Joon-hoo resulta evidente y ha sido señalado por el propio Alberto Rodríguez (Montoya, 2014). Ambas transcurren en los años ochenta, en un período de transición de la dictadura a la democracia, se enmarcan en un momento histórico real, que, poco a poco, va tomando más protagonismo, están protagonizadas por sendas parejas

de policías que revelan sus diferencias, plantean un final tan abierto como el momento histórico que retratan y se instalan en un paisaje eminentemente árido y agreste, que adquiere tanto protagonismo como los propios personajes.

Esta correspondencia nos sitúa en otro de los focos en torno a los que gira buena parte del *thriller* surcoreano programado en el Festival de Sitges a lo largo del siglo XXI: el de una voluntad de ahondar en los rincones más complejos de la historia del país. En resumen, las distintas muestras del Nuevo Cine Coreano visto en el Festival de Sitges han girado alrededor de, al menos, uno de estos tres ejes. El primero es el de la autoría —representada eminentemente por cineastas como Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Kim Ki-duk, Bong Jon-hoo y, más adelante, Na Hong-jin—. El segundo eje —asociado a nuestra hipótesis de partida— es el de los géneros, esencialmente el *thriller*, el terror y el fantástico. Estos dos últimos géneros forman parte de la identidad del festival —en 2009, ya con Ángel Sala como director del certamen, se recupera la palabra *fantástico* en el nombre del festival (había desaparecido en 1997), mientras que la etiqueta *terror* formó parte del nombre hasta 1982—. Más allá de la denominación del festival, históricamente, estos han sido los dos géneros predominantes del certamen. Por este motivo, el caso del *thriller* resulta más singular, pues, pese a que no figura en el ideario oficial del festival, ha ido cobrando presencia. Así mismo, se trata de un género que se ha asociado en España a la cinematografía coreana (Cueto y Palacios, 2007: 174). A la vez, el cine coreano proyectado en Sitges se ha asociado intrínsecamente al *thriller*, de manera que el festival ha contribuido a crear una cierta imagen de esta cinematografía. De este modo, podríamos responder a dos de las cuestiones que se planteaban al inicio del artículo: la inclinación hacia el *thriller* de la cinematografía coreana reciente explica su presencia en el festival y, sobre todo, la mediación de Sitges, con su predisposición hacia el género, ha deter-

minado la entrada de la cinematografía asiática a la cartelera española, hasta el punto de construir una imagen del Nuevo Cine Coreano eminentemente vinculada a las formas y tramas del *thriller*. El tercer eje es el discurso en torno al estado del propio país, ya sea a través del retrato social —*The Host* (Gwoemul, Bong Joon-ho, 2006), *Sympathy for Mr. Vengeance* (Boksuneun naui geot, Park Chan-wook, 2002) o *Train to Busan* (Busanhaeng, Yeon Sang-ho, 2016)— o de su historia, mediante tramas en torno al conflicto con Corea del Norte o sobre la ocupación japonesa de Corea —*Dae-ho* (Park Hoon-jung, 2015) *El imperio de las sombras* (Mil-jeong, Kim Jee-woon, 2016), *Gunhamdo* (Ryoo Seung-wan, 2017), *Gongjak* (Yun Jong-bin, 2018), *Asesinos* (Amsal, Choi Dong-hoon, 2015)—. Se trata, en este último caso, de una línea iniciada por las dos películas fundacionales del Nuevo Cine Coreano, pues tanto *Shiri* como *Joint Security Area* proponían precisamente dos intrigas en torno al conflicto entre las dos Coreas.

## CONCLUSIONES

En el proceso de recepción del Nuevo Cine Coreano en España, el Festival de Sitges ha potenciado una serie de aspectos que permiten al público español identificar un estilo común en una serie de films que, más allá de los patrones autorales y de género clásicos, resultan de difícil catalogación. La representación de la violencia, la utilización de un sentido del humor negro y surreal y la incorporación de la historia propia del país dentro del *thriller* coreano han sido los aspectos que el sistema paratextual del Festival de Sitges ha ido construyendo a lo largo de las dos últimas décadas. Por un lado, las transformaciones en la estructura del certamen, como la creación de las secciones Orient Express y Órbita, han facilitado que el cine surcoreano primero y, de forma más concreta, el *thriller* surcoreano después tuvieran una gran preeminencia, convirtiendo el *thriller* en un género prácticamente indisociable de la propia cinemato-

grafía coreana. Por otro lado, el gusto y culto del certamen hacia films donde la representación de la violencia tiene un papel preponderante, ha reforzado la asociación entre cine coreano y un cine de imágenes provocadoras y de enorme impacto visual. En cierta manera, a partir del recorrido por la historiografía más reciente del festival, se pone en evidencia que el Nuevo Cine Coreano contribuyó a moldear, directa e indirectamente, la propia estructura del festival, de la misma forma que el propio festival ha jugado un papel imprescindible a la hora de adaptar el gusto del público hacia el Nuevo Cine Coreano. ■

## NOTAS

- 1 Estos datos están extraídos de los catálogos del Festival de Sitges desde el año 1981. Para cuantificar los films surcoreanos anteriores a esta fecha (1967-1980), nos basamos en las ediciones del diario del festival, los respectivos programas y el archivo online del festival. En este cálculo no hemos tenido en cuenta los films proyectados en Brigadoon, creada en 1986 como una sección autónoma, con programación propia. Entendemos que para el propósito de nuestro estudio es relevante tomar en cuenta los aspectos cuantitativos asociados a un criterio unitario de programación.
- 2 Todas las declaraciones de Mike Hostench —subdirector del Festival de Sitges y especialista en cine surcoreano— recogidas en este artículo pertenecen a una entrevista realizada para esta investigación el 9 de mayo de 2019.
- 3 También en Cataluña, y concretamente en Barcelona, en 1998 se inicia el BAFF-Festival de Cine Asiático de Barcelona. Por otro lado, festivales como el de San Sebastián fueron capitales a la hora de introducir ciertos autores en los circuitos de cine español: el caso más notorio es el de Bong Joon-ho, de quien se proyectan sus primeras películas, comenzando, en el 2000 con *Flandersui gae* (Bong Joon-ho, 2000).
- 4 Porcentaje realizado contrastando los catálogos del Festival de Sitges con la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura y Deporte.

- 5 Todas las declaraciones de Ángel Sala —director del Festival de Sitges desde el año 2001— recogidas en este artículo pertenecen a una entrevista realizada por teléfono para esta investigación el 20 de junio de 2019.
- 6 Tal y como se refleja, por ejemplo, en el libro del 50 aniversario del festival cuando se habla de la recepción de un violento *thriller* como *Henry, retrato de un asesino* (VV. AA., 2017: 141).

## REFERENCIAS

- Acciari, M., Menarini R. (eds.) (2014). *Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia*. Archivos del Festival - Sitges Film Festival - Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. 1968-2019. Recuperado de <https://sitgesfilmfestival.com/cas/arxiu>.
- Atkinson, S. (2014). *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Cagiga, N. (coord.) (2015). *Cine coreano contemporáneo (1990-2015) entre lo excesivo y lo sublime*. Madrid: Editorial Líneas Paralelas.
- Camporesi, V., Meneses, J. F. (2018). Making sense of genre: the 'quality thriller' as a vehicle to revise a controversial past in recent Spanish cinema. *Studies in European Cinema*, 15 (2-3), 198-214.
- Casas, Q. (2005, 7 de noviembre). Sitges 2005: El año del tiburón. *Dirigido por...*
- Casas, Q. (2019). *Texto para la edición Blu-ray de Memories of Murder (Memorias de un asesino en serie) editada por La Aventura en España*. Manuscrito sin publicar.
- Codó, J. (2008). Cines asiáticos: un reto analítico. En P. San Ginés Aguilar (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico* [recurso electrónico]. Valencia: Grupo de Investigación Inter Asia.
- Costa, J. (2007, junio). Épica de lo minúsculo. *Nosferatu. Revista de Cine* (55-56), 181-185.
- Cueto, R., Palacios, J. (eds.) (2007). *Asia Noir: serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B.
- Cueto, R. (2007, junio). Golpeando en la herida. Notas sobre el nuevo cine policíaco coreano. *Nosferatu. Revista de Cine* (55-56), 72-81.
- Di Chiara, F., Re, V., (2011). Film Festival / Film History. The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. *Il cinema ritrovato and beyond. Cinémas*, 21(2-3), 131-151.
- Dols, G. (2017, 7 de octubre). Aplaudir coses. *Diari del Festival*, (3).
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos: Asia, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe. En T. Elsaesser (ed.), *European Cinema Face to Face with Hollywood* (pp. 82-107). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Estrada, J. H., Yáñez, J. (2014, octubre). Carlos Vermut. Lo sublime y lo abyecto. *Caimán Cuadernos de Cine*, (31), 6-10.
- Festival de Cine de Sitges: 50 años de joyas y sorpresas. Recuperado de [https://www.aullidos.com/leerarticulo.asp?id\\_articulo=420&Id\\_Pagina=8](https://www.aullidos.com/leerarticulo.asp?id_articulo=420&Id_Pagina=8)
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. París: Editions Seuil.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hediger, V. (2006). Now, in a World Where: Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films. En A. Böhnke, R. Hüser y G. Stanitzek (eds.), *Das Buch zum Vorspann: "The Title is a Shot"* (pp. 102–122). Berlín: Vorwerk 8.
- Herederó, C. F. (2016, noviembre). Apostar, resistir... *Caimán Cuadernos de Cine*, (54), 5.
- Herederó, C. F. (ed.) (2014). *Bong Joon-ho: La reinención de los géneros*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Hye, S., Diffrient, D. (2015). *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Iordanova, D. (2015). The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, 1 (3).
- Janin-foucher, N. (1989). *Du générique au mot FIN: Le paratexte dans les œuvres de F. Truffaut et de J.-L. Godard*. Tesis doctoral. Lyon: Université de Lyon II.
- Kim, K. (2011). *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*. Durham: Durham University Press.

- Kuwahara, Y. (2014). *The Korean Wave. Korean Popular Culture in Global Context*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema. Breaking the waves*. Londres: Wallflower Press.
- Ministerio de Cultura y Deporte - Base de datos de películas calificadas. Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>.
- Margirier, G., Gimenez, J. (eds.) (2012). *Southeast Asian Cinema*. Lyon: DL Éditions.
- Monterde, J. E. (2004, mayo). Thriller y denuncia. *Dirigido por...*, (334), 11.
- Montoya, A. (2014, septiembre) La isla mínima: entrevista con el director. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a2355679/la-isla-minima-entrevista-con-el-director-alberto-rodriguez/>
- Ocaña, J. (2007, 10 de agosto). Estética de la venganza. *El País*.
- Rodríguez, M. (2003, 10 de septiembre) *La Vanguardia*, p. 23.
- Sala, A. (2001). Orient Express: Érase una vez en China y Sitges. En VV. AA. (eds), *Catálogo oficial de la 34 edición del Festival de Sitges*.
- Sánchez-Navarro, J. (2001). La vida es bella (si no la miras muy de cerca). Unas breves notas sobre el cine de Kim Ki-duk. En VV. AA. (eds), *Catálogo oficial de la 34 edición del Festival de Sitges*.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press.
- Stanitzek, G. (2005). Texts and paratexts in Media. *Critical Inquiry*, 32(1), 27-42.
- Stringer, J., Shin, C. (2005). *Korean cinema*. Nueva York: New York University Press.
- Trashorras, A. (2005, diciembre) Sobredosis de buen cine. *Fotogramas*, (1946), 22.
- VV. AA. (eds.) (1982-2018). *Catálogo oficial del Festival de Sitges*. Sitges: Sitges-Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña
- VV. AA. (eds.) (2017). *50 aniversario del Festival de Sitges*. Sitges: Libro de coleccionista editado por el Festival de Sitges.

## ¿MADE FOR SITGES? LA RECEPCIÓN DEL THRILLER SURCOREANO EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE CASO DEL FESTIVAL DE SITGES

### Resumen

El Nuevo Cine Coreano tiene una traslación directa en la programación y estructura del Festival de Sitges desde su eclosión a finales de los años noventa. Las cifras ponen en evidencia cómo en un período muy breve de tiempo la cinematografía coreana adquiere una progresiva visibilidad hasta llegar a cotas insospechadas. Por su parte, el Festival de Sitges encuentra en la cinematografía coreana unas imágenes inclasificables que le permiten explorar algunos de los tropos característicos de su identidad: el gusto por el género, la representación de la violencia desde perspectivas heterodoxas y, finalmente, el humor negro como mecanismo de distanciamiento. Nuestra hipótesis de partida es que todos estos elementos condicionan el proceso de recepción del Nuevo Cine Coreano, construyendo un determinado paratexto que tendrá una fuerte influencia en el proceso de recepción de esta cinematografía. Para realizar nuestra argumentación, abordamos, en primer lugar, cuál y cómo ha sido la evolución del certamen desde el inicio del movimiento; en segundo lugar, tomamos como corpus de análisis los *thrillers* surcoreanos más relevantes que han formado parte de la programación del certamen para así poder determinar y definir sus ejes temáticos y estéticos; y, en tercer y último lugar, cotejamos estos resultados con la recepción de los films tanto por parte de la crítica como con aquellos tropos a partir de los cuales se ha sedimentado la identidad que define el Festival de Sitges.

### Palabras clave

Nuevo Cine Coreano; Festival de Sitges; *Thriller*; Violencia; Paratexto.

### Autores

Violeta Kovacsics (Barcelona, 1981) es profesora de Historia del Cine en la ESCAC. Imparte clases de Evolución de los Lenguajes Visuales en la Universitat Pompeu Fabra, de Fundamentos del Arte Audiovisual en la Universitat Internacional de Cataluña y en el Máster en Cine Fantástico y Ficción Contemporánea de la UOC. Su tesis se centra en la relación entre cine y palabra. Colabora habitualmente como crítica cinematográfica en revistas como el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* y *Caimán-Cuadernos de Cine*. Ha coordinado el volumen *Very Funny Things. Nueva comedia americana* (2012) y participado en diversos libros colectivos. Contacto: violetakovacsics@gmail.com.

Alan Salvadó (Barcelona, 1981) es profesor lector en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) donde enseña Historia del Cine, Imágenes de España en el Cine Contemporáneo y Modelos de Puesta en Escena en el Grado de Comunicación Audiovisual. También imparte el curso Cines de lo real en el Máster Universitario de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Actualmente forma parte de dos proyectos de investigación: HEBE: Empoderamiento Juvenil y MOVEP (Motivos Visuales en la Esfera Pública. Producción y circulación de las imágenes de poder en Es-

## MADE FOR SITGES? THE RECEPTION OF THE SOUTH KOREAN THRILLER IN SPAIN THROUGH THE CASE STUDY OF THE SITGES FILM FESTIVAL

### Abstract

The New Korean Cinema has a direct translation into the programming and structure of the Sitges Film Festival since its emergence in the late nineties. The figures show how in a very short period of time Korean cinematography acquires a progressive visibility until reaching unsuspected levels. For its part, the Sitges Film Festival finds in Korean cinematography unclassifiable images that allow it to explore some of the tropes characteristic of its identity: the taste for cinematographic genre, the representation of violence from heterodox perspectives and, finally, the black humor as a distancing mechanism. Our starting hypothesis is that all these elements condition the reception process of the New Korean Cinema, building a certain paratext that will have a strong influence on the reception process of this cinematography. To make our argument, we first address what and how the evolution of the contest has been since the beginning of the movement; second, we take as a corpus of analysis the most relevant South Korean thrillers that have been part of the program of the contest in order to determine and define its thematic and aesthetic axes; and in the third and last place, we compare these results with the reception of the films both by the critics and with those tropes from which the identity that defines the Sitges Film Festival has been sedimented.

### Key words

New Korean Cinema; Sitges Film Festival; Thriller, Violence; Paratext.

### Authors

Violeta Kovacsics (Barcelona, 1981) is a professor of Cinema History at ESCAC. She teaches Evolution of Visual Languages at the Pompeu Fabra University, Fundamentals of Audiovisual Art at the International University of Catalonia and the Master in Fantastic Cinema and Contemporary Fiction at the UOC. Her thesis focuses on the relationship between cinema and word. She regularly collaborates as a film critic in magazines such as *Cultura/s* supplement of *La Vanguardia* and *Caimán-Cuadernos de Cine*. She has coordinated the volume *Very Funny Things. New American comedy* (2012) and participated in various collective books. Contact: violetakovacsics@gmail.com.

Alan Salvadó (Barcelona, 1981) is a Lecturer at the Communication Department of Pompeu Fabra University (UPF) where he teaches History of Cinema, Images of Spain in Contemporary Spanish Cinema and Staging Models on the Degree of Audiovisual Communication. He also teaches Cinemas of the reel at the University Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies. He is currently working on two research projects: HEBE: Youth Empowerment and MOVEP Project (Visual motifs in the public sphere. Production and circulation of images of power in Spain, 2011-2017). His main research

paña, 2011-2017). Sus principales líneas de investigación giran alrededor de la historia y la estética del paisaje en el cine, la iconografía en el cine, estética y narrativa en la ficción televisiva. Ha publicado sobre ello en capítulos de libros y en artículos académicos nacionales e internacionales. Contacto: [alansalvado@gmail.com](mailto:alansalvado@gmail.com).

#### Referencia de este artículo

Kovacsis, V., Salvadó, A. (2020). *¿Made for Sitges?* La recepción del thriller surcoreano en España a través del estudio de caso del Festival de Sitges. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 85-100.

lines revolve around the history and aesthetics of landscape in cinema, iconographical cinema, aesthetics and narrative in TV fiction. He has publications on that issues in book chapters and national and international academic journals. Contact: [alansalvado@gmail.com](mailto:alansalvado@gmail.com).

#### Article reference

Kovacsis, V., Salvadó, A. (2020). *Made for Sitges?* The reception of the South Korean thriller in Spain through the case study of the Sitges Film Festival. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 85-100.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

# REEDITANDO LA GUERRA EN ASIA. NOTICIARIOS JAPONESES EN ESPAÑA (1931-1945)\*

MARCOS P. CENTENO MARTÍN

## I. INTRODUCCIÓN

---

Los quince años de conflicto en Asia (1931-1945) se caracterizaron por un protagonismo sin precedentes de la imagen, alimentada por la aparición de un nuevo tipo de noticiario moderno, basado en una cercanía e inmediatez con la realidad. La iconografía generada no solo pasó a ser un elemento clave para la representación mediática de la actualidad, sino que también se convirtió en herramienta de movilización social fundamental. La gran pantalla fue adquiriendo carga semántica extraordinaria, sujeta a fuertes condicionantes ideológicos, transgresiones y manipulaciones de todo tipo.

Hoy es bien conocido el alcance internacional que durante este periodo tuvo la iconografía de la Guerra Civil española (1936-1939). Sin embargo, escasa atención se ha prestado a la recepción en España de imágenes procedentes del extranjero y, particularmente, a las relativas a la guerra en

Asia. La difusión de noticiarios generados por el Imperio Japonés alcanzó una dimensión sin precedentes, sobre todo a partir de 1937, momento en que el foco de la prensa internacional viró de España a Asia Oriental (Sánchez-Biosca, 2007: 76). Japón, que contaba con la industria cinematográfica más potente del mundo en los años treinta, solo por detrás de Hollywood, movilizó a sus mejores operadores y directores, poniendo a su disposición los más avanzados equipos de filmación para la producción de noticiarios. La circulación transnacional de este material incluyó en parte las pantallas españolas.

El objetivo de este artículo es evaluar la presencia que tuvo la industria de noticiarios japonesa en España entre 1931 y 1945, centrándose en los mecanismos de distribución de estos films y las estrategias de adaptación al contexto en el que fueron exhibidos. ¿De dónde procedían estas imágenes y en qué circunstancias se filmaron? ¿Qué aspectos de la guerra en Asia retrataban? ¿Cómo llegaron a

España? ¿A qué tipo de intereses sincrónicos estuvo sujeta su recepción? Este estudio pretende arrojar luz sobre este poco conocido aspecto de la movilización, distribución y reutilización de imágenes durante este agitado periodo de la historia.

## 2. MANCHURIA EN LOS CINES ESPAÑOLES

### 2.1 Mantetsu y el imaginario de una tierra prometida

La producción de noticias cinematográficas en Japón es tan antigua como el propio cine. Los operadores japoneses ya habían realizado «protonoticiarios», denominados *jiji eiga* (cine de hechos actuales), sobre acontecimientos bélicos desde el Levantamiento de los Bóxer (1899-1901), cuando Shibata Yoshitsune y Fukatani Komakichi viajan a Pekín con junto a las tropas japonesas equipados con una cámara Gaumont (Nornes, 2003: 3). Sin embargo, fue la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905) la que dio un impulso definitivo a este género cinematográfico: la producción de estos *jiji eiga* aumentó de dieciséis en 1903 a veintisiete en 1905 (Tanaka, 1957: 105) y las exhibiciones itinerantes empiezan a ser sustituidas por salas permanentes (Waka, 1997: 19). La guerra fue filmada por Fujiwara Kōzaburō y Shimizu Kumejirō, para la compañía Yoshizawa Shōten, aunque algunos estiman que hubo al menos una docena de operadores japoneses, y las imágenes del conflicto llegaron incluso a España en diferentes formatos impresos (Almazán, 2004: 220-239). En estos años ya se demuestra que el cine puede devenir una eficaz herramienta de propaganda. A la vez, se consuman los experimentos con la realidad, como las dramatizaciones (*rensageki*), que se venían realizando desde la Guerra Hispano-Esta-

dounidense (1898), combinando recreaciones con actores e imágenes tomadas desde el frente. Esta indiferenciación entre la realidad y lo teatralizado continúa incluso tras la aparición del primer noticiario japonés propiamente dicho, *Tōkyō shinema gahō* (1914) (Komatsu, 1991: 310-311), y se convierte en objeto de discusión teórica ya en los años treinta (Murayama, 1932: 8). Durante esta década, los noticiarios cinematográficos todavía seguían más vinculados a la prensa que al cine (Nornes, 2003: 48). Los primeros con periodicidad fueron producidos por los principales diarios nacionales a partir de 1934: *Asahi Sekai News*, *Daimai Tōnichi News*, del diario Mainichi, y *Yomiuri News*, a los que se uniría en 1936 *Dōmei News*, de la homónima agencia de noticias, y *Tōhō Hassei*, del estudio de cine Tōhō (Imamura, Satō et al., 1986: 45; Purdy, 2016: 354). Simultáneamente, aparecieron «cines de noticiarios» (Hori, 2017: 125) y es en estos años cuando la crítica se percata de la importancia del noticiario y reconoce la autonomía del cine de no

ficción (Imamura, Satō et al., 1986: 45; Nornes, 2003: 53). Los programas se intercambiaban semanalmente con el noticiario alemán de la UFA y el noticiario *Paramount News* (High, 2003: 92), al menos hasta 1941,

cuando se prohibió la importación de material cinematográfico procedente de Estados Unidos (Baskett, 2008: 11). Por el contrario, el suministro de material alemán quedó asegurado con el Acuerdo de Intercambio Cinematográfico Germano-Japonés (1937), cuyo objetivo era crear una ideología fascista compartida a través del cine, además de censurar o prohibir representaciones adversas, principalmente en el noticiario (Baskett, 2008: 119).

Al principio de los años treinta, se produce una proliferación de noticiarios motivada principalmente por los acontecimientos en Manchuria,

---

**AL PRINCIPIO DE LOS AÑOS TREINTA, SE PRODUCE UNA PROLIFERACIÓN DE NOTICIARIOS MOTIVADA PRINCIPALMENTE POR LOS ACONTECIMIENTOS EN MANCHURIA, UN TERRITORIO DE GRAN INTERÉS PARA JAPÓN**

---

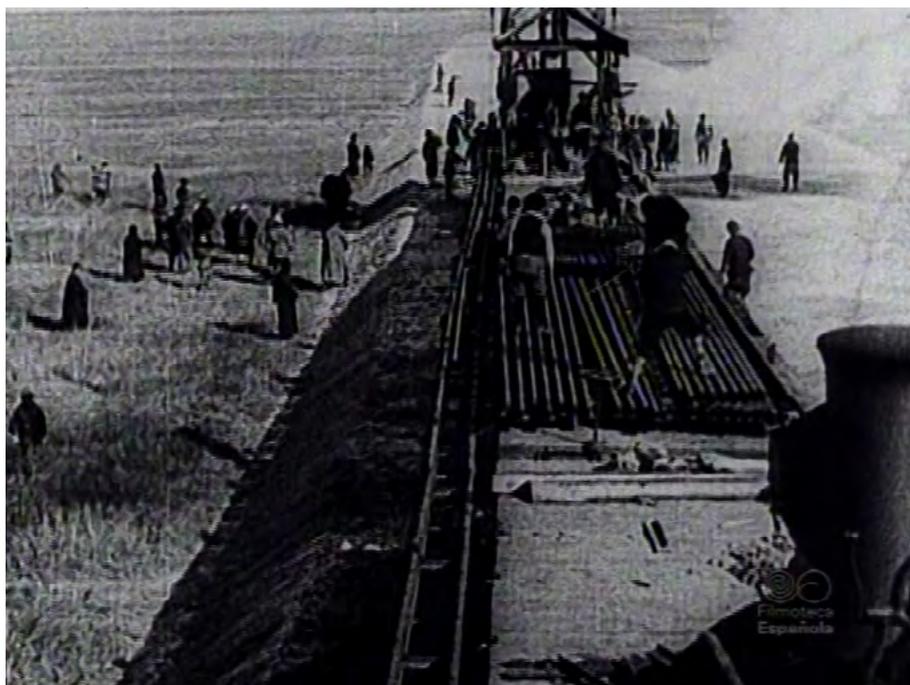
un territorio de gran interés para Japón por su minería e industria pesada, cuyo desarrollo se llevó a cabo bajo Mantetsu (Compañía del Ferrocarril del Sur de Manchuria (Mantetsu)). Esta compañía no solo fue clave en la explotación colonial de la región, sino que tuvo un papel central en la construcción del imaginario del estado títere de Manchukuo, fundado en 1932. Mantetsu había estado en el epicentro del incidente Mukden, un falso ataque a la vía de tren, orquestado para justificar la ocupación del Ejército de Kwantung. Además, estuvo detrás del cine de propaganda sobre la región, principalmente a través de su filial Man'ei, convertida en uno de los mayores estudios cinematográficos de Asia desde 1934 (Yomota, 2019: 91-92), que surgió con una clara motivación por explicar la expansión imperial a una audiencia fuera de Japón (Baskett, 2008: 29-33). Dadas las circunstancias, no es de extrañar que el primer noticiario sobre Asia exhibido en España fuera *Nuevo Estado de Manchuko* (1932), que comienza, precisamente, con los trabajos de construcción del ferrocarril. Aparte de ser un elemento clave para

explotación de Manchuria, el ferrocarril se convertiría en símbolo de modernidad también en otros cines, como el realismo socialista soviético de la época<sup>1</sup>.

El primer intertítulo de *Nuevo Estado de Manchukuo* señala: «Una nueva fuerza está actuando en Manchuria, la fuerza de la civilización». La modernización se muestra en los planos del desarrollo urbano de la capital Hsinking y la ciudad de Dalián. La compañía de ferrocarril, que tuvo casi un papel de gobierno con decenas de proyectos de desarrollo en zonas urbanas, produjo documentales de propaganda para atraer a nuevos colonos y emprendedores japoneses, que superarían el millón en los años cuarenta. El reportaje muestra planos de unas *geishas* delante de los edificios coloniales de Dalián, que se convierten en alegoría de la *civilización* bajo la esfera de influencia japonesa. El siguiente intertítulo señala «Manchukuo responde a todas las necesidades de los habitantes. En 1929 los refugiados exceden el millón». El film recurre a una retórica panasiática donde se intenta sustituir la idea de ocupación por la de desarrollo

en el caos de la división china. A continuación, la secuencia del emperador Puyi (1906-1967), recibiendo el título de jefe del ejecutivo, corresponde en realidad a una puesta en escena diseñada desde Tokio para mostrar una aparente independencia. Se trataba de un golpe de efecto dirigido a atenuar la presión de la comunidad internacional tras la seria crisis surgida tras la invasión militar. No obstante, estas imágenes ocultaban la superioridad de Japón dentro de la *armonía* con las etnias locales y escondían los trabajos forzados de millones de obreros chinos. Pese a ello, esta iconografía debió de tener un impacto considerable

*Nuevo Estado de Manchuko* (1932)



en la España de la República. Las imágenes llegaron como versión del reportaje francés *Le nouvel état de Manchukuo*. Durante la Segunda República se produjo un extraordinario auge del noticiario; el cine de no ficción pasó del 3,5% en 1931 al 50,5% del total de películas estrenadas en 1936 (Paz Rebollo y San Deocracias, 2010: 743). Además de a través de los noticiarios británicos, los de la Alemania nazi y el noticiario *Luce*, de la Italia fascista, las noticias extranjeras se proyectaban en España a través de noticiarios estadounidenses —*Paramount News* y *Fox Movietone News*— y franceses —de las compañías *Éclair*, *Pathé* y *Gaumont*—. Las imágenes de las acciones japonesas en Manchuria dividieron a la opinión pública y las fuerzas políticas. La condena de la derecha española fue relativa. De hecho, como señala Rodao García (2002: 51), la prensa conservadora justificó la necesidad de solucionar la anarquía china, refiriéndose a la ocupación como la «labor de pacificación nipona en China».

## 2.2 Contexto tras el inicio de la Guerra Sino-japonesa (1937)

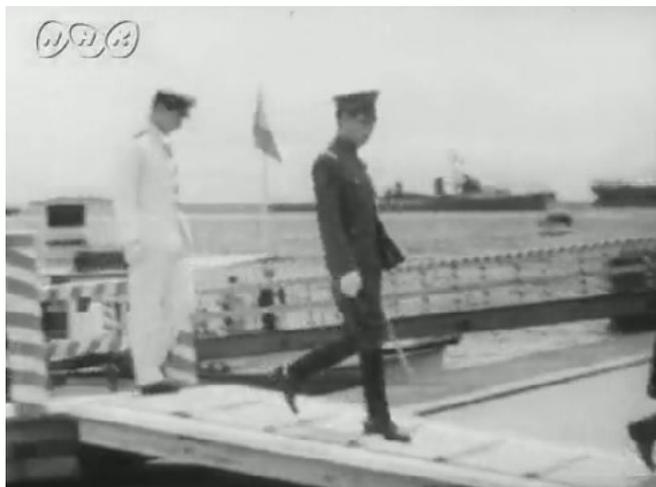
Los acontecimientos en el continente chino continuaron siendo un factor clave para entender el desarrollo del noticiario. De hecho, el comienzo de la guerra abierta con China en 1937 dio lugar a la llamada Edad de Oro del cine de no ficción japonés. Ese año, las salas de noticiarios pasaron de tres a veintitrés en Tokio y a setenta y ocho en el resto del país (Hamasaki, 1999: 4). Como se ha señalado en varias ocasiones (Nornes, 2003: 50; Shimizu, 1991: 23), su popularidad tuvo que ver con un creciente interés en la audiencia por recibir noticias de China, conforme aumentaba el número de hogares con familiares en el frente, y cada vez eran más los que se informaban de los avatares de la guerra solo a través de los noticiarios (Imamura, Satō et al., 1986: 46). Los equipos de corresponsales se duplicaron y cada una de las cuatro principales compañías de noticiarios llegó a tener alrededor de quince miembros en China

(Hamasaki, 1999: 34-35). El resultado fue un aumento vertiginoso de la producción, que pasó de 195 noticiarios por semana a 510 en 1937 (Satō, 1954: 183), cuyas imágenes circularon por todo el mundo, llegándose incluso a ser utilizadas por los Aliados como herramienta de contrapropaganda (Centeno Martín, 2019: 106-108).

Sin embargo, la Guerra Sino-japonesa empieza cuando España ya lleva un año de Guerra Civil, durante la cual no se han encontrado noticiarios sobre Asia. Paz Rebollo y San Deocracias (2010: 715) indican que desde la época de la Segunda República existió un noticiario japonés, denominado *Noticiario de Extremo Oriente*, distribuido por la empresa alemana Hispana Tobis, pero ni en el archivo de la Filmoteca Española ni en el de RTVE se conservan ejemplos. Esto no quiere decir que no existieron ciertos sentimientos compartidos. Pese a ser conflictos geográficamente alejados, la guerra en China contra Japón y la Guerra Civil española se vieron como una lucha sin fronteras contra el fascismo (Tsou y Tsou, 2013: 11). Y en el bando nacional, Japón debía ser el alter-ego de los sublevados en la cruzada contra el comunismo (Rodao García, 1998: 435-454), aunque el interés por Japón no fue inmediato sino que aumentó por razones políticas a partir de finales de 1937, casi en paralelo con el reconocimiento japonés del bando sublevado en diciembre de 1937<sup>2</sup>.

## 2.3 Iconografía a pie de andén: El Mikado recibe al emperador de Manchukuo (1940)

Aunque ciertas facciones del franquismo discutieron la posibilidad de apoyar al gobierno nacionalista chino del Kuomintang, la dictadura franquista rápidamente se decantó por apoyar el expansionismo japonés (Rodao García, 2002: 171). Nada más terminar la Guerra Civil, se reconoció al estado títere de Manchukuo, con delegación permanente en Madrid desde el mismo abril de 1939 (Rodao García, 2002: 165). La prensa se hizo eco de los encuentros del ministro de exteriores Méndez de Vigo con el emperador Puyi, y de las recepcio-



El Mikado recibe al emperador de Manchukuo (1940) (Nippon News, nº 3, 25 de junio de 1940)

nes del gobierno español con el embajador japonés Suma Yakichiro entre 1940 y 1941. En este contexto se exhibe en los cines españoles el noticiario *El Mikado recibe al emperador de Manchukuo* (1940), que cubre la visita del emperador Puyi a Hirohito (1901-1989) en enero de 1940<sup>3</sup>. Como se señala en *Sensō to Nihon eiga* (Imamura, Satō et al., 1986: 46), los noticiarios solían seguir un mismo orden: primero aparecían las noticias relacionadas con la casa imperial, que eran seguidas por otras sobre la guerra y la política y, por último, se abordaban cuestiones sociales.

El evento fue registrado por las cámaras de la compañía Nippon Eiga-sha (o Nichiei), que monopolizaba la producción de noticiarios desde mediados de 1940, tras decretarse la unificación de los mismos en la Eiga Hō (Ley del cine)<sup>4</sup>. La primera edición de su noticiario, *Nippon News* (Nippon Nyūsu), se estrenó en junio y, a final del mismo mes, la visita de Puyi formó parte del número 3 (25 de junio de 1940)<sup>5</sup>. El narrador explica que Puyi acudía a las celebraciones del 2.600 aniversario del Imperio Japonés. El noticiario se estructura a modo de *travelogue*: comienza con la salida de Puyi desde la estación de Hsinking en la primera noticia y termina con su llegada a Tokio, incluyendo el desembarco en Yokohama, saludo al destacamento de marina, llegada a la estación

de Tokio, donde le espera el emperador Hirohito y la comitiva, y traslado en coche al palacio de Akasaka.

La imagen del recibimiento de Hirohito a Puyi en el andén de la estación se distribuyó por todo el mundo, convirtiéndose en imagen icónica de la influencia japonesa en Asia. La representación no se dejó a la improvisación. La noticia repetía la puesta en escena de la primera visita de Puyi a Tokio cinco años antes, que también recibió gran cobertura mediática internacional. Al comparar la secuencia de 1940 con la visita de 1935 recogida en el número 3.637 noticiario *British Movietone*, se puede observar la repetición de prácticamente los mismos movimientos de cámara, encuadres y composición. No obstante, se implementaron un par de cambios significativos: primero, se corrigieron errores en la puesta en escena y se despejó el campo visual de los operadores, pues en 1935 miembros de la comitiva imperial se colocaron frente a la cámara obstaculizando la filmación del preciso momento en que ambos emperadores se daban la mano; segundo, los trajes ceremoniales de estilo europeo se sustituyen en 1940 por uniformes militares, más adecuados en un contexto en el que Japón ya lleva varios años de guerra en China y se encuentra en vísperas del ataque a las potencias occidentales.



Primera visita de Puyi a Japón en 1935, donde se observa cómo la comitiva tapa el momento en que los dignatarios se dan la mano (*British Movietone*, nº 3.637).

El encuentro de los dos emperadores de 1940 tuvo una gran difusión, pues no solo se exhibió en los cines de la dictadura franquista, sino en el entorno de los Aliados y en el de las potencias del Eje. De hecho, solo cuatro meses después, la puesta en escena se repite en la visita de Franco a Hitler en Hendaya, el 23 de octubre de 1940, imágenes que circularon por España aunque fueron filmadas por los operadores alemanes de la UFA para el noticiario *Deutsche Wochenschau*. Los encuentros a pie de andén, pasando revista a las tropas en formación a lo largo de la estación, así como toda la parafernalia, que incluía la llegada del tren —símbolo de poder e industrialización—, parecieron convertirse en una suerte de puesta en escena propia de los acuerdos entre líderes autoritarios en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Ade-

Entrevista entre Hitler y Franco en Hendaya (23 de octubre de 1940, *Deutsche Wochenschau* nº 530 reel 3)



más, se repite la disposición de roles en la escena: el líder del imperio en expansión, en este caso el Tercer Reich, espera en el andén la llegada del líder del régimen satélite, o potencialmente aliado, Franco, que, en junio de 1940, había sustituido su posición de «neutralidad» por la de «no beligerancia», situando a España más cerca de la entrada en la guerra.

### 3. GUERRA DEL PACÍFICO Y REEDICIONES DE NIPPON NEWS

#### 3.1 Expansión en el Sudeste Asiático: *Un Año de Guerra en la Gran Asia Oriental (1942)*

Aunque la propuesta de regular la exhibición cinematográfica siguiendo modelos de la Italia fascista y la Alemania Nazi ya se venía discutiendo desde principios de los años treinta (Baskett, 2008: 117-118; Imamura, Satō et al., 1986: 3-4), el control gubernamental sobre los noticiarios japoneses culminó con la fusión de los noticiarios en *Nippon News* de 1940, siguiendo el ejemplo de la unificación de los noticiarios alemanes el mismo año. Por otro lado, la Eiga Hō obligaba a todas las salas de exhibición a proyectar al menos 250 metros de cortometrajes documentales, llamados en la época *Bunka eiga* (películas culturales). Como resultado, los films de no ficción pasaron de 985 en 1939 a 4.460 en 1940 (Nornes, 2003: 63) y aparecieron nuevas salas dedicadas exclusivamente al cine de no ficción (Hori, 2017: 127). Además, tras el inicio de la guerra con los Aliados, aumentaron las necesidades de propaganda y Nichiei pasó de un presupuesto de dos a siete millones de yen entre 1941 y 1942. Conforme el Imperio japonés se extendía por el Sudeste Asiático, la compañía fue creando sucursales en Filipinas, Malasia, Tailandia, Indochina francesa, Birmania y en las regiones chinas, desde donde se producían versiones del noticiario *Nippon News*.

En España, las imágenes tomadas por operadores japoneses en Birmania se vieron en *Un Año*

de Guerra en la Gran Asia Oriental (1942). Se trata de un reportaje cinematográfico de 19 minutos en el que se resume el avance del Imperio japonés tras el inicio de la Guerra del Pacífico (1941-1945): la toma de Singapur, la conquista de Rangún en Birmania, el asalto a isla de Célebes en Indonesia por los paracaidistas, la capitulación holandesa en Java y el desembarco en las Islas Aleutianas<sup>6</sup>. La primera secuencia gira en torno a Singapur, cuyo metraje pertenece a *Marei Senki* [Registro de la Guerra en Malasia] (Iida Shimbi y Miki Shigeru, 1942), donde se retrata el histórico momento en que Percival entrega Singapur al general Yamashita, noticia incluida en el número 90 de *Nippon News*. Se trata de una escena de amplia repercusión en Japón, utilizada reiteradamente para ningunear a los británicos (Imamura, Satō et al., 1986: 76)<sup>7</sup>.

Otra secuencia de *Un Año de Guerra*, que procede del número 107 de *Nippon News* (22 de junio de 1942), registra la entrada japonesa en las Aleutianas. La explicación comienza con un mapa, ya que señalar la situación geográfica de las islas es crucial, no tanto por su valor estratégico como por su valor simbólico: se trataba de la única ocupación sobre un territorio estadounidense. El film continúa con planos desde acorazados japoneses avanzando por el mar. La siguiente escena retrata la captura de soldados americanos y termina con el saludo a la bandera japonesa. La toma de

Entrega de Singapur. *Un Año de Guerra* (1942)  
(*Nippon News*, n° 90, 23 de febrero de 1942)



Captura de las Islas Aleutianas. *Un Año de Guerra* (1942) (*Nippon News*, n° 107, 22 de junio de 1942)

las Aleutianas fue un gran evento mediático en Japón a finales de junio de 1942 y *Nippon News* vuelve a incluir otra noticia en el número 108 (30 de junio de 1942)<sup>8</sup>.

Por otra parte, el montaje de la escena representando la entrada de japoneses en la Birmania británica a principios de 1942 contiene imágenes procedentes del documental *Biruma Senki* [Registro de la Guerra Birmana] (1942), también producido por Nichiei y estrenado en septiembre, aunque estos acontecimientos ya habían sido mostrados en Japón en *Nippon News* (n° 94, 24 de marzo de 1942). En el montaje español, el narrador trata de dejar claro que la Guerra del Pacífico es un acto de defensa al que el Imperio Japonés ha sido empujado como resultado de una histórica agresión de las fuerzas angloamericanas y lo hace con frases tales como «¡Las fortalezas de Singapur y Hong Kong constituían el más sólido sitio contra el Japón!».

La parte final de *Un Año de Guerra* presenta imágenes de las tropas japonesas entrando en la Birmania británica, correspondientes a enero de 1942 —en la toma de Birmania también participaron tailandeses, que son ignorados en el film—. Un grupo de locales aparece levantando los brazos al paso de las tropas japonesas. Se trata de una no muy lograda representación en la que habitantes birmanos parecen aclamar a los japoneses mientras miran a cámara, como siguiendo torpemente las indicaciones del operador. No obstante, los cineastas fueron perfeccionando las puestas en escena conforme avanzaba la guerra y, por ejemplo, en la posterior escena de la toma de Java, se filman expresiones más naturales de júbilo.



Entrada en Birmania. *Un Año de Guerra* (1942) (*Nippon News*, nº 107, 22 de junio de 1942)

Dejando de lado cuestiones formales, es significativa la poca información que ofrece el film. Pearl Harbor no se menciona explícitamente ni se explica suficientemente la relevancia de la carretera Birmana, principal vía de suministros de las fuerzas aliadas en China. Por su parte, los noticiarios japoneses sí ofrecieron detallada información del bombardeo a la flota estadounidense en Pearl Harbor, junto a los ataques simultáneos a las posiciones británicas en Hong Kong y Borneo en *Nippon News* (nº 82, 30 de diciembre de 1941). Además, explicaciones sobre el papel estratégico de la carretera birmana aparecen en el número 56 de *Nippon News* (1 de julio de 1941) y se hace un seguimiento en los noticiarios número 88 (9 de febrero de 1942), número 91 (3 de marzo de 1942) y número 103 (27 de mayo de 1942). En ellas se resalta continuamente el apoyo de los habitantes locales al avance japonés, lo cual dota a las imágenes de un gran poder simbólico, alimentado por la idea de «La Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental» (*Dai-tō-a Kyōeiken*), convertida en política oficial desde 1940.

Durante estos primeros años de la Guerra del Pacífico, las noticias reeditadas en España construyen un relato visceral y apasionado del «nuevo orden», basado en la espectacularidad visual del material, donde el registro de los acontecimientos es usado como mera excusa para articular un discurso de agitación característico de la propaganda fascista, liderado por Falange. Por su parte, las noticias en Japón aportaban al espectador mucha más información, aunque esta estuviera tergiversada o censurada<sup>9</sup>. De hecho, los mapas fueron un recurso habitual con el que comenzaban las noticias de *Nippon News*. De forma similar a la función narrativa de los paisajes en los noticiarios japoneses que describe Taylor-Jones (2017: 42-53), los mapas se convierten también en elementos metafóricos necesarios para la propaganda nacionalista. No solo representan la ocupación física, sino que también construyen un espacio figurativo que sirve para negociar las interacciones entre los habitantes locales y las ambiciones japonesas. El espacio es redefinido políticamente, moldeado de acuerdo con las fantasías coloniales. La representación gráfica adquiere una función doble: vincular la metrópolis con las colonias y áreas de

*Un Año de Guerra* (1942), procedente del reportaje alemán *Ein Jahr Krieg in Gross-Ostasien*



influencia; y, a la vez, marcar la distancia entre colonizador y colonizado, donde Japón está en el centro, pero a la vez está fuera de Asia —o Asia está fuera de Japón—, perpetuando conceptualmente estructuras de poder y dominación.

Las noticias de Asia en esta primera fase de la Guerra del Pacífico llegan a España a través de la Alemania Nazi. Son versiones del *Auslandstonwoche* (“noticiero semanal extranjero”), producido por *Deutsche Wochenschau GmbH*, compañía ya bajo el control de Joseph Goebbels que surgía de la unificación de los noticieros alemanes desde junio de 1940 (Winkel 2004: 7-8). Este noticiero se nutría a su vez de material procedente de *Nippon News* con el que intercambiaba imágenes. *Auslandstonwoche* era la versión extranjera del *Deutsche Wochenschau*, que se exhibía en el Tercer Reich y estaba diseñado para la propaganda en audiencias más allá de los territorios ocupados. Sus técnicas de edición tuvieron gran influencia en el noticiero japonés (Winkel 2004: 13), aunque irónicamente tuvo más éxito de distribución en países neutrales que en las potencias del Eje — a diferencia de Japón o Italia, *Auslandstonwoche* tuvo sucursal en Madrid hasta 1943— (Winkel 2004: 12). Este proceso explica por qué *Un Año de Guerra*, que es la versión del reportaje alemán titulado *Ein Jahr Krieg in Gross-Ostasien*, presenta algunos mapas en alemán y otros en japonés. No hay datos sobre la recepción del reportaje en España, pero la recepción del metraje original en Japón fue dispar. Según High (2003: 372-373), *Biruma Senki* fue un fracaso de taquilla por la falta de imágenes espectaculares obtenidas del campo de batalla. Al contrario que el mencionado documental sobre Malasia, *Marei Senki*, que fue éxito y tuvo un gran impacto social (Imamura, Satō et al., 1986: 47).

Otra diferencia radica en que mientras *Marei Senki* contiene imágenes de la captura de prisioneros británicos, *Biruma Senki* se centra en la cantidad de material dejado atrás por el ejército británico: aparecen escenas de camiones quemados y barriles de combustible destruidos, seguidas de



*Un Año de Guerra* (1942), procedente de *Biruma Senki* [Registro de la Guerra Birmana] (Nichiei, 1942)

un juego de cartas y de la fotografía de Winston Churchill tirada en el fango. La narración comenta «el rostro de Winston Churchill mira con reproche el destripado y abandonado equipo». En la versión española, el narrador exclama en un tono más exaltado: «¡La partida está perdida míster Churchill!».

La reutilización del metraje japonés en el noticiero alemán y desde este último al español es un ejemplo que ilustra bien la tortuosa migración a la que estuvieron expuestas las imágenes de la Guerra del Pacífico. En este proceso, las noticias no estaban exentas de perversiones, transgresiones y reinterpretaciones. Una vez en España, no interesaba explicar la cuestión de la ayuda Aliada al gobierno de Chang Kai-sek en Chongqing, que, en realidad, era otro líder autoritario conservador, sino resaltar la derrota británica por medio de la figura de Churchill. Esta referencia servía para alimentar las fantasías de Falange sobre la derrota del Imperio británico e incluso sobre la hipotética toma de Gibraltar.

### 3.2 Noticias japonesas a través del Tercer Reich: Flota Imperial Japonesa (1942)

Otras imágenes japonesas que llegan a España a través del noticiero alemán se encuentran en *Flota Imperial Japonesa* (1942), una versión del re-

portaje *Die Kaiserlich Japanische Kriegsflotte*, de 14 minutos, reeditado por la organización falangista SEU (Sindicato Español Universitario)<sup>10</sup>. El reportaje está compuesto principalmente por escenas de maniobras de la marina japonesa y contiene textos en alemán, que el narrador traduce al español: «El sepulcro en el fondo del mar. Por el emperador y la patria lo damos todo». A continuación, el narrador elogia los éxitos históricos de la marina japonesa y no deja lugar a ambigüedades respecto a la postura que se toma en el conflicto: «En la Conferencia de Washington se obligó a Japón a restringir el tonelaje de su flota en la siguiente proporción: América del Norte cinco, Gran Bretaña cinco, Japón tres... Desde ese momento no hubo más que una consigna: ¡preparaos para una lucha de tres contra diez!».

La exhibición del poder de los acorazados japoneses constituye un acto propagandístico significativo tras la reciente declaración de guerra de los Aliados. La primera parte utiliza escenas de maniobras de la marina procedentes del número 50 de *Nippon News* (20 de mayo de 1941), estrenado en vísperas de la Guerra del Pacífico. La segunda es un montaje con impresionantes secuencias de contraataques contra fuerzas británico-americanas filmadas desde un acorazado ya después de Pearl Harbor y que se incluyeron en el número 130 de *Nippon News* (1 de diciembre de 1942). La fecha que se asigna a *Flota Imperial Japonesa* en el archivo de la Filmoteca Española y en el archivo digital de RTVE es 1941, pero el análisis del material utilizado en el montaje evidencia que debió de ser editado al menos un año después; la narración, además, incluye referencias a la ocupación japonesa de Malasia, Java, Midway, Salomón y las Islas Aleutianas, eventos que ocurrieron en la primera mitad de 1942.

### 3.3 Versiones de otros noticiarios: **Japón en Guerra (1942)**

En comparación con la variedad de noticiarios que proliferaron durante la República Española,

el número de noticiarios producidos por el bando nacional durante la guerra civil, así como en los primeros años de la dictadura franquista, fue muy reducido. Principalmente, se distribuyó el alemán de la UFA, el italiano *Luce* y el anglosajón *Fox Movietone News*, aunque hubo algún otro de menor repercusión. Eso sí, todos ellos estaban obligados a poner el metraje al servicio de las autoridades militares desde el 1 de julio de 1938 y eran censurados o adaptados, según fuera requerido. A ellos hay que añadir *El Noticiero Español*, creado por Falange, en funcionamiento entre 1938 y 1941, una propaganda de choque sin precedentes, que contaba con el apoyo del Tercer Reich y de cuya edición y distribución se encargaba el estudio alemán Tobis.

Como consecuencia, las noticias del Imperio Japonés no solo llegaron a través del noticiero alemán. Un ejemplo es *Japón en Guerra* (1942), una versión del reportaje francés *Japon en Guerre. Reportages sur les hostilités entre le Japon et les puissances anglo-saxonne*, del noticiero *Éclair Journal*. Durante la Guerra Civil, *Éclair Journal* se editaba en Bilbao por la compañía Producciones Hispánicas y se exhibió en España bajo el título *Noticiero Universal*. El objetivo del reportaje, de 28 minutos, es explicar las acciones que han desembocado en la Guerra del Pacífico. La noticia abre con un encuentro multitudinario donde el primer ministro general Hideaki Tōjō anuncia que Japón está en la obligación de entrar en guerra con los Estados Unidos y Gran Bretaña. A continuación, se suceden escenas de los preparativos seguidas por imágenes áreas del ataque sobre Pearl Harbor, tomadas desde los aviones japoneses. El reportaje continúa con la toma de Singapur, donde el avance se completa con la entrada en Birmania y la llegada a Manila en Filipinas. De la narración en español solo se conserva entre el minuto 14 y el 20, el resto está en francés. En realidad, este fragmento se corresponde con secuencias reutilizadas en *Flota Imperial Japonesa*. El narrador se remonta a la Guerra Ruso-japonesa y los injustos acuerdos internacionales impuestos por Estados

Unidos y Gran Bretaña para justificar las acciones del ejército japonés. La posición de los montadores españoles parece menos ambigua que la de sus homólogos bajo la Francia ocupada, utilizando un tono mucho más entusiasta sobre las acciones japonesas.

El film termina con dos acontecimientos históricos más: la rendición incondicional de Hong Kong con imágenes de prisioneros británicos; y la ocupación de Indonesia, que incluye el célebre asalto a las refinerías de Palembang por los paracaidistas nipones. Ambos fueron filmados para el número 93 de *Nippon News* (17 de marzo de 1942), probablemente por el operador Abe Shirō.



Toma de la refinería de Palembang. Flota Imperial Japonesa (*Nippon News*, n° 93, 17 de marzo de 1942)

Estas imágenes circularon por el mundo y se convirtieron en iconos de la expansión japonesa en el Sudeste Asiático. De hecho, volverán a aparecer en España en el reportaje de 10 minutos *Paracaidistas nipónicos contra Palembang* (1942). El análisis del montaje de *Japón en Guerra* es particularmente significativo porque ilustra el extraordinario fenómeno de migración de imágenes procedentes de Japón, que circulan incesantemente a través de noticiarios alemanes, franceses y españoles.

La fuerza de las imágenes de Palembang radica en la inmediatez y cercanía de los operadores, que trabajaron empotrados entre las tropas con cámaras ligeras, principalmente las Eyemo. Su poder

visual dejó relegada cualquier otra función informativa. Los hechos quedan descontextualizados en España y no se incluye ninguna mención al hecho que Palembang era una fuente de petróleo estratégica para Japón tras el embargo impuesto por Estados Unidos, Reino Unido y Holanda. En definitiva, *Paracaidistas nipónicos contra Palembang* ejemplifica cómo las imágenes pierden su carácter referencial y dejan de mostrar algo concreto para materializar ideas generales. Como ha explicado Sánchez-Biosca (2008; 2009), en multitud de imágenes producidas durante la Guerra Civil y la posterior dictadura, la temporalidad de la actualidad se sustituye por un carácter trascendental, dirigido a crear mensajes perdurables. Dicho de otro modo, las imágenes se convierten en símbolo, o representan actos simbólicos, cuyo objetivo es, en este caso, mostrar el nuevo orden mundial, legitimar las acciones de Japón e indirectamente la propia dictadura española.

#### 4. OCASO DEL IMPERIO JAPONÉS EN EL NUEVO NOTICIARIO NO-DO (1943-1945)

##### 4.1 Giro narrativo

A partir de aquí, la representación del Imperio Japonés comienza a transformarse de acuerdo a las necesidades cambiantes de la dictadura franquista. En febrero de 1943, los ejércitos del Eje estaban ya en clara retirada tras la derrota alemana en Stalingrado y la expulsión de los japoneses de Guadalcanal. El gobierno franquista necesitaba dar un giro a su política internacional para presentarse con una mejor posición ante una cada vez más inminente victoria aliada. Franco vuelve a pasar de la «no beligerancia» a la «neutralidad» en abril de 1943 y decide disolver la División Azul.

¿Cómo se tradujeron estos cambios en las pantallas de cine españolas? La propaganda pasa de la orientación filonazi de Ramón Serrano Suñer al control de Gabriel Arias Salgado, que aplica una estrategia más pragmática, adaptando la repre-

sentación de la Segunda Guerra Mundial según evolucionaban los acontecimientos. Desaparecen todos los noticiarios que se venían exhibiendo hasta el momento, incluido el falangista *Noticario Español*, que son sustituidos por el nuevo noticario NO-DO. La empresa comienza a funcionar con profesionales del noticario de Fox, contando con apoyo material y logístico de la UFA alemana. NO-DO adquirió una estrategia tremendamente contradictoria: mantener el acuerdo con la UFA y, a la vez, articular un paulatino distanciamiento con el Eje. Debe tenerse en cuenta que NO-DO, si bien era la única voz autorizada del partido único FET y de las JONS, más que como altavoz del discurso oficial de la dictadura, trabajará reflejando distintas facciones del régimen según el momento.

Desde el punto de vista de la recepción, NO-DO gozará de la exclusividad de ser el único noticario permitido, que además era de obligada exhibición en las salas de cine. De este modo, sus noticias sirvieron para proyectar una particular visión del mundo y de España que no podía ser contrastada por el espectador. El objetivo del nuevo noticario era el control absoluto de la información. No obstante, al contrario de los noticiarios alemanes y japoneses, NO-DO no buscaba la movilización de las masas, sino la desmovilización de la audiencia mediante una consideración negativa de la política (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2005: XI; Sánchez-Biosca, 2009: 100). Las características del NO-DO han de evaluarse en un contexto en el que, para garantizar la supervivencia del Régimen, era necesario ir reemplazando los discursos profascistas por un tradicionalismo y catolicismo político que permitiera iniciar una contradictoria estrate-

gia de acercamiento a los Aliados. Para ello, NO-DO articuló un singular retrato de la Segunda Guerra Mundial encajándolo con el argumento franquista de que existían tres guerras: la primera era el frente germano-soviético, donde España apoyaba a la Alemania Nazi; la segunda, el Teatro Europeo, entre aliados y el Eje, en la que España sería neutral; y la tercera era la Guerra del Pacífico, donde, desde 1943, España se convertía en pro aliada (Preston, 1998: 616; Rodao García, 2002: 404-406).

Este trasfondo explica la gradual desaparición de la camaradería con Japón en las pantallas. Para ello, se empleará una doble estrategia. Primero, se continúa confiando en el material procedente del noticario alemán para mostrar imágenes del Imperio japonés, pero entre 1943 y 1944 se selecciona lo menos noticiable. Por ejemplo, las noticias sobre Japón girarán en torno al entrenamiento de los candidatos a marines (NO-DO n° 60; turismo en el n° 99B; la Dieta, el parlamento japonés, el castillo Himeji, competiciones infantiles y un eclipse en el n° 103B). Las que tienen que ver con los militares tratan de esquivar los aspectos más



Eclipse en Japón (NO-DO, n° 103B)

controvertidos de la guerra. Por ejemplo, el número 46B del NO-DO, titulado *Desfile Hirohito*, se aleja del frente para cubrir al emperador pasando revista a las tropas en el tradicional desfile militar de año nuevo, con material procedente del número 136 de *Nippon News* (12 de enero de 1943), filmado en el parque Yoyogi de Tokio el 8 de enero de 1943.

Segundo, el montaje va incorporando el punto de vista de los Aliados con una creciente cantidad de imágenes procedentes del noticiario norteamericano *Fox Movietone News*. Este cambio no solo tendrá implicaciones políticas, sino que también dará lugar a un poderoso efecto visual, al presentar al espectador la evolución de la guerra desde ambos lados del frente. Esto no quiere decir que el público español tuviera un acceso más privilegiado a los hechos del mundo. Más bien al contrario, ya que la representación se vuelve confusa, descontextualizada y contradictoria.

#### 4.2 Fin de las imágenes de *Nippon News* en España

Para la segunda mitad de 1943, el alto mando del ejército japonés ya no podía esconder por más tiempo el giro de los acontecimientos. El desastre de las Islas Aleutianas entre mayo y agosto de 1943, donde pereció casi todo el destacamento japonés y del que no hay imágenes ni en España y ni en Japón, marca un cambio de ánimo en Japón (High, 2003: 489)<sup>41</sup>. En Japón, tampoco se proyectaron imágenes sobre la dramática derrota de Saipán en junio de 1944, que precipitó la caída del primer ministro Tōjō. Sin embargo, *Nippon News* sí hace referencia al acontecimiento en el número 216 (22 de julio de 1944), con un tono sombrío, muy diferente del de los noticiarios anteriores. En la noticia no hay imágenes de la batalla, pero se filma un comunicado de la marina donde sí se reconoce la derrota. Incluso se alerta sobre las consecuencias de la misma: el operador filma una reunión de trabajadoras en la que se advierte que desde Saipán es posible bombardear Taiwán, Filipinas y Okinawa e incluso pueden ser alcanza-



*Nippon News* (n° 216, 22 de julio de 1944)

das las islas de Shikoku y Kyūshū. Por otro lado, el NO-DO sí incluye imágenes de la batalla de Saipán, en el número 89B, titulado *Asalto a Saipán*, pero la noticia es mucho menos informativa. Se utiliza material filmado por operadores norteamericanos, buscando asombrar al espectador con el exotismo tanto del lugar como de la maquinaria de guerra estadounidense. Sin embargo, la función informativa queda arrinconada: no se explica la relevancia de Saipán en el contexto global de la guerra y ni siquiera se menciona la existencia misma de tropas japonesas.

Tras la caída de Saipán y los bombardeos sobre Tokio a partir de noviembre de 1944, la producción de noticiarios disminuye drásticamente. A la escasez de celuloide hay que añadir que muchas salas de cine se cerraron, fueron confiscadas o destruidas. Pese a las circunstancias, *Nippon News* siguió funcionando hasta un mes antes del final de la guerra, pero sus imágenes dejaron de llegar a España en 1945 (recuérdese que este material se recibía a través de la Alemania Nazi, que caería en abril). De este modo, los montajes de las noticias sobre retirada japonesa de Filipinas, Taiwán y Birmania, así como las posteriores derrotas en Okinawa se realizan exclusivamente con imágenes filmadas por los Aliados. NO-DO presenta la batalla de Luzón en Filipinas en los números 114B y 117B mediante planos subjetivos tomados desde los bombardeos americanos B-29; la liberación de Manila por el ge-

neral Douglas MacArthur aparece en los números 124A y 124B y muestra las ruinas de la ciudad tras la batalla. Los ataques kamikaze, que se empiezan a organizar en Filipinas a partir de octubre de 1944, se muestran en el número 232 de *Nippon News* (9 de noviembre de 1944), el 234 (23 de noviembre de 1944) y el 235 (30 de noviembre de 1944), además del documental *Rikugun Tokubetusu Kougekitai* [Escuadra de Ataque Especial del Ejército] (Nichiei, febrero de 1945), mientras que el NO-DO lo presentará solo usando secuencias filmadas desde los acorazados norteamericanos, en el número 137B. De igual modo, aunque los bombardeos sobre Taiwán aparecen en el número 249 de *Nippon News* (5 de abril de 1945), con planos de los bombarderos B24 tomados desde el suelo, el mismo hecho es presentado en el número 120<sup>a</sup> del NO-DO desde el otro lado, con planos aéreos rodados desde el interior de los aviones norteamericanos.

### 4.3 Reportajes finales: de liberadores a perpetradores

La representación del Imperio Japonés cambia drásticamente en los números del NO-DO proyectados durante los últimos meses de la Guerra del Pacífico. Con la caída del Tercer Reich, la dictadura franquista aprovechó las muertes de ciudadanos españoles en Manila para intentar un acercamiento a los Aliados y romper relaciones con Japón el 12 de abril de 1945, planteando incluso enviar divisiones de voluntarios a Filipinas a luchar junto a MacArthur (Rodao García, 2002: 479-510). En estas circunstancias, NO-DO articula una urgente revisión de la guerra retrospectivamente, donde los japoneses pasan de ser honorables camaradas a sanguinarios criminales. El NO-DO número 138 titulado *Campaña de Birmania* (1945), ilustra este proceso: mientras los japoneses entrando en la Birmania británica habían sido descritos como «liberadores» en *Un Año*

*de Guerra* (1942), ahora son los británicos los que son aclamados. El montaje incluye escenas de los paracaidistas británicos tomando Rangún, una visión muy diferente de la presentada en el número 245 de *Nippon News* (8 de febrero de 1945), que se centra en los destrozos causados por los B-29 norteamericanos, ausentes de las pantallas españolas. En el mismo número del NO-DO, la pieza *Últimos episodios bélicos. La batalla de Okinawa* sigue a los Aliados en la batalla de Okinawa, que los japoneses mostraron con escenas de pilotos kamikaze en el número 250 de *Nippon News*.

El último noticiario en España sobre la guerra en Asia, *Victoria sobre Japón* (NO-DO, n° 142A), presenta el cambio discursivo más abrupto. Irónicamente, el mismo lenguaje exaltado de la propaganda falangista se emplea ahora para denunciar las atrocidades del Imperio japonés, para las que no se escatima en adjetivos:

El Japón, la primera de las naciones agresoras en esta guerra, se lanzó hace catorce años a una campaña internacional de conquista y saqueo [...] los diplomáticos japoneses en la Sociedad de las Naciones trataron de justificar sus crímenes contra la paz y la decencia, después se retiraron [...] mientras continuabas las negociaciones, sus compatriotas asestaron un golpe salvaje sin igual por lo infame... ¡Pearl Harbor!

La descripción de lo ocurrido en China es igualmente llamativa. Pese a que el gobierno franquista había sido uno de los pocos del mundo en reconocer al Estado títere de Manchukuo, la narración del NO-DO describe la intervención de Japón en China como sigue: «... China desangrada y saquea-

---

**PESE A QUE EL GOBIERNO FRANQUISTA HABÍA SIDO UNO DE LOS POCOS DEL MUNDO EN RECONOCER AL ESTADO TÍTERE DE MANCHUKUO, LA NARRACIÓN DEL NO-DO DESCRIBE LA INTERVENCIÓN DE JAPÓN EN CHINA COMO SIGUE: «... CHINA DESANGRADA Y SAQUEADA FUE UN ESCENARIO DE DESOLACIÓN Y MUERTE**

---



Ataques kamikaze desde el punto de vista norteamericano, *Victoria sobre Japón* (NO-DO, n° 142A)

da fue un escenario de desolación y muerte». La relectura de la Guerra del Pacífico no se realiza solo discursivamente, sino también a nivel visual: Pearl Harbor, que por primera vez es un aspecto importante en la pantalla española, se subraya no con planos tomados desde los aviones japoneses (recogidos en el número 82 de *Nippon News*), sino por imágenes de *Fox Movietone*, filmadas desde los muelles norteamericanos. Del mismo modo, aunque la cuestión de los ataques kamikaze es abordada en Japón en varios números de *Nippon News* durante 1944, ahora son descritos como un cuerpo de «suicidas fanáticos» y se les retrata desde un acorazado estadounidense. ■

## 5. CONCLUSIÓN

En un contexto de grandes tensiones políticas y movilización ideológica, el cine se convirtió en una herramienta de propaganda moderna con una difusión extraordinaria, incluso en condiciones de guerra. Muchas de las imágenes aquí estudiadas se asentaron en la memoria colectiva y han

tenido un papel clave en la socialización de la historia. Aunque no existían recursos suficientes en España para cubrir la actualidad de los quince años de conflicto en Asia, los noticiarios proyectados en las pantallas españolas revelan un auténtico flujo global de imágenes. Pero es necesario interrogar de forma crítica este continuo tránsito no solo con relación al contexto de producción, sino también al de recepción. Este material, aunque de procedencia remota, se convirtió en iconografía cercana potencialmente capaz de ejercer un impacto local. La repetición de la puesta en escena a pie de andén de los emperadores asiáticos en el encuentro de los dictadores europeos en Hendaya es un ejemplo de estos nuevos fenómenos globales.

Asimismo, las imágenes de *Nippon News* retratando los avances japoneses en Asia se utilizaron para alimentar las aspiraciones expansionistas de la dictadura franquista, particularmente de Falange, lo cual es otro ejemplo que ilustra la relevancia local de esa iconografía transnacional.

Finalmente, las imágenes de la Guerra del Pacífico presentan avanzadas técnicas de montaje y filmación que iban más allá de los medios disponibles en la posguerra española. Pese a ello, no sirvieron para que el espectador español tuviera un conocimiento más preciso de los acontecimientos en Asia. Al contrario, a menudo los noticiarios fueron deliberadamente confusos y contradictorios. En los procesos de migración y reedición de material, las noticias cinematográficas fueron adaptadas y renovadas en el contexto en el que fueron utilizadas, adquiriendo matices distintos y convirtiéndose en un palimpsesto de significados. Esto explica por qué las imágenes del Imperio japonés, en realidad, parecen hablarnos más de los intereses y sensibilidades cambiantes en España que de los eventos en Asia que se supone representan.

## NOTAS

- \* Esta investigación ha sido realizada con el apoyo del proyecto de investigación GREGAL (Circulacio Cultural Japo-Corea-Catalunya) (2017SGR1596) y del proyecto Japanese Transnational Cinema, que cuenta con la generosa contribución de las fundaciones Daiwa (Grant Ref: 197/13307) y Sasakawa (Grant Ref. no. 5558)
- 1 Los noticiarios españoles encontrados sobre noticias o reportajes de la guerra en Asia se conservan en el archivo de la Filmoteca Española en Madrid. Se trata de dieciocho piezas: siete pertenecientes a noticiarios anteriores a 1943 y once pertenecientes al NO-DO, que monopoliza el noticiario en España desde ese año. Pese a lo que pueda parecer, no se trata de un número reducido, dadas las circunstancias. Por un lado, muchos de los noticiarios realizados antes y durante la Guerra Civil no se conservan o no se han podido localizar, incluido el *Noticiario de Extremo Oriente*, mencionado por Paz Rebollo y San Deocracias (2010: 715). Después de la contienda, el noticiario en España comienza a languidecer; como prueba de ello, el *Noticiario Español*, antecedente del NO-DO, solo consigue producir un número entre 1940 y 1941 (Sánchez-Biosca, 2007: 89). Por otro lado, el NO-DO construyó un imaginario prácticamente indiferente a lo que ocurría fuera de las fronteras españolas, por lo que la existencia de estas piezas entre 1943 y 1945 es cualitativamente significativa. Algunos de estos ejemplos han sido recientemente digitalizados y están disponibles online en la página web del Archivo Histórico de RTVE (Radio Televisión Española, 2019).
  - 2 El reconocimiento japonés fue oficialmente anunciado un año más tarde en el periódico *Mainichi*, concretamente el 1 de diciembre de 1937.
  - 3 El título de la copia que se conserva en el archivo Filmoteca Española en Madrid está en portugués: *O Mikado recebe o imperador do Manchukuo*. Por tanto, es posible que sea la versión de un noticiario que primero se exhibiera en Portugal.
  - 4 Asimismo, Nichiei firmó acuerdos con Paramount y Pathé para el intercambio de noticias internacionales. Estas se exhibieron bajo el título de *Nichiei Foreign News*.
  - 5 Los noticiarios de Nippon Eigasha, producidos hasta la disolución de la compañía en 1951, se encuentran en el archivo de la televisión pública japonesa NHK. En 2013 se digitalizaron junto a las noticias relativas a la guerra producidas por *Ashahi News* y NHK, como parte del proyecto *Sensō Shōgen Ākaibusu* (Archivo de los Testimonios de la Guerra) y se encuentran disponibles online (NHK, 2019).
  - 6 Es posible que el metraje de este reportaje también se corresponda, al menos parcialmente, con el mediometraje japonés *Dai tōa sensō issūnen kinen eiga* (1940), descrito por Akira Yamamoto (Imamura, Satō et al., 1986: 69).
  - 7 De acuerdo con Yamamoto (Imamura, Satō et al., 1986: 76), las imágenes suceden a una velocidad superior a la real debido al efecto producido por las cámaras Eyemo al filmar con poca iluminación, lo que servía para reforzar la fuerza de los gestos de Yamashita.
  - 8 Estas imágenes se reutilizaron en España para la noticia *Desembarco japonés en las Islas Aleutianas*, pero es posible que se exhibiesen como parte del NO-DO en 1943, lo cual no habría hecho más que confundir al espectador, pues, para entonces, los Estados Unidos estaban recuperando las islas con grandes pérdidas para los japoneses.
  - 9 De acuerdo con Satō (1986: 46), las noticias de la guerra siempre llevaban la marca *Rikugun-shō ken'etsu sumi* (Censurado por el Ministerio de la Guerra), mostrando que el material había sido revisado para no mostrar secretos militares u otra información sensible.
  - 10 SEU editó noticiarios hasta 1943.
  - 11 Sin embargo, la multitudinaria ceremonia por los fallecidos es recogida en el número 174 de *Nippon News* (5 de octubre de 1943).

## REFERENCIAS

- Almazán, D. (2004). Imagen Naval Japonesa e Ilustración Gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). En David Almazán (ed.) *Japón. Arte, cultura y agua*. (pp. 317-330). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Baskett, M. (2008). *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Centeno Martín, M. P. (2019). Comunicación visual de conflictos. La masacre de Nankín. En A. I. Arévalo Salinas, G. Vilar Sastre y T. Al Najjar (eds.), *Comunicación, paz y conflictos* (pp. 103-112). Madrid: Dykinson.
- Hamasaki, K. (1999). *Nyūsu eiga kōkogaku: katsudō shashin 1 Shadan hōjin Nihon Nyūsu-eiga-sha setsuritsu made: 1896-1940* [Arqueología de noticiario. 1 De las fotos de acción a la creación de Nihon Nyūsu eiga-sha: 1896-1940]. *Kawasaki-shi shimin myūjiamu kiyō*, 11, 34-35.
- High, P. B. (2003). *The Imperial Screen: A Cultural History of Japanese Cinema in the Fifteen Years War of 1931-1945*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hori, H. (2017). *Promiscuous Media. Film and Visual Culture in Imperial Japan, 1926-1945*. Ithaca: Cornell University Press.
- Imamura, S., Satō, T. et al. (eds.) (1986). *Sensō to Nihon eiga* [Guerra y cine japones]. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Komatsu, H. (1991). Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I. En A. Nolletti, Jr., y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History* (pp. 229-258). Bloomington: Indiana University Press.
- Kyō seishiki ni Tsūkoku Furanko Seiken shōnin [Hoy, reconocimiento oficial al Gobierno del General Franco] (1937, 1 de diciembre). *Mainichi Shinbun*.
- Murayama, T. (1932). *Nihon Eiga hattatsushi* [Historia del desarrollo del cine japonés]. En I. Akira y M. Tomoyoshi (eds.), *Puroretaria Eiga no Chishiki*. Tokyo: Naigaisha.
- NHK (2019). *Sensō Shōgen Ākaibusu* [Archivo de los Testimonios de la Guerra]. Recuperado de: <https://www2.nhk.or.jp/archives/shogenarchives/jpnews/list.cgi>
- Nornes, A. M. (2003). *Japanese Documentary Films: The Meiji Era Through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paz Rebollo, M.A. y San Deocracias, J.C. (2011). "La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-1936)", *Hispania. Revista Española de Historia*, 2010, Vol. IXX, no. 236, 705-7032
- Preston, P. (1998). *Franco: «Caudillo de España»*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Purdy, R. W. (2016). The Creation of the *Nippon Newsreel* Company: Personal Rivalry and Profit in Wartime Japan. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36(3), 352-372. doi: <https://doi.org/10.1080/01439685.2015.1052221>
- Radio Televisión Española (2019). RTVE. *Filmoteca Española*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/>
- Rodao García, F. (1998). Japón y la propaganda totalitaria en España, 1937-1945. *Revista Española del Pacífico*, 8, 435-454.
- (2002). *Franco y el imperio japonés. Imágenes y propaganda en tiempos de guerra*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Rodríguez Tranche, R., Sánchez-Biosca, V. (2005). *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). *CIC Cuadernos de, Información y Comunicación*, 12, 75-94. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0707110075A>
- (2008). Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil. *Archivos de la Filmoteca*, 60, 10-31. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/168>
- (2009). Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO. *Artcultura*, 11(18), 96-108. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7307>
- Satō, T. (1954). *Renzu kara miru Nihon gendai shi* [Historia contemporánea de Japón visto a través de las lentes]. Tokyo: Gendai Shichō-sha.
- Shimizu, A. (1991). *Nichi-Bei eiga sen* [Cine de guerra americano-japonés]. Tokyo: Seikyūsha.
- Tanaka Junichirō (1957). *Nihon eiga hattasushi* [Historia del desarrollo del cine japonés]. Tokyo: Chūō Kōronsha.
- Taylor-Jones, K. (2017). *Divine Work, Japanese Colonial Cinema and its Legacy*. Nueva York: Columbia University Press.
- Tsou, H-R., Tsou, L. (2013). *Los brigadistas chinos en la guerra civil. La llamada de España (1936-1939)*. Madrid: Catarata.

Waka Kōji (1997). *Katsudō daishashin shimatsuki [Memoria de la situación de las grandes imágenes en movimiento]*. Tokyo: Sairyūsha.

Winkel, R. V. (2004). Nazi newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24 (1), 5-34

Yomota, I. (2019). *What is Japanese Cinema?: A History*. Nueva York: Columbia University Press.

## FILMOGRAFÍA

*Biruma Senki* [Registro de la Guerra Birmana] (1942)

*Nuevo Estado de Manchuko* aka *Le nouvel etat de Manchukuo* (1932).

*El Mikado recibe al emperador de Manchukuo* aka *O Mikado recebe o imperador do Manchukuo* (1940)

*Entrevista Franco - Hitler en Hendaya* (1940)

*Flota Imperial Japonesa* aka *Die Kaiserlich Japanische Kriegsflotte* (1942?)

*Japón en Guerra* (Producciones Hispánicas, 1942) aka *Japon En Guerre. Reportages sur les hostilites entre le Japon et les puissances anglo-saxonne* (*Éclair Journal*, 1942)

*Marei Senki* [Registro de la Guerra en Malasia] (Iida Shimbi y Miki Shigeru, 1942)

*Nippon News* (*Nippon Nyūsu*):

Nº 3 (25 de junio de 1940).

Nº 50 (20 de mayo de 1941).

Nº 56 (1 de julio de 1941).

Nº 82 (30 de diciembre de 1941).

Nº 88 (9 de febrero de 1942).

Nº 90 (23 de febrero de 1942).

Nº 91 (3 de marzo de 1942).

Nº 93 (17 de marzo de 1942).

Nº 94 (24 de marzo de 1942).

Nº 103 (27 de mayo de 1942).

Nº 107 (22 de junio de 1942).

Nº 108 (30 de junio de 1942).

Nº 130 (1 de diciembre de 1942).

Nº 136 de (12 de enero de 1943).

Nº 216 (22 de julio de 1944).

Nº 232 (9 de noviembre de 1944).

Nº 234 (23 de noviembre de 1944).

Nº 235 (30 de noviembre de 1944).

Nº 245 (8 de febrero de 1945).

Nº 249 (5 de abril de 1945).

Nº 250 (23 de abril de 1945).

NO-DO:

Nº 46B *Desfile Hirohito* (1943).

Nº 60 (1944).

Nº 89B *Asalto a Saipán* (1944).

Nº 99B (1944).

Nº 103B (1944).

Nº 120A (1945).

Nº 124A (1945).

Nº 124B (1945).

Nº 137B (1945).

Nº 142A *Victoria sobre Japón* (1945).

*Últimos episodios bélicos. La batalla de Okinawa* (1945).

*Paracaidistas nipónicos contra Palembang* (1942).

*Rikugun Tokubetusu Kougekitai* [Escuadra de Ataque Especial del Ejército] (Nichiei, febrero 1945)

*Un Año de Guerra en la Gran Asia Oriental* aka *Ein Jahr Krieg in Gross-Ostasien* (1942)

## REEDITANDO LA GUERRA EN ASIA. NOTICIARIOS JAPONESES EN ESPAÑA (1931-1945)

### Resumen

Durante los quince años de conflicto en Asia (1931-1945), se experimentó un extraordinario auge de la industria del noticiario cinematográfico en Japón, impulsada por los incidentes en China en los años treinta y por las necesidades de propaganda, especialmente a partir de 1940, cuando todos los noticiarios se fusionaron en *Nippon News*. Las imágenes de Asia proyectadas en las salas de cine españolas tenían su origen en estos noticiarios japoneses, al menos hasta casi la fase final de la Guerra del Pacífico. En gran parte, llegaron a España como versiones del noticiario de la Alemania nazi *Auslandstonwoche*, pero hubo también otras fuentes. Este artículo busca arrojar luz sobre el impacto que tuvo la industria de noticiarios japonesa en España, rastrear aquella circulación de imágenes y determinar cómo condicionaron la recepción local de los acontecimientos en Asia.

### Palabras clave

Noticiarios japoneses; Cine de no ficción; Nichiei; *Nippon News*; Guerra Civil española; Franco; Guerra del Pacífico; Manchukuo; Imperio japonés.

### Autor

Dr. Marcos P. Centeno Martín es lector y coordinador del programa de Estudios Japoneses en Birkbeck, University of London. Anteriormente, trabajó en la SOAS, donde impartió cursos sobre cine japonés y coordinó el Máster en Global Cinemas and the Transcultural. También ha sido investigador asociado en Waseda University y becario de investigación en la Universitat de València. Su investigación se centra en el cine documental japonés, transculturalidad, vanguardia de posguerra y representación de minorías. Contacto: m.centeno@bbk.ac.uk.

### Referencia de este artículo

Centeno Martín, M. (2020). Reeditando la guerra en Asia. Noticiarios japoneses en España (1931-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 101-120.

## RE-EDITING THE WAR IN ASIA. JAPANESE NEWSREELS IN SPAIN (1931-1945)

### Abstract

During the fifteen-year conflict in Asia (1931-1945), the Japanese industry of newsreels experienced an extraordinary growth, prompted by the incidents in China in the thirties and by the propaganda needs particularly from 1940, when all news films were fused in *Nippon News*. The images on Asia seen in Spanish cinemas had been originated in the Japanese newsreels, at least until the last stage of the Pacific War. To a great extent, they reached Spain as versions of Nazi Germany's newsreel *Auslandstonwoche*, but there were also other sources. This article seeks to cast light on the impact that the Japanese newsreel industry had on Spain, tracing how these images circulated and determine how they conditioned the local reception of the events in Asia.

### Key words

Japanese Newsreels; Non-Fiction Film; *Nippon News*; Spanish Civil War; Franco; Pacific War; Manchukuo; Japanese Empire.

### Author

Marcos P. Centeno Martín Ph.D., is lecturer and coordinator of the Japanese Studies programme at Birkbeck, University of London. Before that, he worked at SOAS where he taught several courses on Japanese Cinema and convened the MA Global Cinemas and the Transcultural. He was also Research Associate at the Waseda University, Research Fellow at the *Universitat de València*. His research interests revolve around Japanese documentary film, transculturality, postwar avant-garde and representation of minorities. Contact: m.centeno@bbk.ac.uk.

### Article reference

Centeno Martín, M. (2020). Reeditando la guerra en Asia. Noticiarios japoneses en España (1931-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 101-120.

Edita / Published by



Licencia / License



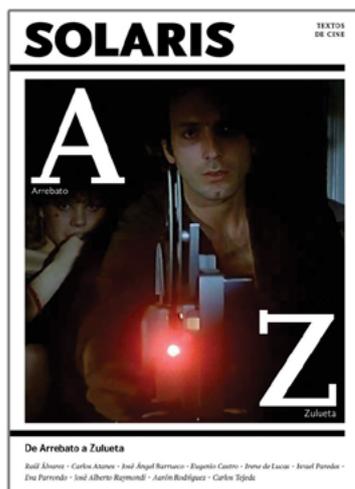
ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

Revista cuatrimestral sobre CINE y pensamiento

# SOLARIS

TEXTOS  
DE CINE

Despliega y desentraña los films más inolvidables con nuestros monográficos: análisis fílmico, textual, ensayos, comentarios, filosofía y psicoanálisis, etc.

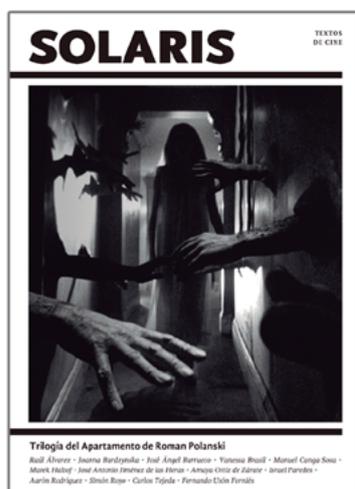


## #1 De Arrebato a Zulueta

*Arrebato*, la obra maestra de Iván Zulueta, nos interroga en lo más íntimo, lo que nos detiene frente a las imágenes, nos suspende, para dejarnos «en plena fuga». Una película con teoría propia que 40 años después de su rodaje sigue revelando algo de nuestra propia relación con el cine.



**Páginas:**  
244 págs., a todo color.  
**Formato:**  
17×23,5 cm.  
**Fecha de edición:**  
SOLARIS #1,  
septiembre 2019.  
**ISBN**  
978-84-120493-1-2



## #2 Trilogía del Apartamento de Roman Polanski

*Repulsión, La semilla del diablo, El quimérico inquilino...* ¿En qué consiste la metáfora de los apartamentos, que iluminó una nueva forma de miedo en el cine? ¿Hasta dónde alcanza su juego y cuánto de nosotros mismos podemos pensar en ellos?



**Páginas:**  
Color.  
**Formato:**  
17×23,5 cm.  
**Fecha de edición:**  
SOLARIS #2,  
enero 2020.  
**ISBN**  
978-84-120493-8-1

Más información, compra online y suscripción en:

[www.tramaeditorial.es](http://www.tramaeditorial.es)

Y también en LIBRERÍAS físicas.

Contacto: [solaristextosdecine@hotmail.com](mailto:solaristextosdecine@hotmail.com)

DIÁLOGO

---

# ECOS DEL CINE JAPONÉS

---

Diálogo con

**CARLA SIMÓN**  
**CELIA RICO**



# CARLA SIMÓN Y CELIA RICO

## ECOS DELCINE JAPONÉS

MANUEL GARIN Y FERRAN DE VARGAS

A la hora de plantear la entrevista para este número de *L'Atalante*, que aborda la influencia de las culturas audiovisuales japonesa y surcoreana en el ámbito hispanohablante, podríamos haber optado por explorar una referencia directa, axiomática, entrevistando a algún cineasta cuya vinculación con ambos países fuese clara y evidente. No faltan ejemplos de películas españolas contemporáneas donde los imaginarios de Japón —pensamos en las de Carlos Vermut— o Corea —pensamos en la correspondencia entre *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) y *Memories of Murder* (Crónica de un asesino en serie) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003)— se reinventan de manera explícita, y con resultados muy fértiles. Pero nos parecía que ese tipo de invocación directa o caligráfica —por interesante que sea— ya se explica suficientemente en las propias películas, está filmada, sin necesidad de ahondar mediante una entrevista que correría el peligro de volverse tautológica, de dar muchas vueltas sobre algo que ya está claro antes de formular ni una sola pregunta. Por eso, cuando desde

el grupo de investigación GREGAL de la Universitat Autònoma de Barcelona surgió la idea de entrevistar a Carla Simón y Celia Rico, se encendió una luz. De repente, todo lo que en el caso de otros directores es cita o referencia explícita, se convertía en un ejercicio mucho más oblicuo e interesante: no una entrevista cuyas respuestas estén escritas antes de empezar, sino un diálogo inédito y abierto sobre una relación posible (no automática) con la cultura de Asia Oriental que, en dos películas como *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017) y *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018) palpita como un eco, detrás de las imágenes en lugar de delante, generando un deseo libre y diferencial de escuchar a sus autoras.

Aprovechando que Carla y Celia se conocen desde hace años (antes del estreno de sus primeros largos), les planteamos una serie de preguntas en torno a esa relación oblicua con «lo japonés» que se revela de formas radicalmente distintas en sus obras. Aunque las dos comparten una afinidad especial por el gesto, que el legendario crítico Ha-

sumi Shigehiko siempre consideró el gran cauce expresivo del cine japonés (en lugar del tema o la imagen), sus maneras de llegar a él, de descubrir y tejer relaciones cotidianas a través de la gestualidad, son muy diferentes. Y eso es, precisamente, lo más estimulante a la hora de iniciar un diálogo sobre algo tan frágil y difícil de verbalizar como son las influencias cinematográficas: en lugar de ir en una sola dirección, con el piloto automático, las respuestas de Celia y Carla apuntan a una red de detalles y recuerdos latentes cuya asimetría es, en el fondo, una forma de entender la relación entre países y culturas desde la pluralidad. Si, como decía Linda Hutcheon, el estilo es una forma de hacer las paces con el pasado (*come to terms*), aquí toman la palabra dos cineastas cuya relación con el audiovisual japonés no es ni violenta ni nostálgica, sino libre y profundamente familiar. ■

**Formáis parte de una generación de cineastas que, por primera vez en España, han estado expuestas a la cultura audiovisual japonesa y más recientemente la surcoreana de una forma tan natural como lo han podido estar a otros cines nacionales de nuestro entorno como el francés, el italiano o el alemán. Gracias a ediciones en DVD, archivos on-line o festivales como el BAFF o Sitges, a comienzos de los dos mil se abrieron muchas opciones para ver películas que antes difícilmente se editaban o estrenaban aquí. En ese sentido, ¿cómo fue vuestro acercamiento al cine asiático —y particularmente al japonés— en aquellos años?**

**Celia:** hace veinte años, cuando apareció el BAFF, yo apenas había leído en algún libro los nombres de Ozu o de Mizoguchi. Descubrí algunas de sus películas en la universidad o en el videoclub, pero el presente del cine asiático me era algo totalmente desconocido. Fue el BAFF lo que me descubrió todas esas películas que se estaban premiando en los festivales de cine y que, a veces, no se estrenaban en cartelera o tardaban en llegar. Así descu-

brí a Apichatpong Weerasethakul, a Jia Zangke, a Wang Bing, a Naomi Kawase, a Hou Hsiao-hsien, a Tsai Ming-liang, a Brillante Mendoza. Lo interesante del BAFF fue que no solo nos permitía conocer a estos cineastas, sino también seguir sus trayectorias, porque, con cada edición, llegaba una siguiente película y, con cada película, la conciencia de que en esa etiqueta de «asiático» había tantísimas geografías como propuestas cinematográficas. También la Casa Asia aquí en Barcelona, con sus ciclos de cine, contribuyó a ampliarnos estos horizontes.

**Carla:** mi acercamiento al cine japonés fue con una peli de la que me voy a acordar toda la vida. De hecho, justo esta semana se la regalé a mi hermano, que es mucho más joven (tiene veintitrés años), y la vio y me mandó un mensaje de lo bonita que le había parecido. Es *Vivir* (Ikiru, 1952), de Akira Kurosawa, que me recomendó mi padre en mi primer año en la universidad. Mi padre no se dedica a nada del cine pero no sé por qué conocía esa peli, porque sí le gusta el cine [risas], y de repente tiene así como descubrimientos. La manera de encontrarla fue porque yo estudié en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Comunicación Audiovisual, y allí hay un archivo de películas que está bastante bien. Como yo fui a la universidad sin haber visto apenas cine, porque me crié en una casa en el campo con muy poco contacto con la cultura televisiva y el cine en general, esa filmoteca de la UAB fue en realidad un poco mi formación, en esos cuatro años que estudié Comunicación. En la UAB había también —hay— un cine dentro de la universidad que molaba mucho, en el que se hacían ciclos que estaban superbien para los estudiantes. Yo creo que fue la primera película japonesa que vi, ya con mis dieciocho años, y me pareció maravillosa. Luego ya vi más cosas de Kurosawa... De lo que decíais del BAFF, en realidad yo no asistí tanto porque vivía en casa de mis abuelos en Badalona y estudiaba en la Autònoma, entonces mi paso por Barcelona

fue un poco raro y no pisaba tanto la ciudad. Ha sido más tarde cuando sí he disfrutado de los festivales que hay allí. Fue a partir de esa peli que empecé a interesarme, y luego, por mi interés en la familia y en la infancia básicamente, digamos que Ozu y Koreeda han sido cineastas que me han acompañado desde hace mucho, pero los descubrí más tarde, después de Kurosawa.

**Más allá de ese interés consciente por el cine, habiendo nacido en los ochenta, pertenecéis a una generación que crece tarareando las canciones de Arare [protagonista del *Doctor Slump* (M. Okazaki, Fuji TV: 1981-1986)] por la calle y haciendo el *kame-hame* en el patio del colegio. Nos interesa también esa relación afectiva y lúdica con el audiovisual japonés que remite a la memoria infantil, hecha de pequeños detalles, como una pegatina, una melodía o el corte de un vestido. No hablamos de la cultura *otaku* ni de otras formas intensivas de consumo que vienen después, en generaciones posteriores, sino de un contacto más inconsciente y libre con el imaginario popular, de los dibujos al *merchandising* o los juegos, cosas aparentemente banales, pero que marcan una mirada y una sensibilidad. ¿Cómo vivisteis vosotras aquella eclosión japonesa, os llamó algo?**

**Celia:** descubrí a Arare con más de veinte años, en una de esas conversaciones entre amigos en las que se comenta con nostalgia los «dibujitos» de la infancia. La televisión catalana y posiblemente otras cadenas autonómicas compraron los derechos de la serie, pero no Canal Sur. Y claro, yo entonces estaba en mi pueblo en Sevilla y me lo perdí. Todo el protagonismo recayó en *Bola de dragón* (Dragon Ball, D. Nishio y M. Okazaki, Fuji TV: 1986-1989). A mí me gustaba el personaje de Bulma porque tenía una cajita de cápsulas que, al lanzarlas, explotaban y se transformaban en cualquier cosa. ¿Quién no ha deseado alguna vez tener una cajita de esas? Pensando en las cosas que marcan una mirada, creo que esa cajita y algo de

ese personaje femenino con actitud de «científica» calaron más hondo en mí que todo lo demás de aquella serie. Con Goku y el maestro tortuga llegaron también una serie de imágenes ligadas a una cultura desconocida por entonces para una niña. Las artes marciales, el kimono... Diría que el kimono fue esa primera imagen de infancia con la que descubrí que el mundo era antiguo y grande, muy grande, porque, ¿dónde debían de vivir todas aquellas mujeres con kimono que vi un día fugazmente en una película en la televisión? Yo entonces no sabía lo que era una geisha, simplemente me enamoré de sus atuendos, del detalle en los tejidos, de los cinturones, los abanicos —tan típicamente andaluces, por otro lado—. Hace poco viajé al Festival de Jeonju en Corea del Sur para presentar mi película; era mi primera vez en Asia. Coincidió con las fiestas regionales, así que muchas mujeres paseaban con su *hanbok*, el traje tradicional, que tanto se parece a los kimonos que descubrí en mi infancia. Fue emocionante. Estuve tentada de comprarme uno y pasear con ellas, pero no lo hice porque no hay nada más terrible que sentirse turista.

**Carla:** como os comentaba, en mi casa la tele no era una cosa que mirásemos muy a menudo, mirábamos algunos dibujos, alguna tarde a la semana, y luego las pelis de Disney y Buster Keaton que nos ponía mi padre. Sobre los dibujos de TV3, ahora que decía Celia que descubrió a Arare muy tarde, yo de Arare sí me acuerdo, pero *Dragon Ball* me producía cero interés, o sea, nunca lo vi, no forma parte de mi imaginario para nada, porque yo cuando veía gente peleándose como que no me interesaba. Era una cosa que, evidentemente, formaba parte de mi cultura, porque todos mis amigos en el cole hablaban de eso y lo veían y aparecían esos dibujos por todas partes, pero, yo, deciros los personajes de esa serie, no puedo. Así como Arare sí que lo vi, y luego *Doraemon* (Tsutomu Shibayama, TV Asahi: 1979-2005)... De *Doraemon* sí me acuerdo mucho. De hecho, ahora cuando se estrenó *Ve-*

rano 1993, tenía dos sueños de viajes que esperaba hacer por algún festival: uno era a Argentina y el otro, evidentemente, a Japón. Nos invitaron allí a presentar la peli, con la distribuidora, y, claro, es muy fuerte aterrizar ahí y sentir lo que llegas a conocer esa cultura sin haber estado nunca en el país. Y me acuerdo del momento de comprarnos un pastelito, de los de *Doraemon* [risas], que yo siempre había pensado que eran de chocolate, y resulta que es una cosa que se llama *anko*, que no es chocolate, es dulce, es otra cosa [risas]. Así que los pastelitos de *Doraemon* sí que marcaron mi infancia, mi deseo, porque, claro, aquí no existían y la primera vez que los probé fue ahora hace poco en Japón. Pero bueno, la sensación era de llegar allí y de conocer mucho de esa cultura a través de los dibujos, y luego, sobre todo, a través de las pelis. Tokio es una ciudad que ha sido tan, tan, tan retratada por tantos cineastas distintos que llegas allí y es como si la conocieras.

**Sin caer en la trampa del exotismo y los tópicos nacionales, una de las cosas más fértiles del cine es cómo hace circular gestos, personajes y formas de vida por distintos países, sin depender demasiado del idioma ni de ciertos códigos culturales. Para entendernos, hay mucho del cine americano en las películas de un japonés como Ozu (fanático del *slapstick*), y mucho del japonés en las de un finlandés como Aki Kaurismäki. De formas distintas, pero afines, vuestras películas tienen esa capacidad de transmitir desde el gesto y la mirada que atraviesa culturas, países y sensibilidades diversas. ¿Cómo ha influido la exposición al cine japonés en vuestra forma de relacionar los espacios y los cuerpos? No es tanto una pregunta sobre cineastas o películas concretas como sobre cuestiones más generales de puesta en escena, desde el ritmo al encuadre o la gestualidad. Cómo caminan o cómo se sientan los personajes, la presencia de puertas y ventanas en un plano, si la mesa es alta o si es un *kotatsu* que calienta las piernas, a qué distancia se escucha una canción...**

**Celia:** esa idea de la circulación que comentáis es muy interesante, poder imaginar el cine como un constante diálogo entre películas y cineastas, como si fueran constelaciones de gestos y miradas. A menudo, cuando oigo a alguien comentar por qué una película hecha aquí (en un pueblo de Cataluña o de Andalucía, como es el caso de Carla o el mío) funciona en otros países con sensibilidades tan diversas, los argumentos son siempre los mismos: que contienen temáticas universales, que todo el mundo tiene una madre o la ha perdido y, por tanto, puede empatizar con estas situaciones viva donde viva. Sin embargo, yo no creo que sean los «temas», sino los gestos los que de verdad atraviesan culturas y países. Los gestos contienen emociones, los temas no. Y en eso, Ozu es el gran maestro, no creo que nadie haya sido capaz de expresar tantísimo con un gesto tan trivial y cotidiano como el de pelar una manzana. Con los mínimos medios posibles y con elipsis, conseguía llegar al verdadero núcleo de las cosas. Ahora que citabais a Kaurismäki a propósito de Ozu, me has hecho recordar algo que dijo sobre él: que jamás necesitó recurrir al asesinato o a la violencia para mostrar la esencia de la vida humana. Intentando contestar a vuestra pregunta, os diría que sí, que mi exposición al cine japonés, concretamente al de Ozu, ha influido a la hora de relacionar espacios y cuerpos, pero, sobre todo, te diría que, más que una influencia, ha sido una especie de brújula para no perderme. Cada vez que alguien leía el guion de mi película y me cuestionaba que los personajes pasaran tanto tiempo en casa, alrededor de una mesa, sin hacer grandes cosas, me repetía para dentro, como un mantra, algo que le leí a Pedro Costa en una entrevista, donde confesaba lo mucho que le debe a Ozu y a su creencia de que se puede hacer una película con una lámpara, un sofá y un ramo de flores.

**Carla:** es una pregunta un poco difícil, porque yo tampoco tengo como una conciencia muy fuerte de en qué manera me ha influido el cine japonés,

pero sí que es verdad que hablando de Ozu hay algo, sobre todo en sus niños, que a mí me fascina. Porque son niños que tienen un gesto y una... no sé si la palabra sería naturalidad, pero tienen un gesto tan, tan, tan genuino, que yo, a la hora de dirigir a Laia y a Paula en *Verano 1993*, mi primera peli, pero en general a la hora de dirigir actores, creo que es eso lo que hay que buscar. Ese gesto, esa cosa que hace que, de alguna manera, se transmita una cotidianeidad, casi como si no estuviera la cámara frente a esos niños. Para mí eso es algo que, viendo esas pelis, pensaba «yo quiero conseguirlo de mis niñas», que luego ojalá se pudiera trasladar a los adultos, pero creo que es un poco más difícil [risas]. Con los niños creo que hay algo, en sus gestos auténticos —de no darse cuenta de que están actuando—, que es como más fácil de sacarles. Me parece que los niños de Ozu tienen esto, y los de Koreeda yo creo que muchos también, también tienen ese gesto genuino del que hablo.

Y luego está el tema de la colocación de la cámara, que, evidentemente, tiene algo de la cultura japonesa, donde tiene mucho sentido colocar la cámara cerca del suelo. Para mí, ver todas esas películas también influyó a la hora de hacer *Verano 1993* en la colocación de la cámara para retratar a las niñas, desde su perspectiva, o sea, si las niñas son bajitas, pues la cámara se tiene que adaptar a ellas. Para mí, eso habla mucho del respeto hacia los personajes que retratas, y, en este caso, los niños. Yo no imagino las pelis de Ozu sin la cámara bajita y retratando a esos personajes en sus espacios, con ese respeto. Y, de alguna manera, eso también se trasladó al intentar retratar a mis niñas desde ese respeto, desde su altura, desde un tú a tú, digamos, que, para mí, es la única manera de entender el cine: tratando a tus personajes con respeto. No sé si he contestado a la pregunta [risas], pero diría que esas son las dos cosas que más me han influenciado.

Y luego, pensando bien, también hay algo sobre la ternura que me gustaría poner en valor de las pelis de Ozu sobre todo, porque hay algo de los

gestos entre los personajes, de las relaciones entre los ellos y las relaciones familiares, que, para mí, desprende mucha ternura. Pienso que es algo que, joder, que no es nada evidente; para mí son como los gestos más memorables de su cine y del cine en general. Creo que es un cineasta que lo consigue mucho y, para mí, eso también es muy importante. Eso estaba en *Verano 1993*, intentar capturar esos gestos entre personajes, y espero que esté, en general, en mi cine. Creo que cuando ves cineastas que consiguen retratar esa ternura, para mí, es clave, y superinspirador.

**Al definir el cine clásico japonés con relación al cine clásico occidental ejemplificado por Hollywood, suele destacarse como rasgo más característico la modularidad y la reducción de la trama a la mínima expresión. En *Viaje al cuarto de una madre* y en *Verano 1993* se aprecia ese depurado, tanto en la reducción del tiempo narrativo (no hay una introducción, un nudo y un desenlace tipificados, ni una trama que resolver) como en aspectos como la importancia de los objetos, las rutinas cotidianas o las elipsis. En *Viaje al cuarto de una madre* llama además la atención cierta similitud con el cine de Ozu en que casi toda la película transcurre en el interior de la casa, y en que los espacios vacíos y los silencios cobran vida propia. En *Verano 1993* la presencia de la naturaleza tiene un peso mayor para el retrato de las relaciones cotidianas, como pasa en el cine de Kawase, y se trabaja a fondo el protagonismo y la espontaneidad de los niños, como en varias películas de Shimizu o Koreeda. ¿Creéis que vuestra manera de filmar conecta de algún modo con esa tradición? ¿Qué cineastas o películas os han marcado u os interesan particularmente?**

**Celia:** recuerdo que, tras una proyección de *Viaje al cuarto de una madre*, alguien me comentó que parecía una película japonesa. La persona que lo dijo no estaba pensando en ninguna referencia concreta, no era cinéfilo, no le vino a la cabeza

el título de ninguna película japonesa. Fue solo una sensación, consecuencia del tono reposado y de los silencios, porque los personajes hablaban muy poco, cuando, en la vida real, me dijo, los andaluces no paramos de hablar. Más allá de aquel tópico sobre los andaluces, su comentario me hizo pensar en cuánto hay de la realidad que me rodea en una película que se construye a partir de lo que conozco y cuánto de posicionamiento estético, de eco de las películas que me gustan. Y, a la vez, pienso ahora que descubrir estas películas que me gustan, como *Cuentos de Tokio* (*Tōkyō Monogatari*, Yasujirō Ozu, 1953), no ha hecho más que acercarme a mi propia realidad, al centro de las cosas que me importan, que es una forma de depurar la mirada, de encontrar mi propio minimalismo, el de aquí. Pienso, como decíais antes, que la gestualidad en la forma de sentarse en un *kotatsu* tiene mucho en común con sentarse en una mesa camilla. Sobre la atención a las rutinas cotidianas o a los objetos, os diría que hay algo sobre la representación del paso del tiempo, conectado con la naturaleza muerta, que siempre me ha interesado, pero ahora que ha pasado más de un año desde el estreno y tomo un poco de distancia con mi propia película, me doy cuenta de que este discurso no me pertenece, que es una apropiación intelectual y que, en mi caso, la representación de las rutinas y los objetos está realmente vinculada a otra cosa que me interesa más: los cuidados, los gestos íntimos que nos relacionan con el otro y que son, para mí, una forma de resistencia. En este sentido, si tuviera que decir qué cineastas me han marcado, pondría a dialogar a Ozu con algunas películas de Chantal Akerman.



Anna Castillo y Lola Dueñas en *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)



Chieko Higashiyama y Setsuko Hara en *Cuentos de Tokio* (*Tōkyō Monogatari*, Yasujirō Ozu, 1953)

**Carla:** claro, yo siempre digo que mi cultura cinematográfica es un poco aleatoria, porque entre que nunca he estudiado bien el cine y tengo mis referencias de aquí, de allí... Cuando hice Comunicación Audiovisual tuve solo una asignatura de historia del cine, y luego estudié en Londres,

donde no había ninguna asignatura teórica, así que digamos que mis referencias siempre son cosas que he ido aprendiendo por el camino. Bueno, supongo que le pasa a mucha gente. Pero, en cualquier caso, una peli que sí me pareció importante, volviendo a lo de los niños, fue *Nadie sabe* (Dare mo Shiranai, 2004), de Koreeda, sobre todo porque a mí me interesa mucho el juego de los niños y cómo filmar a los niños. Esa peli es básicamente eso, unos niños solos en una casa, y hay algo muy bonito ahí. Luego también fue algo que me hizo pensar mucho en cómo rodar *Verano 1993*, porque [*Nadie sabe*] es una peli que deja como mucha libertad a los niños y tiene mucho plano cerrado, y, a partir de ahí, se va construyendo en montaje, a partir de esos detalles. Y fue precisamente a través de esa peli que me di cuenta de que yo quería intentar de alguna manera no hacer eso [risas], no porque no me gustara, me encanta, sino porque yo con *Verano 1993* quería intentar dar esa sensación de estar filmando un vídeo, una película doméstica. Queríamos intentar rodar en planos muy largos. En ese sentido, evidentemente, no bebe de ese cine, pero sí que viendo varias pelis japonesas con niños que tienen mucho de eso, del plano cerrado, las manos y los gestos de los niños y las caras, y todo hecho con mucho montaje (hablando de Koreeda ahora), pues eso, me di cuenta de que quería intentar ir hacia otro lado. Pero bueno, esto lo cuento porque a veces estudiar ciertas pelis que te parecen inspiradoras por un motivo, como es el caso de esa por el tema de cómo dirigía a los niños a nivel actoral, a veces te lleva a entender de repente cómo quieres rodar tu película, y qué estilo de cámara te interesa o no te interesa. Para mí, esa peli fue importante por eso.

Y luego, a ver, otras pelis así que tenga claro... No sé, *Buenos días* (Ohayō, Yasujirō Ozu, 1959) también me acuerdo como de repasarla mucho a la hora de preparar *Verano 1993*. No coloco muy bien en qué momento vi *Shara* (Sharasōju, 2003), de Kawase, pero también tiene algo con relación al paisaje muy bonito. Pero bueno, es que a veces es



Paula Robles y Laia Artigas en *Verano 1993* (Carla Simón, 2017)



Yuya Yagira en *Nadie sabe* (Dare mo Shiranai, Hirokazu Koreeda, 2004)

difícil también saber exactamente qué te inspira, y en el caso de *Verano 1993*, así como hay cineastas que tengo muy claro que fueron inspiradores, sobre pelis japonesas concretas yo creo que son las que os he dicho más o menos.

**Teniendo dos estilos tan distintos, vuestras películas comparten una sensibilidad especial para filmar la vida en familia, a la manera de Ozu. Pero lo fascinante es que mientras *Verano 1993* nos hace pensar sobre todo en sus comedias mudas, donde los niños (casi siempre hermanos) experi-**



Anna Castillo en *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)

**mentan, juegan y se hacen daño, en esa fina línea que va de la ternura a la crueldad, *Viaje al cuarto de una madre* remite a sus películas de posguerra sobre la vida adulta y los desajustes que el paso del tiempo causa entre varias generaciones, cuando los padres envejecen o mueren, y las hijas dudan. ¿Se corresponde eso con vuestra manera de acercaros al tema de la familia en Ozu, sentís el eco de ciertas películas en lugar de otras?**

**Celia:** me resulta muy curioso que relacionéis nuestras películas, tan distintas, con películas concretas de un mismo cineasta. Esto me hace pensar que, aunque se diga que Ozu siempre hacía la misma película una y otra vez, todo su cine es un enorme continente sobre la familia. De todo ese continente, a mí me interesan muchísimo aquellas zonas en las que los hijos se preocupan por no poder cumplir las expectativas de los padres y los padres se preocupan porque la vida de los hijos no sea la que ellos esperaban. Y así, unos preocupados por los otros y los otros preocupados por los unos, están todos atrapados en lo mismo y sin encajar en ningún lado. Como dices, supongo que en mis personajes hay más eco de esas películas en las que los personajes envejecen y las hijas dudan, como en *Primavera tardía* (Banshun, Yasujirō Ozu, 1949), en *Otoño tardío* (*Fin de otoño*) (Akibiyori, Yasujirō Ozu, 1960), en *Cuentos de Tokio* o en *El hijo único* (Hitori musuko, Yasujirō Ozu, 1936), su pri-



Mariko Okada en *El sabor del sake* (Sanma no aji, Yasujirō Ozu, 1962)

mera película sonora, que descubrí hace poco y me conmovió hasta las lágrimas. Lo que más me gusta de estas películas es que los hechos no importan tanto como los sentimientos que provocan.

**Carla:** a ver, yo no me he visto todas las pelis de Ozu, la verdad [risas]. Pero si tuviera que decir algunas, a ver... *He nacido, pero...* (*Y sin embargo hemos nacido*) (Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo, Yasujirō Ozu, 1932) la vi hace muchísimo, pero sin duda en los niños hay esa cosa del gesto que os comentaba; aparte, hay escenas entre niños brutales y todos tienen ese gesto que a mí me encanta, tan natural. Cómo andan, cómo se mueven, cómo comen [risas], no sé... Y luego, la que te comentaba de *Buenos días* también la repasé para *Verano 1993*, por la relación entre los hermanos, hay algo muy bonito entre los dos hermanos y que, a la vez, es como divertido, tierno, y cruel a veces. Sí, yo creo que diría esas, pero ya os digo que tampoco he visto todas las pelis de Ozu, no soy como una hiperexperta, me parece que Celia en eso, se inspira más que yo y se nota también en su cine, yo creo.

**Centrándose en la transformación del modelo de familia tradicional, el cine japonés supo retratar de forma única las consecuencias del imperialismo y el consumismo «occidentales» en una sociedad que a duras penas podía seguir el ritmo de**



Paula Robles y Laia Artigas en *Verano 1993* (Carla Simón, 2017)



Masahiko Shimazu y Kōji Shitara en *Buenos días* (Ohayō, Yasujiro Ozu, 1959)

**vida que iba imponiéndose a sí misma. Eso que decía Agamben al señalar que, en el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y, al mismo tiempo, registra su pérdida. Vuestras películas conectan con ese intento de documentar los cambios de la vida familiar como reflejo de crisis y momentos históricos determinados (el VIH, el precariado actual), pero sin dogmas ni estridencias, revelando esos problemas a través de pequeños detalles.**

**Algo que sucede también en varios films de Koreeda, donde lo que más cuesta decir surge poco a poco en las rutinas familiares, sin explicitar. ¿Conecta vuestra visión sobre el presente con esa forma de entrelazar lo familiar con lo social y lo político del cine japonés?**

**Celia:** la verdad es que no he tenido presente a Koreeda durante mi proceso de hacer la película, pero me parece un ejemplo fantástico para pensar cómo entrelazar estas cuestiones, tan delicadas. Solo hay que ver, por ejemplo, cómo maneja los pequeños detalles en *Nadie sabe* para que ver jugar a unos niños resulte tan desgarrador. Como ha comentado Carla, creo que hay mucho de ese trabajo, tan fino y sensible, en *Verano 1993*. Quizá, en nosotras dos, lo social o lo político no está tanto en el discurso como en el mismo corazón del proyecto, en la voluntad, en mi caso, por ejemplo, de quedarme en casa con una madre a la que no le pasa nada, pero que le pasa todo: cuando uno se dedica exclusivamente a los cuidados, deja de pensar en uno mismo, se convierte en el sostén del otro. Me gusta pensar en lo que decía Agnes Vardà, que ella nunca ha hecho películas políticas, sencillamente se ha mantenido en el lado de los trabajadores y de las mujeres. Sí que hay algo sobre lo que quería poner

el foco de una forma más explícita, aunque tratando de trabajarlo desde los pequeños detalles. Me refiero a la cuestión económica. No me interesaba tanto reflejar el precariado actual o el desencanto de una generación joven que emigra al extranjero, más bien quería poner en el centro de la vida la preocupación por la economía doméstica. Es algo que siempre echo de menos en las películas, la cuestión del dinero aparece cuando los personajes pertenecen a un contexto claramente empobreci-

do o, todo lo contrario, poseen grandes fortunas, pero ¿qué hay de esos cuarenta euros de más a la semana para unas clases de inglés que uno puede o no permitirse? De esa realidad se habla menos en el cine porque cuarenta euros no dan pie a grandes giros de guion. Hace poco he descubierto las películas de Mikio Naruse y me están haciendo pensar mucho en toda esta cuestión de lo económico, lo político y lo narrativo. Sus protagonistas son casi siempre mujeres, algunas viudas, preocupadas por llegar a final de mes, por poder cobrar o no una pensión o por tener que depender económicamente —así lo manda la sociedad— de un marido.

**Carla:** pues la verdad es que nunca lo había pensado así, o sea, conectándolo con el cine japonés, pero es evidente que sí. Para mí, no tiene sentido contar nada social y político si no es a partir de una historia concreta, que, en mi caso, siempre termina siendo sobre la familia. A partir de la familia, se puede hablar de temas que nos tocan, yo siempre tuve claro con *Verano 1993* que el VIH solo era el contexto, la peli no era sobre el VIH, la peli era sobre las relaciones familiares, y sobre la infancia, y sobre el duelo infantil y sobre la adopción. Pero todos esos temas... sabíamos que el VIH, para mí, era puro contexto. Y ahora con la nueva peli me está pasando un poco lo mismo, porque habla de una familia de agricultores que cultivan melocotones en Lleida, y es un poco sobre ese mundo y ese modelo familiar rural que está desapareciendo de alguna manera. Pero no nos centramos en lo político, aunque está de fondo, sino puramente en las relaciones familiares. Y sí que es verdad que en ese sentido está muy ligado al cine de Koreeda y de Ozu otra vez. O sea, que sí, no lo había visto así, pero sí que conecta, claro.

**Junto a esos des/equilibrios familiares, hay dos temas muy presentes en el cine japonés que aparecen con particular fuerza en vuestras películas: las tensiones entre lo rural y lo urbano (el campo**

**y la ciudad, la vida en provincias), y la iniciativa de las mujeres en una sociedad indudablemente patriarcal. Dos aspectos clave que no solo son centrales en vuestro cine —desde cortos como *Las pequeñas cosas* (Carla Simón, 2015) o *Luisa no está en casa* (Celia Rico, 2012)—, sino que son rasgos compartidos por la sociedad japonesa y la española, donde la tensión rural/urbano y el machismo están profundamente arraigados. Es casi un cliché preguntaros por el trabajo de Mizoguchi y Kinuyo Tanaka, o por Kawase en clave contemporánea... Pero más allá de nombres, ¿veis una conexión con esos dos temas?**

**Celia:** es cierto que esta tensión está presente en nuestras películas. Frida, el personaje de Carla, viaja de la ciudad al entorno rural. Leonor, mi personaje, viaja del pueblo a la gran ciudad. Y en ese tránsito se abren brechas. En el caso de *Viaje al cuarto de una madre* esa brecha tiene que ver con los referentes. Leonor no encuentra en su madre (ni en lo rural) un modelo en el que reflejarse. Sin embargo, intenté que la película tendiera un puente entre generaciones y lugares: cuando ambas se separan por primera vez descubrimos que, en el fondo, no hay tantas diferencias entre ellas, ni entre la vida en Londres o en el pueblo. Al final, las dos han de afrontar una vida incierta en la que, a pesar de todo, se tienen la una a la otra para apoyarse en sus iniciativas. En el caso de *Luisa no está en casa*, la brecha que se abría entre los personajes (marido y mujer) era claramente de género, pero también de falta de referentes: es otra mujer mayor, una que no pisa su casa, el modelo que toma Luisa para atreverse a salir cada día en una sociedad aún machista. El pueblo o lo rural, en mi caso, está muy presente, pero contenido en las dinámicas, en los gestos, en los personajes y modos de vida que rodean a las protagonistas, sin embargo no lo exploro visualmente, apenas filmo en espacios exteriores. En esto, quizá el cine de Carla y su forma de relacionar los personajes con los entornos naturales, con las sensaciones del *Verano 1993*,



*Luisa no está en casa* (Celia Rico, 2012)

conecta mucho más con Kawase y la importancia de las atmósferas y la naturaleza en su cine.

**Carla:** sobre lo rural y lo urbano sin duda sí. Para mí *Verano 1993* es sobre una niña que va de la ciudad al pueblo, en parte, porque de una de las cosas que yo me acuerdo más sobre ese cambio en mi vida fue precisamente eso. El pasar de vivir en una ciudad, donde como niño estás absolutamente controlado y protegido, con todo el rato miedo a que no te atropellen básicamente, a la libertad de un entorno rural donde te puedes mover sin restricciones de alguna manera, o con menos. Y luego, también, para mí fue una conexión con lo rural que no era solo feliz, o sea, no era solo feliz en el sentido de que no era solo positiva, para mí también era un ambiente que de repente a veces me daba miedo. Lo veía como una amenaza, «sí, todo es muy bonito», pero me molestaba la hierba o estar sucia... o los animales me daban miedo, los perros cerca de la casa donde vivía. No sé, encontrarme hormigas por todos sitios [risas]. Todo eso lo recuerdo como algo fascinante, pero a la vez molesto al principio. Luego me fui acostumbrando y me volví una niña absolutamente rural, sin ningún tipo de problema, y eso se me ha quedado.

Pero sí que este cambio, a nivel personal, fue como una de las cosas que más recordaba y que me parecía muy importante que estuviera en la película, porque realmente me chocó y cambió algo en mí: el hecho de empezar a vivir en un pueblo. Entonces, sí, en ese sentido... Con *Verano 1993* hay algo del ambiente de la familia, digamos que los padres de Frida —como mis padres— tienen algo de lo que llamamos, así, como para simplificarlo, neo-rurales; gente que viene de la ciudad y que ha tomado la decisión de ir a vivir al pueblo porque el modelo de vida les parece, pues no sé, más saludable, que tiene más calidad de vida. Porque les gusta, básicamente. Y ese tipo de ruralidad es un poco como lo que dice Celia, pero al revés de su personaje, que se va del pueblo a la ciudad, aunque no veamos lo que pasa ahí. Son personajes que deciden ir al pueblo, aunque no vienen de ahí, y es una opción de vida, de alguna manera. Aunque, a lo mejor, tampoco conecta tantísimo con esas pelis japonesas de las que hablábamos, porque es un ir del campo a la ciudad distinto. Pero en el caso de la niña, sí, es un descubrir lo rural.

Y, luego, sobre el tema de las mujeres, claro, con *Verano 1993*, para mí, no hay tanto, ese tema no está. Está el tema de los roles del padre y de la



Carmen Sansa y Ana Prada en *Las pequeñas cosas* (Carla Simón, 2015)

madre, que siguen siendo un poco, bueno, pues de la generación de mis padres, básicamente, donde la madre se ocupa mucho más que el padre. Eso sí, está retratado, yo creo, ella se ocupa de los niños (de las niñas en este caso). Pero no está tanto... Y luego, en *Las pequeñas cosas*, no sé si está, ahora me queda como superlejos ese corto. Mi intención era, básicamente, la de retratar una relación entre madre e hija, y está inspirada en mi tía y en mi abuela, que no vivían en el campo (ellas vivieron toda su vida en la ciudad), pero yo sentía como ese deseo de querer filmar en el campo, porque me parecía que ganaba profundidad y también soledad de alguna manera, en esos personajes... No sé si soledad, porque la soledad también podría estar en la ciudad, pero había algo sobre trasladar esa relación a un entorno rural que me llamaba mucho. También porque mucho lo rodamos en una casa que era de mi abuela, ella iba a veranear desde pequeña allí, donde había vivido su familia, en antiguas generaciones digamos; así que, de alguna manera, sí que estaba conectado con mi familia. Pero es verdad que esa relación en la realidad no ocurría en lo rural, fue una decisión mía por el deseo de aislar a esas dos mujeres, que esperan al hermano y al hijo que nunca llega.

Sí, eso del machismo... Yo creo que en *Las pequeñas cosas* ese tema no está abordado y en realidad en *Verano 1993* tampoco. Ahora, con la nueva, sí, un poco más, aunque tampoco se cen-

tra en eso exactamente, pero como ocurre en Alcarràs, en Lleida, que es el pueblo donde se crio mi madre, y ahí son gente que cultiva el campo básicamente, y que se mueven dentro de unos valores un poco conservadores, entonces sí que el rol de la mujer y del hombre... Digamos que estoy haciendo un estudio con eso, porque sí me gustaría hacer como un retrato, pero sin juzgar, y lo que veo a veces es que sigue habiendo mucho machismo, por parte de los hombres y de las mujeres, que siguen adoptando roles que ahora de repente nos llaman la atención. Pero bueno, eso ya es la siguiente peli.

**Habiéndoos preguntado sobre las tensiones entre familia y sociedad, lo rural y lo urbano, o el protagonismo femenino, resulta inevitable pensar en una de las productoras japonesas que más ha explorado esas cuestiones —críticamente— a lo largo de los años, Studio Ghibli. En varias películas de Carla reaparece una forma única de ligar la infancia y la muerte, con una naturalidad no exenta de peligro y fascinación, que remite en cierto modo al cine de Miyazaki —las hermanas, el bosque y la madre enferma de *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro, 1988), por ejemplo—. Y la vida secreta de los objetos, que tanto interesa a Celia, sea una máquina de coser, un teléfono o una caja de zapatos, es una de las constantes más reveladoras y expresivas de las películas Ghibli, donde las motas de polvo dicen casi más que las palabras. Quizá nunca os lo habíais planteado así, pero nos gustaría saber si son películas que sentís cerca o no.**

**Celia:** son películas que hubiera deseado ver de pequeña, pero que, desgraciadamente, me han llegado de adulta, como *Arare*. Me hubiera gustado ponerme en la piel de sus personajes, de esas niñas independientes, atrevidas, tan opuestas a algunos personajes femeninos de Disney que nos han he-

cho tanto daño. Este verano volví a ver *Mi vecino Totoro* con mi sobrino, fue la primera vez que veía una película de los Studio Ghibli a través de los ojos de un niño. Tomé más conciencia de la complejidad de sus personajes, de las temáticas que aborda sin miedo, dejando espacio para que completemos las cosas, es decir, tratando a los niños como adultos. No había pensado en la conexión de Totoro con la película de Carla, pero ahora que lo decís, la enfermedad de la madre, las dos hermanas, toda esa parte de adentrarse en el bosque, como Frida cuando le lleva las ofrendas a la Virgen o decide marcharse, aunque vuelve al instante (es una de mis escenas favoritas). De hecho, sería muy interesante programarlas juntas. Lo que más me gusta de las películas Ghibli es que lo de menos es la historia, la trama, porque sobre todo son películas de emociones visuales. Sobre vuestra pregunta de los objetos, me habéis hecho pensar en los niños cuando juegan, en cómo, a partir de cualquier objeto que encuentran por casa, la imaginación viaja a la velocidad de la luz. Tengo unas películas caseras en Super 8 de cuando era una niña, aparezco jugando con un teléfono. Hace poco vi esas imágenes y pensé en las de Lola Dueñas aferrada al teléfono en mi película; me vino a la cabeza la idea de que esa imaginación que desarrollas en un guion (como un teléfono que conecta a tres personajes, que se convierte en cordón umbilical, que te hace viajar a Londres sin levantarte del sofá...) tiene mucho de esos juegos infantiles. Y las películas de Ghibli, de alguna manera, me conectan con ese deseo de imaginar.

**Carla:** pues la verdad es que yo no, o sea, no puedo hablar de ello porque no he visto *Mi vecino Totoro*, aunque parezca raro. Pero ahora que Celia dice esto la voy a ver [risas]. Pero no puedo hablar de ello porque nunca la he visto, entonces no sé... Pero sí me parece un tipo de animación superinteresante, y cuando te has criado con Disney, pensar que los niños de ahora tienen esas alternativas, pues mola bastante.

**¿Destacaríais algún otro tipo de manifestación cultural japonesa que os haya marcado de forma propia? Como decía Roland Barthes, el método de elaboración de la tempura es igual de importante que la poesía o los grabados de ukiyo-e para acercarse a la sensibilidad japonesa, así que la pregunta va en sentido amplio: cualquier detalle que os haya quedado en la memoria y recordéis con especial intensidad o cariño, más allá del cine.**

**Celia:** lamentablemente, nunca he visitado el país y, más allá de las imágenes que ha traído el cine, mi conocimiento de la cultura japonesa es bastante limitado. Recuerdo con intensidad la lectura de *Confesiones de una máscara*, de Mishima (1949). La gran ola de Hokusai, a pesar de ser una obra tan vista y reproducida, siempre me emociona. También la danza Butō. Creo que hay algo muy profundo en la reflexión sobre el cuerpo que algún día me gustaría explorar. Luego está la comida, la primera vez que pruebas el *sushi*, un *mochi* de té verde o un *dorayaki* de *azuki*. Recuerdo esos primeros restaurantes japoneses que se abrían en el centro de Sevilla y yo me moría de curiosidad por probarlo todo, cogiendo los palillos con torpeza y resistiéndome a pedir un tenedor. También recuerdo que un amigo que había vivido en Londres era todo un experto. Entonces, usar bien los palillos significaba ser *una persona de mundo*. Yo tenía el pelo muy largo y empecé a recogermelo con los palillos de los restaurantes. Me encantaba peinarme así y empecé a coleccionar palillos de todo tipo y colores. Aunque suene a comentario frívolo, siempre me ha encantado el pelo de los japoneses. De pequeña hasta tenía la fantasía de ser japonesa. Hay algo de la fascinación por lo japonés que siempre me ha hecho mucha gracia de la película de Segundo de Chomón con esos acróbatas tan «japoneses».

**Carla:** claro, es curioso porque cuando fui a Japón pensaba: cómo puede ser que un país tan pequeño haya tenido tanta influencia en el resto del mun-

do. El porqué de eso. Yo creo que seguramente Japón, después de Estados Unidos, es uno de los países que cuando los visitas te da la sensación de haber estado. Me pasó lo mismo con Estados Unidos, cuando fui un año a estudiar allí, y tenía esa sensación de haber visitado esos sitios por el cine, por haberlos visto a través de la pantalla. Y con Japón te pasa un poco lo mismo, sea por los dibujos y por el cine o por la cantidad de cosas que nos llegan en forma de *merchandising* cuando eres pequeño, de juguetes y tal, o la comida cuando eres más adulto, porque todos hemos probado la comida japonesa, sin estar en Japón. Entonces, para mí, la comida sí es algo que, evidentemente, está muy presente en mi vida porque me gusta mucho [risas]. Me acuerdo perfectamente —es fuerte— de la primera vez que comí *sushi*: fue con mi tío, que es hermano de mi padre, al que hacía muy poco que había conocido (hermano de mi padre biológico) y que me llevó a un japonés... Yo, con mi familia, en mi vida había ido a un japonés y me acuerdo, pues eso, de aprender a usar los palillos, como dice Celia. Y luego, cuando vas a Japón y pruebas el *sushi* de allí, la comida de allí, cómo cambia la percepción de los restaurantes de aquí es muy fuerte, porque realmente allí es como de otro mundo. Entonces yo creo que la comida es algo que nos marca, o al menos a mí porque me gusta. Y eso de los grabados, es curioso porque yo de los grabados japoneses —no tengo ninguno colgado en casa [risas]— hay algo de lo que me acuerdo mucho, de cuando estudiaba historia del arte en el instituto: no lo estudiamos propiamente, pero siempre había esa cosa de Gauguin o de otros pintores que se inspiraron en los grabados japoneses, para mí era un poco como «¿qué son los grabados japoneses?». Entonces lo investigué por mi cuenta para entender cuál era esa inspiración de tantos autores que estábamos estudiando en historia del arte, aunque los grabados japoneses, en sí, no los estudiábamos... Luego sí descubrí que eran fascinantes y he ido a alguna exposición y tal, y creo que hay algo muy potente ahí que también ha influenciado muchísimo a

nuestra cultura occidental. Y seguro que hay otras cosas que ahora no me vienen.

**Verano 1993 se estrenó en Japón, y tú, Celia, has trabajado en producciones japonesas aquí en España. ¿Cómo fueron esas experiencias? ¿Tenéis alguna historia de *misunderstanding cultural* que, como en las pelis de Jarmusch y Claire Denis, os ayudase a captar mejor (o a reírse de) las diferencias y puntos en común entre culturas aparentemente tan diversas?**

**Celia:** trabajé en el equipo de una película japonesa de acción y suspense que se rodaba en Barcelona, Andorra y Sevilla. Una superproducción para la cadena Fuji en la que buscaban las típicas estampas, desde los *castells* en Barcelona al *tablaó* flamenco en Sevilla. Supongo que en todos los países se hacen películas para vender palomitas, no todo es Ozu. Ya la traducción del guion era un completo *misunderstanding* y nadie me aclaraba si el policía de la secuencia veinticinco era el mismo de la secuencia ochenta, por ejemplo. Recé para que mis desgloses de pequeños personajes y figuración tuvieran sentido; me encargaba de la contratación de actores y extras. Recuerdo un *casting* que hice en Sevilla, había tantos ayudantes e intérpretes alrededor del director que las indicaciones me llegaban como si jugáramos al teléfono roto y luego los actores sevillanos me preguntaban: «¿pero quién era el director?». Recuerdo también con especial cariño el momento en el que grabamos en un estudio de sonido la canción que luego sonaría en la escena del *tablaó* flamenco. Yo era la persona intermediaria entre un numeroso grupo de japoneses atentos y silenciosos y otro grupo de gitanos con muchísimo salero que se arrancaban a bailar y a cantar en cualquier momento, hasta cuando no grabábamos. Aunque esto también suena a típica estampa, fue así. Recuerdo con mucha ternura la seriedad y curiosidad con la que se miraban los unos a los otros al principio y las sonrisas cómplices que intercambiaban al final.

**Carla:** sí, *Verano 1993* se estrenó en Japón, y yo fui diez días en junio de este año, no, del año pasado [2018]. Y la verdad es que fue una experiencia muy fuerte, aparte de conocer Japón y de poder visitar un poco, por el contacto con la distribuidora. Porque son gente... ellos cuidaron ese estreno tan bien, era una cosa... Tan atentos, o sea, como que quieren trabajar muy bien, y entonces me daba cuenta de que todo es muy lento porque quieren hacerlo muy bien [risas]. Y luego, claro, estuve metida tres días —no exagero—, muchas horas, todo el día básicamente [risas], en una sala haciendo entrevistas; hice muchas para el estreno en Japón, que era en un cine o, no sé, en dos o en tres, pero, vaya, que era como muy pequeño. Yo creo que era una sala, realmente, un cine que hay en Tokio, donde se atreven y ponen pelis más independientes. Y claro, esas entrevistas eran todas con traductor, creo que vinieron dos traductores diferentes, o sea, con uno hablaba inglés y él traducía del inglés, y con el otro hablaba español y traducía del español. Y bueno, pues era muy lento, porque cuando se tiene que traducir todo lo que dices, la conversación fluye poco y todo llega a cámara lenta. Es como que tú dices algo que puede ser gracioso y el otro lo traduce y luego el otro ríe [risas]. Era algo... era muy agotador, pero fue muy divertido.

Así cosas de *misunderstanding* no me acuerdo mucho... Volví con muchos regalos, porque nos dieron muchísimos regalos: tacitas, cosas para probar, té, galletas. Los de la distribuidora, era una cosa... Nos cuidaron muchísimo. Y luego, fue un viaje curioso porque hubo como dos caras. Por un lado, esa de la distribuidora, y hay otra cosa de la que me acuerdo muy bien, que fue la cena final que hicimos con ellos y los del cine donde se estrenaba la peli. Bebimos bastante, y me acuerdo que hacen una cosa que a mí me parece fascinante, que es como que se duermen un rato... Cuando habían bebido mucho, hubo dos que se durmieron un rato y al cabo de un tiempo se despertaron y continuó la fiesta [risas]. Esto es algo que nosotros

no hacemos nunca y que no sabía que se hacía allí, pero entiendo que es una cosa como normal dormirse en una mesa un rato [risas], diez minutos. Y eso, esa experiencia con ellos fue muy bonita. Luego hubo la otra cara de ese viaje a Japón, que fue porque estaba Carlos Vermut allí. Bueno, por cierto, Carlos sí tiene mogollón de influencias japonesas, hasta el punto de que él para inspirarse se va a vivir a Japón... no a vivir, pero se pasa meses en Japón, en Tokio. Él no se va al campo a inspirarse para escribir, él se va a Tokio. En ese momento estaba con su pareja allí, y bueno, nos vimos varias veces y nos llevó a sitios que él conocía, pero con esa mirada ya más de *outsider* de esa ciudad, y nos llevó a restaurantes y bares y más como a toda esa parte de la noche en Tokio... y los karaokes [risas]. Fue como otra cara totalmente distinta y otro punto de vista, ver la ciudad desde alguien que la ama y que la conoce pero que no es de allí.

Para terminar esta pregunta, sí es verdad que hay algo de que, cuando has viajado, ya no te impresionan las cosas de la misma manera. Me acuerdo cuando viajaba con diecisiete o dieciocho años, cuando conocías un país y te impresionaba todo, todo era nuevo. Luego, llega un momento, cuando ya has viajado bastante, en que las cosas dejan de impresionarte de la misma manera. Menos, para mí, sitios como Japón y seguramente África. Porque a África he viajado muy poco y cuando vaya ya os diré [risas], pero Japón tiene eso, que por más que lo conozcas o te parezca que conoces cosas del país, por más que hayas viajado (yo en Asia he estado en Corea, Taiwán, luego India, Nepal, Tailandia), por más que hayas viajado un poco por Asia, Japón es otra cosa, esa sensación de choque cultural está siempre, y es muy fuerte, y es muy bonito que exista, sentir como que los códigos son tan distintos, que, evidentemente, cuesta entenderte. Y también hay una cosa con el idioma, la dificultad de poder encontrar gente que hable inglés. Sí, no sé, es bonito que sea así, que aún haya partes del mundo tan distintas, aunque estemos tan cerca. ■

## CARLA SIMÓN Y CELIA RICO: ECOS DEL CINE JAPONÉS

### Resumen

Diálogo con las cineastas Carla Simón y Celia Rico en torno a la influencia del cine japonés en sus premiadas óperas primas *Verano 1993* (Estiu 1993, 2017) y *Viaje al cuarto de una madre* (2018) y en el resto de su filmografía.

### Palabras clave

Carla Simón; Celia Rico; cine español; cine japonés; Hirokazu Koreeda; Yasujiro Ozu.

### Autores

Manuel Garin (Gandia, 1984) es profesor de estética y narrativa audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra (UPF), donde se doctoró en 2012 con una tesis sobre el humor visual, publicada más tarde como libro: *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014). Licenciado en Humanidades y en Comunicación Audiovisual, se formó creativamente en el conservatorio durante doce años, adquiriendo el Título Profesional de Música y completando su formación con un Máster en Composición de Bandas Sonoras en la ESMUC. Ha sido investigador visitante en la Tokyo University of The Arts, la University of Southern California y Columbia University, donde desarrolló los proyectos de humanidades digitales *Gameplaygag. Between Silent Film and New Media* y *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*. Sus investigaciones sobre cine, literatura y videojuegos se han publicado en revistas académicas como *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies*, *L'Atalante*, *EPI* o *Communication & Society*, en revistas de crítica cultural, como *La Maleta de Portbou*, *Contrapicado* o *Cultura/s*, y en libros de editoriales internacionales, como Oxford University Press, Routledge, The MIT Press, ABC-Clio o Mimesis. Actualmente es el Cap d'Estudis del Grado en Comunicación Audiovisual de la UPF. Contacto: manuel.garin@upf.edu.

Ferran de Vargas (Barcelona, 1989) es licenciado en Ciencias Políticas por la Universitat de Barcelona, máster en Estudios de China y Japón por la Universitat Oberta de Catalunya, y doctorando en Traducción y Estudios Interculturales en la Universitat Autònoma de Barcelona, donde ha impartido la asignatura de Temas Avanzados de Arte y Cultura Popular de Asia Oriental. Ha realizado estancias de investigación en la Kobe University (Japón) y en la University of Edinburgh (Reino Unido). Su investigación se centra en la historia política del Japón de posguerra y en el análisis ideológico de las producciones culturales japonesas, especialmente en el campo audiovisual. Entre sus publicaciones, destacan: «Radical Subjectivity as a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ôshima Nagisa's *Nûberu Bâgu*», en *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan* (2019); «Japan's New Left and New Wave. An Ideology's Perspective as an Alternati-

## CARLA SIMÓN AND CELIA RICO: ECHOES OF JAPANESE CINEMA

### Abstract

A dialogue with filmmakers Carla Simón and Celia Rico about the influence of Japanese cinema on their award-winning debut films *Summer 1993* (Estiu 1993, 2017) and *Journey to a Mother's Room* (Viaje al cuarto de una madre, 2018) and their filmographies.

### Key words

Carla Simón; Celia Rico; Spanish cinema; Japanese cinema; Hirokazu Koreeda; Yasujiro Ozu.

### Authors

Manuel Garin is Senior Lecturer in Film and Media Studies at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, where he completed his PhD thesis on visual humor, later published as a book: *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014). He has been visiting scholar at different institutions like the Tokyo University of The Arts, the University of Southern California and Columbia University, where he developed the comparative media projects *Gameplaygag: Between Silent Film and New Media* and *A Hundred Busters*, financed by competitive public grants. His research on cinema, art history and new media has been published in scientific journals such as *International Journal of Cultural Studies*, *Communication & Society*, *Feminist Media Studies*, *EMP*, *L'Atalante*, *EPI* or *Comparative Cinema*, and in books from Oxford University Press, The MIT Press, ABC-Clio, Mimesis, Intermedio, UOC Press or Edicions 62. As a cultural critic, he has written for magazines such as *La Maleta de Portbou*, *Rockdelux*, *Contrapicado* or *Cultura/s - La Vanguardia*. Trained as a musician, he holds the Professional Degree in Piano and an MFA in Film Scoring from ESMUC Music School. Currently, he is editing the digital humanities project *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*, about the influence of Buster Keaton on different artists throughout the last century. Contacto: manuel.garin@upf.edu.

Ferran de Vargas (Barcelona, 1989) has a bachelor's degree in Political Science (Universitat de Barcelona) and a master's degree in Chinese and Japanese Studies (Universitat Oberta de Catalunya). He is a Ph.D. candidate in Translation and Intercultural Studies at Universitat Autònoma de Barcelona, where he has lectured Advanced Issues in East Asian Art and Popular Culture. He has spent research stays at Kobe University (Japan) and the University of Edinburgh (UK). His research is focused on the political history of post-war Japan and the ideological analysis of Japanese cultural productions, especially in the audio-visual field. Among his publications, the following stand out: "Radical Subjectivity as a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ôshima Nagisa's *Nûberu Bâgu*", in *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan* (Berghahn Books, 2019); "Japan's New Left and New Wave. An Ideology's Perspective as an Alternati-

Alternative to That of National Cinema», *Arts*; y «Tira los libros, sal a la calle: el concepto de *taishû* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayam Shûji», *Estudios de Asia y África*. Contacto: ferranidus@gmail.com.

#### Referencia de este artículo

Garín, M., De Vargas, F. (2020). Carla Simón y Celia Rico: ecos del cine japonés. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 121-140.

ve to That of National Cinema", *Arts*; and "Tira los libros, sal a la calle: el concepto de *taishû* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayam Shûji", *Estudios de Asia y África*. Contact: ferranidus@gmail.com.

#### Article reference

Garín, M., De Vargas, F. (2020). Carla Simón and Celia Rico: Echoes of Japanese Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 121-140.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---



(DES)ENCUENTROS

**MÁS ALLÁ DE LOS ÉXITOS  
PUNTUALES DEL CINE  
ASIÁTICO: LA CIRCULACIÓN  
DEL CINE COREANO  
Y JAPONÉS EN ESPAÑA**

---

**introducción**

Antonio Loriguillo-López

**discusión**

Quim Crusellas

Menene Gras

Domingo López

José Luis Rebordinos

Ángel Sala

**clausura**

Guillermo Martínez-Taberner



# I introducción

ANTONIO LORIGUILLO-LÓPEZ

Saludadas por público y *magazines* culturales como los sucesores de los medios de masas, en tanto que suministradores de experiencias audiovisuales, las plataformas digitales de *streaming* de contenidos audiovisuales congregan un pujante interés. Su emergencia como sucesoras del mercado del audiovisual doméstico es estudiada también como clave para interrogarse sobre la tensión manifiesta entre lo «global» y lo «local» en un contexto mediático crecientemente digitalizado. El uso de Internet por parte de la industria audiovisual como plataforma de distribución conlleva una compleja relación entre las infraestructuras y los servicios que permiten la circulación de cine y televisión y las prácticas de consumo de audiencias dispersas temporal y geográficamente. Por un lado, esta situación de cuasi simultaneidad en el consumo de contenidos puede asemejarse a la de un utópico

escenario mediático desprovisto de barreras de entrada, sin fronteras ni restricciones inherentes a los límites del espacio y del tiempo por mor del acceso universal a contenidos ubicuos (Iordanova, 2012). Sin embargo, obstáculos logísticos permeables a todo territorio (desde la velocidad y cobertura del ancho de banda hasta las restricciones de acceso a contenidos por conflictos en temas de licencias) son algunos de los factores que evidencian que la presunta ubicuidad depende siempre de factores contextuales (Evans, Coughlan y Coughlan, 2017).

Así, las promesas de un acceso constante y ubicuo que sustentan la retórica de sus emprendedores y defensores deben contrastarse necesariamente con realidades fehacientes sobre lo que está realmente disponible para los espectadores y cómo estos interactúan con ellos. De esta manera,

la distribución digital de contenidos audiovisuales invita no solo a la reconsideración del binomio «global/local», sino que permite indagar en la significancia de las condiciones de acceso y consumo hoy integradas en la cultura popular (Tryon, 2013). Es el caso de procesos como los ambientes participativos de la denominada convergencia mediática (Jenkins, Ford y Green, 2013), nuevas formas de consumo como el *binge watching* (Mikos, 2016) o las recomendaciones basadas en algoritmos (Hallinan y Striphas, 2016). Se trata de ejemplos actuales de lo indesligable de la experiencia audiovisual por parte de *millennials* y otros segmentos demográficos con creciente peso específico entre los *targets* de los medios de comunicación.

El creciente protagonismo en estas plataformas de formatos de gran popularidad, como los *K-drama*, los *doramas* japoneses y el *anime* (Hernández Hernández y Hirai, 2015; Wada Marciano, 2010), no debe descuidar la relevancia sostenida en el tiempo que los films japoneses y surcoreanos mantienen en el circuito internacional de festivales —ya estén especializados en los géneros de terror y fantástico (Brown, 2018; Tezuka, 2012) o de cine de arte y ensayo (Ahn, 2012; Chung y Diffrient, 2015)—. ¿Cuál es el papel de los festivales de cine en este cambiante contexto? La investigación académica sobre este tema se ha centrado principalmente en la diseminación, reproducción y consumo en el contexto anglosajón e intrasiático (Chua e Iwabuchi, 2008; Iwabuchi 2004; Kim 2008, 2013, 2019), descuidándose el análisis de su recepción e imbricaciones en el ámbito hispanohablante. Para tratar de arrojar luz sobre estas cuestiones acudimos en este *(Des)encuentros* a los actuales responsables de festivales, cuyo papel consideramos decisivo para la circulación de los cines de Japón y Corea del Sur en España. Voces autorizadas sobre el desempeño histórico de estas películas en nuestro territorio, los participantes —Quim Crusellas y Domingo López (director y programador, respectivamente, del Festival Nits Cinema Oriental de Vic), Menene Gras (directora

del Asian Film Festival de Barcelona), José Luis Rebordinos (director del Donostiako Nazioarteko Zinemaldia de Donostia) y Ángel Sala (director del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya de Sitges)— aportan sus experiencias sobre las distintas aristas de la circulación del cine japonés y surcoreano, desde la evolución (y multiplicación) de sus públicos a la irrupción de las plataformas de *subscription video on-demand*, entre otras. ■

# discusión

**I. ¿Existen rasgos estéticos, narrativos y representativos predominantes en las producciones audiovisuales japonesas y/o surcoreanas contemporáneas consumidas en los festivales (de ámbito hispanohablante)? De considerar que sí, ¿en qué medida estos rasgos favorecen un consumo transnacional de dichos contenidos? O, por el contrario, ¿en qué medida estas características han dificultado, en líneas generales y tradicionalmente, su consumo en otros espacios geoculturales?**

---

## Quim Crusellas

Creo que sí, que existen unos «patrones» o modelos del cine asiático importado por festivales, ciclos y muestras. La masiva producción cinematográfica de Japón y Corea tiene una lógica diversidad temática y estilística, a menudo condicionadas por sus plataformas y canales de exhibición. Así, tenemos desde productos comerciales de gran presupuesto, con una factura e intenciones de mercado muy hollywoodienses, hasta productos videográficos de presupuesto mínimo, pero con una gran libertad creativa e ideológica. Pero los autores más conocidos y reconocidos marcan los caminos escogidos por los festivales cuando planean su programación, así que hay un cine de gran calidad con unos cánones totalmente accesibles para el público occidental, incluso autores más radicales e innovadores, como Takashi Miike o Sion Sono, en el caso de Japón, o Kim Ki-duk, en el caso de Corea del Sur, tienen una accesibilidad evidente. En festivales con una etiqueta autoral sí que se apuesta por títulos más inaccesibles, más minimalistas e iconoclastas, pero se encuentran en el circuito general de festivales o de catálogos presentados en mercados cinematográficos. Así, una buena parte de la producción audiovisual más interesante queda relegada al consumo local del país de origen, donde ya tiene unos canales específicos y mayoritariamente muy restringidos. Todo se globaliza y todo se distribuye por grupos claramente identificados, así que podemos encontrar desde películas «estilo Koreeda» hasta un *thriller* con el sello coreano —contundente, dinámico, violento, con personajes extremos muy bien dibujados y una puesta

en escena efectiva y virtuosa— o *animes* «de categoría» que pueden asistir a festivales de Clase A, y dramas coreanos cotidianos que nos recuerdan al cine europeo más íntimo.

## Menene Gras

Sí, formalmente se pueden identificar rasgos estéticos y narrativos al uso dominantes en las producciones audiovisuales que nos llegan de Japón o Corea, como también los hay en cinematografías que vienen de la India, Pakistán o Bangladesh. Irán, por ejemplo, es un caso particular, que cumple expectativas muy específicas: su cinematografía, especialmente aquella que procede de las generaciones más jóvenes que solo debutan en el largometraje después de hacer varios cortometrajes y con una sólida formación visible, presenta una estructura narrativa, un argumento y un guion reconocibles. Ahora bien, pese a las numerosas analogías que se pueden establecer entre las producciones audiovisuales de Corea y Japón, la diferencia cultural se revela siempre haciendo reconocible la existencia de uno y otro cine de una manera bastante clara. No solo por la manera de componer una narrativa particular, sino también porque las localizaciones específicas en cada caso son representativas de los lugares reales donde aquella transcurre. Obviamente, el cine japonés tiene una trayectoria más larga y sostenible desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, pero el cine coreano ha tenido un crecimiento espectacular en muy poco tiempo. En menos de dos décadas la producción cinematográfica de este país ha conseguido rivalizar con el

cine que nos llega de Japón, diferenciándose, no obstante, claramente. Pese a la proximidad que parece contagiar a ambos modelos, sí se puede hablar de narrativas entre las que se hace existir una continuidad específica en el tratamiento de la imagen. Los maestros de las generaciones de cineastas japoneses que triunfan en la actualidad siguen siendo los clásicos cineastas universales como Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu o Akira Kurosawa. Estos dejaron una huella imborrable en sus sucesores, hasta el punto de que se ha dicho en más de una ocasión que Hirokazu Koreeda era el nuevo Ozu, un calificativo asociado también a cineastas con triunfos en algunos festivales como Naomi Kawase, Takeshi Kitano, Kihachi Okamoto, Masahiro Shinoda o Tetsuya Nakashima, por citar a algunos de ellos. Corea, por otra parte, tampoco ha parado de cosechar éxitos para su cine de la mano de cineastas como Lee Chang-dong, Shin-yeon Won, Kim Jee-woon, Yeon Sang-ho o Na Hong-jin, que son los autores de algunos de los títulos que han triunfado en más festivales internacionales. Así que el consumo transnacional de los contenidos que de las últimas tres décadas no resulta fácil de cartografiar, teniendo en cuenta que es muy irregular y, por lo tanto se debería hacer una aproximación más detenida con respecto a este tema y en relación con estos dos países en un contexto más amplio, para poder abordar toda su complejidad.

### **Domingo López**

Como sucede con todas las cinematografías foráneas que logran hacerse un hueco en los circuitos de festivales en Occidente, las producciones asiáticas que dan el salto fuera de sus fronteras lo hacen teniendo en cuenta su público internacional. El director japonés no duda en calificar a cierta corriente de cine de su país como «cine de Cannes», englobando las películas de directores como Hirokazu Koreeda o Naomi Kawase, que reciben mucha más atención en Europa (muchas veces siendo coproducidas por empresas europeas) que

en sus países de origen. Hay varios *targets* dentro de la explotación del cine japonés en Europa (un fenómeno a nivel macro que se puede extrapolar sin problemas a mercados como el iberoamericano). De un lado, el de un cine con componentes exóticos y problemática social, que conecta muy bien con un sector de público mayoritariamente femenino de cierta edad. De otro, un cine más juvenil que adapta manga conocidos, tanto en imagen real como en animación. En el caso coreano, prima un cine violento y de acción, como antaño sucediera con el cine de Hong Kong. Esto, como sucede con muchas otras cinematografías, asiáticas o no, da una imagen totalmente sesgada y equivocada de la producción de dichos países, cuyo grueso de producción no tiene nada que ver con lo que se exporta.

### **José Luis Rebordinos**

Creo que el cine japonés y surcoreano que se consume en los festivales es muy variado en formas, estilos y temáticas; desde el cine más radical, que busca nuevas formas de contar, hasta el cine de género, que es también seleccionado ampliamente por los grandes festivales como Cannes, Berlín, Venecia o San Sebastián.

### **Ángel Sala**

El cine japonés y surcoreano que se ha presentado en festivales en los últimos años es muy variado y abarca desde el cine más independiente hasta producciones de gran presupuesto y muy comerciales. Sí que se ha potenciado una autoría propia a través del reconocimiento en esos festivales, muy especialmente en el caso de Corea del Sur, sobre todo con Bong Joon-ho o Park Chan-wook, que responde, además, a una consideración en el mismo sentido, especialmente dentro de Corea del Sur. En Japón es diferente. Mientras se ha reconocido de forma amplia el talento de Takashi Miike o Sion Sono, internamente no hay una misma consideración hacia ellos, quizá por el tipo de producto que suelen realizar. El consenso se ha dado en torno a

Koreeda y algunos autores de *anime*, como Hayao Miyazaki o, recientemente, con Makoto Shinkai. El subrayado en esos autores ha beneficiado el interés del espectador transnacional por el cine coreano o japonés. Creo que sin el éxito de Bong Joon-ho o de Koreeda, cierto público no se aventuraría a conocer más cine de estas nacionalidades. Aunque también es cierto que esa burbuja que crean ciertos autores pasa rápido. Recordemos el éxito en España de Kim

Ki-duk —*Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003) o *Hierro 3* (Bin-jip, 2004)— o de Shunji Iwai en Francia y su olvido hoy en día. Digamos que el consumo de cine asiático en ciertos países es errático, sigue teniendo grandes lagunas históricas y se mueve algo por impactos o modas, como demuestra el reciente *boom* de *Parásitos* (Gisaeng-chung, Bong Joon-ho, 2019).

**2. ¿Qué expectativas tiene un público hispanohablante ante las películas japonesas y surcoreanas? En la disyuntiva entre oferta y demanda, ¿cómo han contribuido y contribuyen a ello las acciones de diplomacia cultural y, más en general, la diplomacia pública de dichos países? ¿Qué papel juegan en ello los grupos de consumidores, las industrias audiovisuales y los circuitos de distribución nacionales y transnacionales? En general, ¿funcionan estas expectativas generadas desde un lado o el otro como estrategias comerciales efectivas a nivel transnacional?**

**Quim Crusellas**

El público crece con el cine. Y su conocimiento y preferencias crecen con la multiplicación de posibilidades de acceder a ese cine. En el caso de Japón, el *anime* televisivo, las series japonesas de dibujos animados que aterrizaron con éxito en los años setenta en España, generaron un grupo de espectadores que reconocía las cualidades narrativas y, sobre todo, estilísticas de esos productos. Series como *Marco, de los Apeninos a los Andes* (Haha o Tazunete Sanzen Ri, Isao Takahata, Fuji TV: 1976), *Heidi* (Alps no Shōjo Heidi, Isao Takahata, Fuji TV: 1974) o *Mazinger Z* (Tomoharu Katsumata, Fuji TV: 1972-1974) fueron las teloneras del fenómeno *Bola de Dragón* (Dragon Ball, Daisuke Nishio y Minoru Okazaki, Fuji TV: 1986-1989) y de todo el manga y *anime* posterior. Y muy pronto, dentro del *anime* se establecieron tipologías, géneros, estilos, etc. Y ahora mismo el público de *anime* y el lector de manga es un experto comensal de animación, erudito y capaz de catalogar muchos afluentes de una misma fuente artística. En otros géneros, la progresión ha sido menor o más tardía, pero hay casos de éxito como el *J-Horror* y el *noir* coreano.

Históricamente, queda el *kaijū* (cine de monstruos japonés), el *chanbara* (cine de samuráis), ninjas, *yakuzas*, *tokusatsu* (cine de efectos especiales japonés) y la sabiduría de los clásicos, como Ozu, Mizoguchi o Kurosawa. Afiliarte de alguna manera a un género, a un autor o a una moda establece unas expectativas enormes cada vez que sale a la luz un nuevo proyecto. Para las productoras y distribuidoras de estos países la colaboración de los departamentos de gobierno y cuerpos diplomáticos es una buena noticia. Es un buen empuje promocional y de prestigio, además de facilitar la apertura y exportación de sus películas más allá del mercado local. Y para estos entes públicos es un orgullo y obligación dar a conocer la cultura y catálogo cinematográfico de sus países. Así convergen los intereses de unos y otros. Y en este periplo todos los agentes son importantes: el público, receptor de un cine a veces invisible que busca mercado, y los circuitos de distribución con la posibilidad de generar negocio en sus diferentes frentes, desde las plataformas televisivas de pago, ansiosas de llegar a todo tipo de clientes, incluso a los nichos más inhóspitos, hasta los canales tradicionales de

cine, DVD y Blu-ray, con un público mucho más restringido, pero fiel.

### **Menene Gras**

No puede negarse que existe un interés por conocer cinematografías nuevas, pero el consumo de ciertas producciones que parecen acusar una importante recepción nunca está garantizado. Los instrumentos existentes para asegurar una circulación fluida entre todos los mercados y públicos potenciales para el cine asiático en Occidente o para el cine que se hace en Occidente, en Asia son probablemente insuficientes. Sucede no solo con el cine, sino también con la literatura y las artes visuales o la producción cultural en términos generales. ¿Por qué no hay más interacción en estos campos, en una sociedad que comparte la velocidad de transmisión de los medios y un mercado global? Puede ser que la misma saturación a la que ha conducido la ubicuidad de las pantallas que están presentes en nuestras vidas sea una de las causas de la actitud refractaria que parece tan común ante lo nuevo, lo que viene de más lejos y que, por lo tanto, nos afecta menos. Por lo demás, no siempre se puede hablar de expectativas cumplidas en lo que respecta al papel que desarrolla la diplomacia pública en las dos partes, si entendemos que se puede hablar de partes y contrapartes en este ámbito en el que la promoción es indispensable para generar la respuesta del supuesto público que consume el producto cultural en cuestión. Es evidente que el esfuerzo de los gobiernos japonés y coreano ha sido decisivo, tanto en lo que respecta a la creación y producción cinematográfica como a su divulgación. Japón sigue siendo el país, después de Estados Unidos, que dedica un presupuesto mayor a la exportación de su cultura, y el país que acumula más programas para la ayuda a la creación audiovisual y a la divulgación de sus producciones culturales. A partir del momento en que el gobierno coreano pudo poner en marcha estos programas y convocatorias para la producción audiovisual, el éxito ha sido indiscu-

tible. En ambos casos, instituciones de diplomacia pública como The Japan Foundation y The Korea Foundation han sido también un importante apoyo para la labor de difusión, sean cuales sean los itinerarios que hayan seguido. En cualquier circunstancia, siempre han constituido un importante refuerzo a la acción directa llevada a cabo por otros órganos de gobierno en los respectivos países. Por otra parte, las distribuidoras han contribuido en buena medida a potenciar, a su vez, estas cinematografías, cuyo interés se ha demostrado tanto a través de la venta de derechos a las distribuidoras europeas y norteamericanas como en los premios que han recibido y reciben las producciones que nos llegan de Japón y Corea en los principales festivales internacionales del mundo occidental.

### **Domingo López**

Al final, quien tiene la última palabra es el espectador, que es quien decide si un producto se acepta o no, por mucho que las oficinas de promoción diplomática se empeñen. Estas a lo más que llegan es a formar ciclos con destino a filmotecas que, en muchas ocasiones, solo consiguen desconcertar a un espectador cuyas expectativas no se van a ver cumplidas. Si a un fan del *thriller* coreano le presentan los verdaderos *hits* del año en Corea del Sur, solo sucumbirá a la decepción al encontrarse frente a un puñado de comedias y dramas localistas.

### **José Luis Rebordinos**

El público hispanoparlante, en general, se sitúa ante el cine japonés y surcoreano esperando un cine exótico, diferente, con un tempo narrativo más lento, etc. Sin embargo, el público más cinéfilo, que va a festivales como Sitges o San Sebastián, ya conoce el cine de estos países en toda su complejidad y variedad. Creo que en el caso de estas dos nacionalidades, la importancia del trabajo de sus agencias oficiales de promoción es inferior a la de otros países como Francia o Chile. Creo que aquí es más importante el posicionamiento del propio público y de las empresas de distribución –

véase, por ejemplo, el caso de *Your Name* (Kimi no na wa, Makoto Shinkai, 2016) y *Selecta Visión*—. También la diplomacia cultural, con su interés, colabora a que el cine de sus países se programe con mayor asiduidad.

### **Ángel Sala**

Creo que hay un gran problema histórico en la distribución de contenido audiovisual surcoreano y japonés para públicos hispanohablantes. Existe la imposibilidad del doblaje (resulta poco efectivo) y la obligatoriedad de la exhibición en VOSE que, con la crisis y decadencia de los circuitos especializados, resulta más difícil. La crisis de espectadores y el envejecimiento (no solo de edad, sino cultural) de los mismos hace buscar al exhibidor y distribuidor productos independientes y de cinematografías no habituales que sean empáticos con los gustos de esos consumidores. Y ahí topamos con un gusto mayoritario algo conformista y poco dado a la sorpresa o los excesos visuales, lo que filtra de forma radical muchas propuestas que vienen de Japón o Corea del Sur a favor de comedias burguesas e intrascendentes galas o un cine *indie* USA a veces inofensivo. Y, por ello, se entiende que Koreeda, más allá de la calidad, triunfe por un tipo de argumentos empáticos con este sector

de espectadores o títulos como *Una pastelería en Tokio* (An, Naomi Kawase, 2015) e incluso algunas películas de Hong Sang-soo. Vemos que hoy nadie recuerda a Kitano, un éxito en los noventa en salas especiales, quizá demasiado violento y áspero para esos públicos actuales. Y tampoco ayuda la falta de riesgo por parte de distribuidores y exhibidores, más preocupados de no perder a este público conformista que de recuperar a otro más abierto o atraer a un espectro más joven. Además, los distribuidores que se especializaban en cine asiático casi han desaparecido, operando los que quedan más de cara al *home video* o a las plataformas. En España, solo Media3 en cine más general (y centrado más en la repesca), La aventura y, sobre todo, *Selecta Vision* en *anime* mantienen la llama, además de algunas distribuidoras históricas de *art house*, como Golem, con su relación con Koreeda. Respecto a las agencias oficiales de estos países, como The Korean Film Council o The Japan Foundation, tienen una buena relación con festivales, pero podían apoyar más la promoción del producto en estos foros, así como fuera de festivales a través de museos, filmotecas y otros espacios, además de recuperar más activamente la memoria del cine de sus países, una labor didáctica que está pendiente en parte.

**3. El éxito relativamente reciente de algunas propuestas cinematográficas japonesas y surcoreanas ha sido, por lo general, residual en términos de recaudación en taquilla en el mundo hispanohablante. Sin embargo, cada vez abundan más estos festivales. ¿Cómo explica esta divergencia entre lo que podríamos denominar la presencia residual en el «mercado generalista» y su éxito en espacios de «consumo especializado»? ¿Puede deberse esta dinámica a la inclinación de la audiencia a identificar cine japonés y surcoreano con determinados géneros (*thriller* de acción, terror) tradicionalmente alejados del gusto *mainstream*? ¿Puede que la necesidad de los referentes culturales o metanarrativos complique su disfrute y reconocimiento entre el público más amplio?**

---

**Quim Crusellas**

El mercado generalista sigue abducido por las *majors*. La mayoría de salas de exhibición siguen atadas a contratos con grandes distribuidoras, que son las que más medios de promoción y más ventanas tienen. El público es público de cine norteamericano comercial. El cine asiático, y en este caso el cine japonés y el coreano, tienen un público más escueto, pero muy fiel. Los festivales se han convertido en la alternativa a ese circuito mayoritario. Son como la pequeña tienda especializada frente a la gran superficie comercial llena de marcas conocidas y con una sensación a «clonación» de productos. Aun así, el cine japonés y coreano, con éxitos como *Your Name*, *Una pastelería en Tokio* o, recientemente, *Parásitos*, han conseguido abrir brecha gracias a distribuidoras independientes y valientes. Los seguidores del cine asiático desmontan la asimilación de unos títulos a unos géneros mayoritarios. El terror no es igual en Japón que en los Estados Unidos, y mucho menos la comedia o el cine policíaco. Hay un espectador que concreta aún más el género o temática: ya no es un *thriller*, es un *thriller* coreano. Ya no es una «película de terror», es una «película de terror japonés». Y añadir el gentilicio a esos géneros los convierte en algo mucho más específico e identificable. Estamos acostumbrados, desde hace décadas, a ver cine americano y eso nos provoca una comodidad como espectadores cuando nos enfrentamos con películas de Hollywood. Pero la incursión y diversidad provocada alegremente por festivales, nuevas plataformas de emisión, etc., ha originado

nuevas conexiones culturales, de hábitos e incluso formas de narrar y exponer diferentes cada vez más aceptadas. Aquello exótico deja de ser rehusado, para convertirse en algo intrigante y atractivo. El cine asiático sigue siendo una puerta verde para los más curiosos, pero cada vez está más abierta a un público amplio y ajeno a los convencionalismos de la distribución cinematográfica.

**Menene Gras**

Lo que pasa en los festivales de cine no tiene mucho que ver con el producto que triunfa en el mercado en este sector. Hay, no obstante, excepciones como *Parásitos*, por poner un ejemplo de actualidad, que está haciendo un récord de taquilla en Europa tras recibir la Palma de Oro en el último Festival de Cannes. No siempre se produce esta identificación entre el cine surcoreano y japonés con el cine de terror o el *thriller* de acción. Eso puede parecer así si tenemos en cuenta los públicos que convoca un festival de cine fantástico como el de Sitges, en el que una tercera parte de la programación es cine asiático de género. Películas como, por ejemplo, *Intimate Strangers* (Wanbyeokhan tain, Lee Jae-kyoo, 2018) probablemente nunca lleguen a nuestras salas de cine, aunque sí la seleccionamos para el Asian Film Festival Barcelona (AFAA). De hecho, pese al esfuerzo de ciertas distribuidoras europeas para introducir ciertas cinematografías en el mercado, es muy común que muchas películas solo circulen por los festivales, sea cual sea el interés que susciten o los premios que reciban. Estamos muy lejos de haber conseguido un intercambio de

producciones entre Europa y Estados Unidos y el continente asiático. En el AFAA de este año 2019 reunimos 133 películas y veinticinco cortometrajes, de veintitrés países —Afganistán, Australia, Bangladesh, Bután, Camboya, Corea, China, Filipinas, Hong Kong, India, Indonesia, Irán, Japón, Kazajistán, Laos, Macao, Malasia, Mongolia, Nueva Zelanda, Singapur, Tailandia, Taiwán (China) y Vietnam—. Todas las producciones estaban fechadas entre 2018 y 2019, salvo alguna excepción en 2017. De todas las cinematografías representadas, algunas llaman la atención porque ya son conocidas y se espera de ellas una importante aportación en lo concerniente a lo que ahora mismo están produciendo las nuevas generaciones. En países como Afganistán o Kazajistán, la curiosidad por lo que pasa en el sector no es desdeñable, como tampoco lo es aquella que se interesa por lo que se narra en algunos países del sudeste asiático, como Singapur e Indonesia, donde la industria cinematográfica está creciendo exponencialmente, sobre todo en este último país. Todavía queda mucho por hacer, no obstante, para acortar distancias entre países y culturas que todavía se ignoran mutuamente.

### **Domingo López**

El cine de género (ya sea terror o *thriller*) siempre ha formado parte del *mainstream*, pero el cine asiático siempre ha sido parte de un nicho aparte de fans, como los consumidores de manga o de ópera. Nunca ha llegado a formar parte del cine comercial general (con la excepción de algunos éxitos aislados) y es difícil que llegue a serlo. La mayor parte del público está acostumbrado a los códigos narrativos de Hollywood y todo lo que se aparte de ese modelo le resulta extraño y necesita que esas historias pasen por el tamiz de un *remake*. Más allá de festivales y convenciones, hoy hay más acceso al cine asiático que nunca a través de plataformas como Amazon Prime o Netflix, que incluyen centenares de títulos de toda Asia en su catálogo para el consumo de la población asiática que vive fuera de sus países. Pues bien, la mayor

parte de esos títulos son ignorados también hasta por los fans del cine asiático, ya que no están criados acorde a sus gustos y terminan agotados de ver que no encajan con la idea que ellos tenían de lo que era, por ejemplo, cine coreano.

### **José Luis Rebordinos**

Lo que ocurre en España con el cine de estos dos países no es muy diferente de lo que ocurre con el cine que viene de América Latina o, incluso, de otros países europeos. Todo el cine que no viene apoyado por la enorme máquina de promoción del cine de Estados Unidos tiene difícil el triunfo en taquilla. Y no tiene nada que ver con la identificación con el cine de género; al contrario, el cine de género es un cine popular y comercial y, si fuera así, debería arrastrar a un buen número de espectadores. Todo el cine que se estrena acaba siendo residual, excepto el de Estados Unidos y algún caso aislado. A veces, se producen agradables sorpresas como el gran éxito en la taquilla de todo el mundo, España incluida, de *Parásitos*.

### **Ángel Sala**

El público de festivales busca lo diferente, alejarse del erial en que se han convertido las salas de exhibición. El cine asiático de género triunfa en festivales especializados por una tradición que ya nació en los años noventa por el impacto del *J-Horror* o del nuevo cine coreano fantástico o de acción y que continúa hasta nuestros días en el seguimiento de ciertos autores o tendencias, así como en la búsqueda de la novedad. Pero también ocurre en festivales generalistas y no solo con el cine de género, aunque la división entre géneros es más fluctuante en el cine asiático. *Parásitos* es comedia, drama, horror y suspense, al igual que *La doncella* (Agassi, Park Chan-wook, 2016), que era una mezcla de géneros brutal. Hoy el terror y la ciencia-ficción dominan los gustos del espectador *mainstream*. No hay que ver más que el *box-office*, pero bajo una plantilla norteamericana, tanto a nivel *blockbuster* como *indie*. Quizá en ciertos au-

tores se aprecie la influencia del cine asiático en lo *mainstream*, como es el caso de Christopher Nolan, Mike Flanagan o algún director *indie*, como Oz Perkins, pero los estilemas genéricos asiáticos son hoy percibidos como muy de nicho. Eso no creo que perjudique a la percepción del cine de esos países en general, pues, aunque hay espectadores que identifican el cine japonés o coreano con

«violencia» o «extraño», también el éxito de Koreeda, Kawase o Hong Sang-soo le dan una fama de sensibilidad y detalle, así como de calidad en clave amplia. La idea de cine de género nipón o coreano se desenvuelve desde el culto (a veces masivo), desde los festivales y, hoy, desde las plataformas *streaming*, una vez casi desaparecido el *home video* directo.

#### **4. ¿Hasta qué punto ha transformado Internet el impacto de los festivales especializados? En este contexto, ¿considera que la marca del festival sale más beneficiada de su papel como prescriptor de contenidos para nichos especializados o que, más bien, su identidad debe identificarse con la ampliación de nuevos horizontes a través de nuevas cinematografías?**

---

##### **Quim Crusellas**

Internet es un cine de barrio de los años ochenta. Las películas más inesperadas están ahí y, algunas, en copias de origen dudoso. Y ese aficionado «lazarillero» enganchado al «torrent» también lo es de festivales. Más que una vía ilegal para ver una película sin distribución en nuestro país, se ha convertido en un lugar de exploración y de descubrimiento de títulos. Y el hecho de que las plataformas en línea se hayan popularizado entre toda la población es gracias a esta pista de despeje. Personalmente, creo que Internet es un apoyo estupendo para festivales como el nuestro. Un escaparate que nos informa, nutre y propaga; y a través de medios digitales y foros de distintos países, descubrimos títulos en pre-producción, avances, conocemos otros festivales, cinematografías, etc. Es la sala del siglo XXI

##### **Menene Gras**

Internet ha contribuido, contradictoriamente, a la divulgación de cinematografías que antes no estaban al alcance, por la facilidad de acceso a ciertas producciones, gracias a las grandes plataformas como Netflix o Filmin, o debido al tan extendido pirateo, cuando se trata de aquellas películas que se suben a Internet fraudulentamente. No obstante, también es cierto que esta divulgación se ha

hecho en detrimento de las salas de cine, donde los públicos compartían la experiencia de ver y mirar. Esto se ha perdido en gran medida, pero el cine sigue desempeñando una función insustituible. En este terreno, el papel de los festivales responde a las iniciativas que se emprenden en el sector para mostrar cinematografías que no suelen llegar a las pantallas comerciales, entendiendo que estos son proyectos que hacen su particular propuesta, que las distribuidoras tratan de aprovechar, aunque no siempre con éxito. Por consiguiente, resulta imposible garantizar que los festivales no se conviertan en nichos ni que sean o no prescriptores de contenidos para nichos especializados. La ampliación de horizontes no deja de estar relacionada también con la inclusión de nuevas geografías en el marco de todo aquello que se deriva del giro cultural de la geografía, en la medida en que no solo se trata de una ampliación de la extensión geográfica de donde proceden ciertas cinematografías, sino de una propuesta que permita al público explorar cines y narrativas que, en principio, le son desconocidas o no tan experimentadas como a veces se supone.

##### **Domingo López**

Los festivales de cine funcionan como eventos en los que miles de fans se reúnen para compartir una pasión, esperando unas señas de identidad

determinadas a nivel de programación que les garantizan repetir aquellos momentos que han disfrutado con anterioridad. Así, el festival funciona de ambos modos, ofreciendo al espectador aquello que espera ver, a la vez que le descubre directores y estilos que pueden encajar con sus afinidades, siempre dentro de la línea del festival.

### José Luis Rebordinos

Internet lo ha cambiado todo. La inmediatez que aporta permite la circulación de opiniones y críticas en directo. Pero también complica el poder distinguir entre aquellas que tienen un interés y aquellas que no. Tenemos acceso a más información que nunca, pero nos es imposible analizarla en profundidad. Por eso, los prescriptores son más importantes que nunca. Y los festivales ocupamos,

cada día más, ese espacio. Y sí, los festivales son un buen lugar para acceder a nuevas cinematografías, ya sea en función de su origen o en función de sus postulados formales, estéticos o narrativos.

### Ángel Sala

Plataformas, generalistas y especializadas, y festivales están destinados a ir de la mano, conforme a la prescripción de contenidos (que es ya muy difícil a través de la prensa divulgativa o la crítica) o la promoción de los mismos. Pero la actividad de un festival no debe quedarse en eso, sino que resulta fundamental la labor de investigación de nuevos mercados, cinematografías emergentes y talento joven, así como la arqueología audiovisual en rescate de títulos perdidos, poco difundidos o reivindicables y la restauración de clásicos incontestables.

## **5. ¿En qué medida existe en los festivales especializados una responsabilidad con el conocimiento de cines fuera del ámbito hegemónico de producción anglosajona? ¿Cómo hacer visibles las tradiciones cinematográficas eclipsadas por la historiografía? Y, lo que más relevante, ¿suponen los «cines periféricos» una fuente de renovación del lenguaje del cine contemporáneo, contribuyendo a la hibridación cultural o, por el contrario, son aportaciones exóticas a la visión occidental del cine?**

### Quim Crusellas

En nuestro caso, esa hibridación es fundamental. No solo somos una sala de cine. Nos gusta enseñar el complemento cultural, histórico y etnográfico de las películas. En Vic hay una numerosa comunidad asiática y participa activamente en nuestro festival. Preparan cenas de los países de origen de cada película, hay actuaciones y exhibiciones de danzas y artes marciales antes de cada proyección y, en algunas de ellas, como las dedicadas al cine de la industria de Mumbai o de Bollywood, recreamos de forma natural la liturgia de una sesión de la India, con la gente cantando y bailando las canciones durante la sesión, levantándose para silbar cuando aparece el chico o la chica protagonistas, etc. Es esencial y emocionante impregnar la película de aquello que lleva en su maleta de equi-

paje: su origen y complementos. Eso la convierte en una experiencia única, alejada de las sesiones convencionales en una sala de estreno.

### Menene Gras

Esta responsabilidad se asume en la mayoría de propuestas que hacen los festivales en función de sus recursos y posibilidades. Obviamente hay un interés por ampliar las geografías de las producciones que se seleccionan y proyectan en la mayoría de festivales, porque siempre se quiere dar a conocer aquello que no es accesible o que ha triunfado en otros lugares. No es menos cierto que no siempre se consigue dar visibilidad a las tradiciones cinematográficas eclipsadas por la hegemonía de la tradición anglosajona o por el eurocentrismo dominante ante otras culturas. Pero esto no solo

ocurre en el cine, sino en todo lo que tiene que ver con la cultura audiovisual y la cultura en general. El eterno debate sobre las posiciones eurocéntricas a veces inhibidas, pero no por eso inexistentes, no llega a ser concluyente cuando se cree que no se adoptan medidas al respecto, pese a ser evidentes. Se habla mucho de eurocentrismo sin que se acepte que se pone en práctica casi inconscientemente en muchos casos. El resultado de su estancamiento es la falta de presencia de otros mundos que son también nuestro mundo para nuestros radares particulares. Esta situación pone de manifiesto el daño que han causado estos enfoques y lo difícil que es corregir su impacto. Por otra parte, los cines periféricos hacen una aportación importante para la renovación del lenguaje del cine contemporáneo, tanto por la diferencia cultural que acusan como por aquello que narran. Ciertamente, pese a contribuir en algunos casos a mantener el carácter exótico de su origen —como, por ejemplo, sucede con el cine afgano, del que se espera obtener una información relacionada con la vida cotidiana, tanto urbana como rural, de un país del que se sabe muy poco—, la mayoría de cinematografías que Occidente puede considerar «periféricas» desde su eurocentrismo intervienen, sin duda, en la hibridación cultural resultado del contacto, que se asocia inevitablemente con las diásporas contemporáneas y otros fenómenos que han forzado la necesidad del conocimiento del otro. Es evidente que esto ha favorecido la renovación de lenguajes y narrativas y, también, ha repercutido en la percepción de estos otros que no podemos seguir ignorando. El cine es uno de los mejores medios para aproximarnos a unos y a otros.

### **Domingo López**

Es evidente que todo el cine internacional, y en especial el asiático, ha influido sobremanera en cinematografías occidentales, especialmente dentro del cine de género. Nosotros intentamos hacer ese trabajo de arqueología cinematográfica a través de ciclos como los que hemos proyectado, dedica-

dos a Panna Rittikrai, al *kaijū eiga*, al *tokusatsu* o a Stephen Chow. No se puede luchar contra el adocenamiento comercial impuesto desde Hollywood, pero sí se puede enseñar al espectador que hay muchas cosas más allá del *mainstream*, y dejarle a él la opción de indagar al respecto, después de mostrarle un pequeño adelanto. En lo que se refiere al cine japonés, la comedia es uno de los géneros que nunca da el salto a Occidente (de nuevo, con alguna excepción de títulos premiados) y en el festival intentamos dar visibilidad a títulos que son muy bien aceptados por nuestro público, tanto las propuestas más *indies* como las más comerciales.

### **José Luis Rebordinos**

Los festivales tenemos la responsabilidad de dar voz a aquellas películas diferentes, que no reproducen las habituales características del cine dominante. Los cines periféricos representan en muchas ocasiones una oportunidad de acceder a otras formas de mirar. Suelen ser cines de países en transformación económica, política y social, que producen películas con menos dinero, pero en ocasiones mucho más libres (no es el caso de Japón o Corea del Sur; sí lo sería el de India, Perú o Bolivia). Pero, cada vez más, la periferia está más cerca del centro; el mundo global hace las distancias más cortas, pero también tiende a la hegemonización cultural. En todo caso, lo que hay que hacer es huir de la visión exótica de las cinematografías emergentes...

### **Ángel Sala**

Los cines periféricos se están incorporando al orbe cultural audiovisual como base informadora de tendencias y talento. Iberoamérica, Asia o el este de Europa está en ebullición en ese sentido, aunque la relación sinérgica y empática de Hollywood con las agencias de talento hace que muchos autores queden seducidos muy rápidamente por el teatro de operaciones USA, cada vez más global, diverso y que se enriquece —y debería enriquecerse más— con este cine periférico. En los últimos años, films comerciales y ganadores del Óscar

han sido dirigidos por directores *off* Hollywood más o menos adaptados al sistema, como Ang Lee, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón o Iñárritu. Hace décadas era impensable que *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) llegara a ser nominada a la mejor

película por su nacionalidad y por su procedencia *off theatrical* (Netflix). Sin embargo, Cuarón ganó como mejor director. Hollywood cambia poco a poco y en ello tiene que ver la influencia de muchos factores, como son esos cines periféricos.

**6. Se habla de cómo las nuevas plataformas de *subscription video on demand* (SVoD) hacen que el público masivo sea más activo y exigente, tanto con relación al contenido como a su recepción. ¿Cómo afecta esto a la programación y desarrollo de un festival especializado? ¿Estamos asistiendo realmente a un cambio de paradigma de la condición de espectador, incluso en el caso del menos especializado?**

---

**Quim Crusellas**

En nuestro caso el VOD tiene un doble filo. Por un lado, ayuda muchísimo a dar a conocer títulos de difícil acceso al público generalista y les ofrece la posibilidad de disfrutar de un cine diferente. Hay poca difusión por parte de las plataformas de esas películas, pero también existen canales de red (Twitter y Facebook) que les dan visibilidad. Por otro lado, la compra de títulos recién acabados y estrenados vía plataforma condiciona la programación. Algunos títulos se caen en plena negociación por la compra por parte de Netflix u otra plataforma. Pero siempre hay que buscar un término medio, una ayuda colateral, y eso lo hemos conseguido con Movistar+. A través de ellos, tenemos acceso a títulos muy potentes y hacemos un estreno conjunto en el festival y en su plataforma, dándole publicidad por dos lados y ofreciendo la posibilidad al amante de cine asiático de ver la misma película en casa y, al mismo tiempo, en la gran pantalla del festival.

**Menene Gras**

Ya no se puede hablar de un público, sino de públicos y audiencias, que no suelen ser homogéneos. Por lo tanto, resulta difícil definir un público y unas tendencias sin tener en cuenta la mezcla de géneros y la evolución de las respuestas en tiempo real. Ignoro si estamos asistiendo a un cambio de

paradigma en lo concerniente a la condición del espectador: este siempre cambia de generación en generación, pero siempre será el receptor al que se destina el mensaje en cualquier producción cinematográfica. Ciertamente, se espera de él una mayor participación y comunicación, y llegar a él a través de problemáticas comunes y que, al final, son universales en cualquier sociedad y época que se aborde. La vida cotidiana es, desde hace décadas, uno de los objetivos de la mayoría de narrativas en detrimento del llamado cine histórico, que ha quedado relegado en gran parte al género del documental. Tampoco sé si el público es más exigente cada vez o más apático, aunque tenga mayor acceso al cine, tenga más posibilidades y opciones para su consumo y en apariencia esté más informado. Hay públicos que toman partido por un tipo de cine —sea el cine fantástico o de terror, el drama o la comedia— y otros que prefieren un cine que no plantee problemas o que no le haga pensar en otras vidas que no sean la suya, ni en otra realidad que le haga sentir empatía por lo que acontece en la pantalla. Lo cierto es que se ve mucho cine y se lee poco. La imagen en movimiento tiene un poder sobre el espectador que ningún otro medio hasta ahora había experimentado. El cine ha podido con todo, porque es el medio de comunicación de masas por excelencia, sea cual sea su nacionalidad.

### Domingo López

Como comenté antes, el espectador de las plataformas de VOD acaba perdido y agobiado entre tanta oferta y, de nuevo, necesita el papel de un programador que seleccione y crie entre centenares de títulos. A nivel profesional, nos afecta y mucho, debido a que plataformas como Netflix adquieren la mayoría de títulos relevantes incluso antes de que estén terminados, para su explotación global, haciendo más complejo el papel de los programadores. Aunque cada vez estoy más contento con esto, ya que hace que el programador vaya más allá de las portadas de catálogo y pueda hacer su trabajo desde cero, descubriendo las joyas y directores que serán relevantes en el cine del mañana.

### José Luis Rebordinos

No creo que el tema de las plataformas sea el que está volviendo más exigente al público. En nuestro caso, tenemos un público muy exigente desde

hace muchos años, antes de que las plataformas irrumpieran en el cine. Lo que las plataformas y, sobre todo, los nuevos dispositivos electrónicos están posibilitando es un acceso mayor y más continuado del público al audiovisual y, por lo tanto, un mayor conocimiento del mismo.

### Ángel Sala

El espectador es ahora en los festivales muy exigente, conocedor y con un nivel de influencia que antes solo tenía la crítica. Eso es muy extremo en los festivales especializados en género como Sitges. No puedes dar gato por liebre al programar o seleccionar, hay que explicar las decisiones. Tiene que haber una línea de festival. No tiene porqué estar «aprobada» literalmente por el público. Pero debe llenar expectativas en cómo sean presentados los films, más allá de que gusten o no. Hoy el público crea tendencias, mucho más que la crítica.

## **7. ¿Qué percepción tienen los festivales especializados de la labor de la crítica en ellos? El tópico extendido de que el crítico no es necesario, ¿gana fuerza su papel en un contexto de mínimo tratamiento mediático y de escasez de publicaciones del ámbito académico?**

### Quim Crusellas

En nuestro caso, el crítico y el periodista especializado son muy necesarios. Las películas de grandes distribuidoras y los grandes festivales tienen su megáfono mediático, pero nosotros necesitamos a los medios dedicados al cine asiático, sus blogs, su espíritu fan, reflejado en un seguimiento y difusión constante en Twitter, etc. La gran comunidad de aficionados al cine asiático bebe de esos canales, donde se genera afición y, por lo tanto, público e industria.

### Menene Gras

El papel del crítico es, entre otras cosas, acompañar un acontecimiento. Aunque solo sea darlo a conocer, resulta indispensable, aunque su opinión pueda ser discutible y, muchas veces, no sea pro-

picia para la venta de los derechos de proyección o para que el público consuma un determinado producto. Ignoro si es un tópico tan extendido como parece suponer la pregunta, pero si el crítico es, o no, necesario tal vez no sea la pregunta más adecuada. De ordinario, el papel del crítico y las publicaciones del ámbito académico están bastante separadas, por no decir que la inmediatez de ciertas publicaciones que se refieren al día a día no pueden reunir discursos más elaborados como los que se supone que deben de tener las que promueven los estudios académicos de investigadores e historiadores de cine. Es obvio que el papel del crítico gana fuerza en la medida en que puede beneficiar o hundir un determinado título y su opinión puede estar basada en múltiples aspectos, que pueden, a la vez, ser rechazados por otros críticos, pese a

que las coincidencias sean mayores que la disparidad radical entre unos y otros. La crítica debería ser, en ocasiones, más desinteresada o menos partidista, pero tanto en esta como en la investigación académica en este campo, a la hora de abordar las cinematografías de una sociedad global como en la que vivimos, habría de compartir intereses y objetivos.

### **Domingo López**

El crítico da visibilidad a los contenidos de los festivales, aunque muchas veces no tenga la formación necesaria para juzgar muchos contenidos asiáticos, limitándose la mayor parte de las ocasiones a contextualizar la película que acaba de ver con los escasos títulos que se han distribuido por aquí, perpetuando tópicos y lugares comunes, transmitiendo conceptos erróneos, como que la mayor parte del cine coreano son películas violentas y *thrillers* o que en la India todas las películas son musicales.

### **José Luis Rebordinos**

El crítico es muy importante. Es otro prescriptor necesario. El problema es que en estos momentos hay muy pocos críticos serios. La mayoría de lo que hay son cinéfilos, expresando opiniones urgentes, muchas veces con los títulos de crédito de las películas sin terminar. Hay mucho titular y poco análisis reposado. Además, la democratización que han supuesto las redes sociales hace que

haya miles de personas expresando opiniones y que el público no tenga fácil separar lo interesante de lo anecdótico.

### **Ángel Sala**

La crítica vive en una crisis producida por el debilitamiento de los medios de comunicación en sus apartados culturales, asentada sobre la precariedad de medios y sin un método claro. Los festivales se han cambiado, se han desarrollado en muchas direcciones y la crítica, o parte de ella, sigue aplicando criterios de antaño e intentando sobrevivir mediante un análisis añejo y caduco. Hay mucha crítica, no solo tradicional, sino también nueva, muy en contra de la actividad o el modelo de los festivales, pero, en muchos casos, las críticas ignoran los propios mecanismos de funcionamiento o financiación de los festivales, que han variado, y mucho, sin que el crítico se haya preocupado de investigar, quedándose en una visión teórica alejada del pragmatismo. Además, la crítica tradicional no ha sabido aguantar el pulso con la evolución de la opinión ilustrada de aficionados y espectadores desde las redes sociales o Internet y, poco a poco, ha sido desplazada en el análisis del impacto de los eventos y de la creación de tendencias. La crítica es necesaria, vital, es un pilar de los festivales, pero debe reestructurarse internamente, hacer un ejercicio de reconversión y dialogar con los festivales para un nuevo modelo. Es urgente. ■

# I clausura

GUILLERMO MARTÍNEZ-TABERNER

Cuando se tiene el privilegio de reunir un coro de voces especializadas para tratar un tema poliédrico, como es la circulación transnacional del cine coreano y japonés, es lógico y esperado, y hasta cierto punto buscado de forma intencionada, que existan ciertas disonancias en las opiniones expresadas. Pero las respuestas vertidas por esta selección de directores de festivales a partir de su vasta experiencia confluyen en forma de explicaciones que matizan ciertos «lugares comunes», enriqueciendo el conocimiento existente y contribuyendo a facilitar la comprensión del fenómeno de la circulación del cine coreano y japonés en España, objetivo final de la presente sección.

En este sentido, por ejemplo, si bien se expresa una coincidencia en indicar la existencia de patrones estéticos y narrativos propios de ambas filmografías, lo que se subraya como característico es la riqueza y variedad de sus productos audiovisuales en materia de género, temática, presupuesto, calidad, acogida internacional, etc. Esta riqueza lleva a categorizaciones que superan el ya conocido uso de gentilicios, como el de «cine de terror japonés», para hablar incluso de determinada corriente de cine en Japón calificada como «cine de Cannes», en clara alusión al cine elaborado tomando en consideración la interacción con la industria y el espectador europeo, como explica Domingo López.

Un segundo «lugar común» que la conversación generada desenmascara es la idea de «cines

periféricos». Más allá de las narrativas eurocéntricas y orientalistas, resulta obvio indicar la constante contribución del cine de Asia oriental al cine consumido de forma transnacional, cuestionando la idea de «periférico» como alejado de un centro generador de contenidos e identificándolo, como explica Ángel Sala, como un «cine incorporado al orbe cultural audiovisual como base informadora de tendencias y talento». En este mismo sentido, se resalta la influencia del cine asiático en cinematografías occidentales, especialmente dentro del cine de género, lo que lo convierte en foco emisor de influencias, tendencias, géneros, talento, etc., difícil de encajar en una definición de «cine periférico».

Para entender el éxito del cine coreano y japonés, normalmente, se recurre a dos variables fundamentales, la calidad del producto y la capacidad de posicionarse en los mercados internacionales. Todos los expertos consultados coinciden en hablar, de forma general, de un cine de calidad a cuya internacionalización han contribuido sus industrias culturales, así como sus agencias de promoción internacional, aunque este esfuerzo por potenciar la industria cinematográfica no sea comparable a la enorme máquina de promoción del cine norteamericano, que en muchos casos determina los éxitos de taquilla, como explica José Luís Rebordinos. Ahora bien, todos insisten en que la piedra angular de la creciente circula-

ción de contenidos asiáticos en España no son los mecanismos y *stakeholders* del mercado global, sino los espectadores. Una de las pruebas más fehacientes sería, por ejemplo, cómo las pautas de consumo de los *millennials* han contribuido a la irrupción de contenidos audiovisuales japoneses y coreanos disponibles en España en las principales plataformas digitales de *streaming*. Un público que, como explica Quim Crusellas, está cada vez más cultivado en conocimiento y es más maduro, en lo que respecta a sus preferencias.

La fuerza disruptiva de la tecnología para la distribución de contenido audiovisual, las nuevas generaciones de espectadores europeos o la variedad de la cinematografía japonesa y coreana, entre muchos otros factores, dificultan la posibilidad de cartografiar el consumo transnacional de este cine, como apunta Menene Gras. Pero, asimismo, esta situación enciende el foco del interés académico por asumir el reto de conectar en una narrativa compleja todas estas fuerzas globales y locales que permita hacer comprensible el fenómeno de la circulación del cine japonés y coreano en España durante las últimas décadas, las posibles tendencias de futuro y la capacidad de transformación de las industrias culturales locales. ■

## REFERENCIAS

- Ahn, S. (2012). *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema, and Globalization*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Brown, S. T. (2018). *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Chua B. H., Iwabuchi, K. (eds.) (2008). *East Asian Pop Culture: Approaching the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Chung, H. S., Diffrient, D. S. (2015). *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Evans, E., Coughlan, T., Coughlan, V. (2017). Building Digital Estates: Multiscreening, Technology Management and Ephemeral Television. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 12(2), 191-205. <https://doi.org/10.1177/1749602017698714>
- Hallinan, B., Striphas, T. (2016). Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media & Society*, 18(1), 117-137. <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>
- Hernandez Hernandez, A. D., Hirai, T. (2015). The Reception of Japanese Animation and its Determinants in Taiwan, South Korea and China. *Animation: an interdisciplinary journal*, 10(2), 154-169. <https://doi.org/10.1177/1746847715589061>
- Iordanova, D. (2012). Digital Disruption: Technological Innovation and Global Film Circulation. En D. Iordanova y S. Cunningham (eds.), *Digital disruption: Cinema movies on-line* (pp. 1-31). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Iwabuchi, K. (ed.) (2004). *Feeling Asian Modernities: Transnational consumption of Japanese TV drama*. Hong Kong: University of Hong Kong Press.
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. Nueva York: New York University Press.
- Kim, Y. (ed.) (2008). *Media Consumption and Everyday Life in Asia*. Nueva York: Routledge.
- (2013). *The Korean Wave: Korean Media Go Global*. Nueva York: Routledge.
- (2019). *South Korean Popular Culture and North Korea*. Nueva York: Routledge.
- Mikos, L. (2016). Digital Media Platforms and the Use of TV Content: Binge Watching and Video-on-Demand in Germany. *Media and Communication*, 4(3), 154-161. <http://dx.doi.org/10.17645/mac.v4i3.542>
- Tezuka, Y. (2012). *Japanese Cinema Goes Global: Filmworkers' Journeys*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Tryon, C. (2012). «Make Any Room Your TV Room»: Digital Delivery and Media Mobility. *Screen*, 53(3), 287-300. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs020>
- Wada-Marciano, M. (2010). Global and Local Materialities of Anime. En M. Yoshimoto, E. Tsai y J. B. Choi (eds.), *Television, Japan, and Globalization* (pp. 241-258). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.

## MÁS ALLÁ DE LOS ÉXITOS PUNTUALES DEL CINE ASIÁTICO: LA CIRCULACIÓN DEL CINE COREANO Y JAPONÉS EN ESPAÑA

### Resumen

Siguiendo con la indagación del monográfico sobre la porosidad de nuestro audiovisual con respecto a su contraparte japonesa y surcoreana, en la sección de (Des)encuentros congregamos a los responsables de los festivales más relevantes para la circulación de estos cines dentro del territorio español para monitorizar la situación desde su papel como puerta de entrada de dichas cinematografías. Quim Crusellas y Domingo López (director y programador, respectivamente, del Festival Nits Cinema Oriental de Vic), Menene Gras (directora del Asian Film Festival de Barcelona), José Luis Rebordinos (director del Donostiako Nazioarteko Zinemaldia de Donostia) y Ángel Sala (director del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya de Sitges) responden a las cuestiones planteadas por Guillermo Martínez Taberner y Antonio Loriguillo-López sobre facetas de la circulación de estas películas tan dispares como la evolución del público español o la irrupción de las plataformas de *video on-demand*.

### Palabras clave

Festivales de cine; San Sebastián; Sitges; Nits Cinema Oriental; Asian Film Festival; Cine japonés; Cine surcoreano.

### Autores

Quim Crusellas es el director del Festival Nits Cinema Oriental de Vic. Contacto: nits@cinemaoriental.com.

Domingo López es el programador del Festival Nits Cinema Oriental de Vic. Contacto: programmer@cinemaoriental.com.

Menene Gras es la directora del Asian Film Festival de Barcelona. También dirige el departamento de cultura y exposiciones de Casa Asia (Barcelona). Contacto: mgras@casaasia.es.

José Luis Rebordinos es el director del Donostiako Nazioarteko Zinemaldia de Donostia. Contacto: direccion@sansebastianfestival.com.

Ángel Sala es el director del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya de Sitges. Contacto: info@sitgesfilmfestival.com.

Guillermo Martínez-Taberner es profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra desde 2009 y responsable del Departamento de Economía y

## BEYOND THE SPORADIC SUCCESS OF ASIAN CINEMA: THE CIRCULATION OF KOREAN AND JAPANESE CINEMA IN SPAIN

### Abstract

Continuing with the investigation of the monographic about the porosity of our audiovisual regarding its Japanese and South Korean counterpart, in the section of (Dis)agreements we congregate the people in charge of the most relevant festivals for the circulation of these cinemas inside the Spanish territory to monitor the situation from their role as gatekeepers of these cinematographies. Quim Crusellas and Domingo López (director and programmer, respectively, of the Festival Nits Cinema Oriental de Vic), Menene Gras (director of the Asian Film Festival of Barcelona), José Luis Rebordinos (director of the Donostiako Nazioarteko Zinemaldia in Donostia) and Ángel Sala (director of the Sitges Film Festival) answer to the questions posed by Guillermo Martínez Taberner and Antonio Loriguillo-López on facets of the circulation of these films, the evolution of the Spanish audiences, or the irruption of video on-demand platforms.

### Key words

Film festivals; San Sebastian; Sitges; Nits Cinema Oriental; Asian Film Festival; Japanese cinema; South Korean cinema.

### Authors

Quim Crusellas is the director of the Festival Nits Cinema Oriental de Vic. Contact: nits@cinemaoriental.com

Domingo López is the programmer of the Festival Nits Cinema Oriental de Vic. Contact: programmer@cinemaoriental.com

Menene Gras is the director of the Asian Film Festival in Barcelona. She also directs the culture and exhibitions department of Casa Asia (Barcelona). Contact: mgras@casaasia.es

José Luis Rebordinos is the director of the Donostiako Nazioarteko Zinemaldia in Donostia. Contact: direccion@sansebastianfestival.com

Ángel Sala is the director of the Sitges Film Festival. Contact: info@sitgesfilmfestival.com

Guillermo Martínez-Taberner is adjunct professor in the Department of Humanities at the Universitat Pompeu Fabra since 2009 and coordinator of the Economic and Business Department of Casa Asia since 2007. He obtained his PhD

Empresa de Casa Asia desde 2007. Doctor en Historia y Máster en Historia del Mundo por la Universitat Pompeu Fabra, es también Licenciado en Estudios de Asia Oriental por la Universitat Autònoma de Barcelona y Licenciado en Historia por la Universitat de València. Ha completado sus estudios con estancias anuales de formación e investigación en la Università Ca'Foscari di Venezia (2001-2002), en la Tokyo University of Foreign Studies (2005-2006), en la School of Oriental and African Studies de la University of London (2011) y en la Beijing Foreign Studies University (2016). De sus publicaciones como autor o coautor destacan *Comunicación y poder en Asia oriental* (EdiUOC, 2017), *El Japón Meiji y las colonias asiáticas del imperio español* (Ed. Bellaterra, 2017), *El manga y la animación japonesa* (EdiUOC, 2015), e *Historia de Japón. Economía, Sociedad y Política* (EdiUOC, 2012). Contacto: guillermo.martinez@upf.edu.

Antonio Loriguillo-López es personal investigador postdoctoral en la Universitat Jaume I. Doctor en Ciencias de la Comunicación, sus líneas de investigación se centran en el estudio de la narración en el cine y en la ficción televisiva comerciales, con especial atención a la animación japonesa contemporánea. Es autor y coautor de varios artículos científicos en revistas de revisión por pares, de varios capítulos de libro y de diversas comunicaciones en congresos científicos de carácter internacional. Contacto: loriguil@uji.es.

#### Referencia de este artículo

Crusellas, Q., Gras, M., López, D., Loriguillo-López, A., Martínez-Taberner, G., Rebordinos, J. L., Sala, Á. (2020). Más allá de los éxitos puntuales del cine asiático: la circulación del cine coreano y japonés en España. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 153-162.

in History and his MA in World History from Universitat Pompeu Fabra . He received his BA in East Asian Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona and his BA in Contemporary History from the Universitat de València. He has been visiting researcher at Università Ca'Foscari di Venezia (2001-2002), Venice International University (2002), Tokyo University of Foreign Studies (2005-2006), the School of Oriental and African Studies of the University of London (2011) and the Beijing Foreign Studies University (2016). Among his publications he is author or co-author of: *Comunicación y poder en Asia oriental* (EdiUOC, 2017), *El Japón Meiji y las colonias asiáticas del imperio español* (Ed. Bellaterra, 2017), *El manga y la animación japonesa* (EdiUOC, 2015), *Historia de Japón. Economía, Sociedad y Política* (EdiUOC, 2012). Contact: guillermo.martinez@upf.edu.

Antonio Loriguillo-López is currently a post-doctoral fellow at the Communication Sciences Department at Universitat Jaume I. Ph.D in Communication Sciences by Universitat Jaume I, Castelló de la Plana (Spain). His research interests are focused on the crossroads between Japanese contemporary animation and complex narration. He is the author and co-author of several scientific articles, book chapters and contributions to international conferences. Contact: loriguil@uji.es.

#### Article reference

Crusellas, Q., Gras, M., López, D., Loriguillo-López, A., Martínez-Taberner, G., Rebordinos, J. L., Sala, Á. (2020). Beyond the Unusual Success of Asian Cinema: The Circulation of Korean and Japanese Cinema in Spain. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 153-162.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)



# PUNTOS DE FUGA

---

**ESPÍRITU Y MATERIA. SOBRE  
ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKY,  
1966) Y CORAZÓN DE CRISTAL  
(WERNER HERZOG, 1976)**

Chantal Poch

**EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA  
MUJER EN EL WESTERN. LLEGAR A SER  
HEROÍNA EN EL VIENTO (THE WIND,  
VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)**

Laura Antón Sánchez

**TODO ES RUINA: LAS ARMONÍAS  
WERCKMEISTER DE BÉLA TARR**

José Manuel López

**VALS CON BASHIR: DOCUMENTAL,  
ANIMACIÓN Y MEMORIA**

Javier Moral Martín



# ESPÍRITU Y MATERIA. SOBRE ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKI, 1966) Y CORAZÓN DE CRISTAL (WERNER HERZOG, 1976)

CHANTAL POCH

## INTRODUCCIÓN

---

En la secuencia inicial de *Andrei Rublev* (Andrey Rublev, Andrei Tarkovski, 1966), un hombre que aparecerá nombrado en los créditos como Efim se sube a un globo en lo alto de una torre e inicia un corto vuelo durante el que adoptaremos su propia perspectiva, presenciando a vista de pájaro como la gente, empequeñecida desde la altura, contempla el rudimentario invento. Efim grita emocionado, pero el trayecto acaba pronto en una caída estrepitosa, en el desinflado del globo entre el agua y la tierra. Se trata de un primer episodio sin nombre ni relación narrativa con el resto de episodios sobre los que se organiza *Andrei Rublev*: un primer bloque formado por este mismo prólogo, «Bufón» (1400), «Teófanos el Griego» (1405), «La Pasión de Andrei» (1406), «Celebración» (1408) y «Día del Juicio» (1408), y una segunda parte con «Atraco» (1408), «Silencio» (1412) y «Campana» (1413). La primera secuencia de *Corazón de cristal* (Herz aus

Glas, Werner Herzog, 1976), aunque relacionada con el relato principal, también aparece en cierto modo separada del resto por su convivencia con los créditos de la película. Un hombre —después lo identificaremos como Hias, personaje que inquieta al pueblo protagonista con sus visiones sobre el fin de los tiempos— da la espalda al espectador contemplando en un ambiente brumoso un rebaño de vacas. Vemos su cara mientras sigue absorto en lo que mira; la niebla avanza a cámara rápida como un mar. A continuación Hias, tumbado sobre la hierba y con un paisaje de niebla y montañas ante sí, alarga lentamente el brazo y la mano y extiende sus dedos hacia la distancia. Lo que veremos después son una serie de visiones apocalípticas narradas por su voz y acompañadas de misteriosas imágenes naturales.

Son varias las similitudes que plantean estas secuencias. En primer lugar ambas ofrecen una representación de la naturaleza basada en el movimiento y la mezcla. Desde su globo Efim nos

permite ver un paisaje en el que los elementos se intercalan hasta su descenso; ahora río, ahora prado, ahora río, ahora barro. La vista en picado del agua muestra un cielo visto totalmente a través de su reflejo. El inicio de *Corazón de cristal* enseña asimismo como aire y tierra juegan a fundirse en su retrato de una neblina baja, igual que aire y agua en la aparición de una niebla espesa como marea sobre el paisaje. En ambos casos el paisaje se convierte en espacio de mezcla de los elementos clásicos, ofreciendo así la visión de una naturaleza que se presiente viva. En segundo lugar y en la misma dirección, ambos prólogos se detienen momentáneamente en la presencia de unos animales. En el caso de *Andrei Rublev* tras el aterrizaje fallido del globo vemos a un caballo negro que se tumba sobre la hierba y se revuelca. En *Corazón de cristal* las vacas que contempla Hias son mostradas tras su primera aparición sin compartir plano con el protagonista, con su pastura como única acción. Caballo y vacas aparecen ajenos totalmente a los sucesos humanos, ocupándose solo de vivir. La naturaleza avanza por su propio camino, sin hacer caso del relato. Por último, podemos localizar en el gesto de Efim de subirse a un globo y en el de Hias extendiendo la mano hacia el horizonte una similar intención: la de llegar a lo inmaterial, a lo distante, por medios materiales.

Desde esta última cuestión iniciaremos nuestro recorrido. Mircea Eliade, historiador de las religiones, apunta una preocupación sobre aquel al que llama hombre moderno: «El trabajo de las tierras o la cocción de la arcilla, así como un poco más adelante los trabajos mineros y metalúrgicos, situaban al hombre arcaico en un universo saturado de sacralidad. Sería vacuo pretender reconstituir sus experiencias: hace ya demasiado tiempo que el cosmos ha perdido aquella sacralidad, como consecuencia sobre todo del triunfo de las ciencias experimentales. Los modernos somos incapaces de comprender el sagrado en sus relaciones con la Materia» (Eliade, 1990: 126). En este artículo argumentaremos que la pérdida de un vínculo entre lo

sagrado y lo material, es decir, entre espíritu y materia, tal y como la describe Eliade, es una preocupación central de estas dos películas, y que en última instancia es esta la pérdida real a la que apunta un motivo narrativo que ambas comparten: la de la pérdida de un secreto de fabricación. En *Andrei Rublev* el último episodio, «Campana», trae a escena a un nuevo personaje, Boriska. Joven hijo de un maestro campanero fallecido, afirma para ganar un trabajo conocer el secreto de fabricación de su padre, en realidad perdido. En *Corazón de cristal* toda la película girará entorno a una situación similar: el único hombre que conoce el secreto de fabricación de un cristal rojo que mantiene a todo el pueblo fallece sin dejar a nadie ese secreto. Como la minería y los trabajos metalúrgicos a los que Eliade alude, los procesos de fabricación que aparecen en ambas películas habían ocupado en un pasado pre-fílmico sitios espiritualmente relevantes en su comunidad: la campana como instrumento de loa a dios, el cristal que es anunciado en el propio film como contenedor de la vida del pueblo. Su interrupción es la interrupción de una relación de las personas con los dioses o de las personas con el mundo.

## ANDREI TARKOVSKI Y WERNER HERZOG

El planteamiento de una posible relación entre el cine de Andrei Tarkovski y el de Werner Herzog no es nuevo, siendo Gilles Deleuze (2013: 105) el que más célebramente los enlazara usando a ambos como ejemplos más claros de su concepto de la imagen-cristal. Lo que este artículo pretende es profundizar en esta relación entre Andrei Tarkovski y Werner Herzog, nombrada algunas veces pero no tan explorada en motivos concretos, a través de la comparativa de dos de sus obras que argumentaremos condensan unas coincidencias temáticas que van más allá de lo superficial para esclarecer algunas de las preocupaciones que marcan su cine. Nuestra tesis será que tras el tema compartido del secreto de oficio perdido se esconden

de un también compartido epicentro de reflexión: la pérdida de la relación entre la materia y el espíritu.

La única alusión registrada de un director al otro consiste en la siguiente declaración de Herzog: «Figuras como Tarkovski han hecho algunas películas muy hermosas, pero me temo que es el niño mimado de los intelectuales franceses y sospecho que se ha esmerado un poco para obtener ese galardón» (Cronin, 2014: 155). Pese a esta negativa a aceptar una influencia de Tarkovski en su propia obra —una negativa coherente con la pertinaz negativa del director a aceptar, de hecho, cualquier tipo de influencia que no haya señalado él mismo— cabe

pensar que Herzog ha tenido como mínimo un contacto con la obra de Tarkovski teniendo en cuenta su interés por la cultura rusa. Alrededor de ella ha creado ya tres documentales: *Glocken aus der Tiefe* — *Glaube*

*und Aberglaube in Rußland* [Campanas desde la profundidad— Fe y superstición en Rusia] (Werner Herzog, 1993), centrado en algunas tradiciones religiosas ancestrales; *Happy People: A Year in the Taiga* [Gente feliz: un año en la taiga] (Werner Herzog y Dmitry Vasyukov, 2010), dedicado al admirable trabajo de los cazadores de los bosques rusos —y que, anecdóticamente o no, incluye entre sus protagonistas al sobrino de Tarkovski, Mikhail— ; y *Meeting Gorbachev* [Conociendo a Gorbachov] (Werner Herzog y Andre Singer, 2018), última película del director hasta la fecha basada en entrevistas al político. De esta última Herzog ha declarado que debía «encontrar algo que fuera no solo su alma, si no de alguna manera el alma de Rusia» (AFP News Agency, 2018). Un artista interesado en el «alma de Rusia» —concepto que ya había citado con anterioridad (Cronin, 2014:

253)— por fuerza ha de estar interesado en la obra de Andrei Tarkovski, gran explorador del tema.

Ambos directores son situados frecuentemente en el ambiguo marco de la modernidad cinematográfica; los Nuevos Cines del Este y en el Nuevo Cine Alemán, respectivamente. Y ambos escapan de ellos, siendo estudiados como casos aparte en sus contextos. Ambos son categorizados como autores y ampliamente comentados desde la academia, y a la vez han logrado ser conocidos en los circuitos comerciales con mayor o menor fortuna, antes o después. Si abandonamos el terreno de las relaciones reales para aproximarnos a aquel donde los textos se encuentran por sí solos unos

a otros, una serie de temas parecen emerger en común: la relación del hombre con la naturaleza, la lucha del hombre por ser, la preocupación por la época en la que viven. Ambos trabajarán estas inquietudes más allá de sus películas: la

---

**UNA SERIE DE TEMAS PARECEN EMERGER EN COMÚN: LA RELACIÓN DEL HOMBRE CON LA NATURALEZA, LA LUCHA DEL HOMBRE POR SER, LA PREOCUPACIÓN POR LA ÉPOCA EN LA QUE VIVEN**

---

publicación del tratado *Esculpir en el tiempo* (1985), así como de sus diarios, algunos poemas, Polaroids y muchas de sus conferencias darán testimonio de un Tarkovski que también es capaz de explorar las cuestiones que le preocupan desde la teoría; en el caso de Werner Herzog *Conquista de lo inútil* (2004) —un casi diario de rodaje de *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)— y *Del caminar sobre hielo* —un casi diario de su peregrinaje a pie de Múnich a París para salvar a Lotte Eisner— (1978) se presentan como textos con la misma fuerza que sus películas, a lo que debemos sumar las entrevistas, ruedas de prensa y otras apariciones del director, que se agolpan año tras año como millares de notas al pie de su también prolífico trabajo filmico.

Los dos autores, además, comparten una especial atención de la crítica a sus aspectos más cercanos al Romanticismo. Sobre Tarkovski se dirá que es «uno de los últimos románticos», con «representación

taciones del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza, en un espíritu próximo al movimiento decimonónico que tuvo en las pinturas de Caspar David Friedrich uno de sus mayores referentes visuales» (Tejeda, 2010: 60), y se encontrará en su obra varios «elementos privilegiados del romanticismo» (Arroyo, 2012: 115). De Herzog se dirá que «se apodera de todo el romanticismo alemán (incluidos sus precursores)» (Carrère, 1982: 55) y que sus películas «re-imaginan aspectos pasados por alto del Romanticismo» (Johnson, 2016: 2), una relación de la que Herzog, siguiendo su tradición, desconfiará (Cronin, 2014: 151).

## ESPÍRITU Y MATERIA

La relación con el romanticismo es más que estética. Filósofos y artistas románticos se lamentaban de lo que intuían como un abandono de lo espiritual en pro del raciocinio. Acercándose a esta misma preocupación, Tarkovski escribe: «Estoy convencido de que hoy volvemos a estar cerca de la destrucción de una civilización porque ignoramos plenamente el lado interior y espiritual del proceso histórico. Porque no queremos reconocer que nuestro imperdonable y pecaminoso materialismo, un materialismo que no conoce la esperanza, ha traído infinitas desgracias sobre la humanidad. Es decir, creemos que somos científicos y dividimos, para conseguir una mayor fuerza de convicción en nuestras cavilaciones científicas, el indivisible proceso de la humanidad en dos partes, haciendo después de una sola de sus motivaciones la causa de todo» (Tarkovski, 2012: 260). La cuestión de una separación entre un lado material y uno espiritual de las cosas, expresada también en los monólogos que desarrolla Alexander en *Sacrificio* (Offret, Andrei Tarkovski, 1986), marca de algún modo la vida de Andrei Rublev, dedicada a encontrar el modo de plasmar aquello invisible en un lienzo palpable.

*Corazón de cristal* plantea la misma problemática. ¿Cómo hacer de un cristal cualquiera ese

crystal rubí que, en palabras de un habitante del pueblo, «contiene la vida del pueblo» y, en las del príncipe, «protege de los males del universo»? Hay algo divino en ese cristal que se ha perdido. El corazón de los hombres ya no está en el cristal rojo, materia y espíritu se han separado. En la escena en la que la joven criada es invitada a la habitación del príncipe un cuadro pone énfasis en la cuestión: San Francisco de Asís recibiendo las estigmas, lo divino dejando huella en la carne. La elección de someter la interpretación de los actores a la hipnosis genera además la sensación de que el pueblo protagonista vive como si no tuviera alma. Bajo su estado el habla y el gesto se tornan extraños, se separan de su significado. La división entre lo material y lo no material encuentra aquí otro síntoma; una patología del habla que llegará también a *Andrei Rublev* en forma de mudez.

La misma configuración espacial de *Corazón de cristal* atañe a esto: «una oposición topográfica y poética clara y una oposición filosófica, casi alquímica, confusa. De un lado, el pueblo; del otro, la naturaleza montañosa que lo rodea» (Carrère, 1982: 38-39). Quizás de este paralelismo surge la necesidad de la película de volver una y otra vez a la naturaleza, de insistir en observarla como si tratase de mostrar algo más. En esta observación predominará ese carácter vivo que habíamos detectado ya en el prólogo, marcado por una especial atención a la convivencia y lucha de elementos. La secuencia inicial de la película puede ser leída como un proceso de condensación: Hias contempla la formación de una niebla que va volviéndose más espesa, hasta que el movimiento de la niebla se convierte a través de un fundido al movimiento de unas cascadas igual de blancas, igual de azules que el paisaje previo. Pronto se nos ofrecerá la imagen de una especie de fango en ebullición, reflejo material de la mezcla de agua y fuego. Esta lenta evolución del agua en agua ardiente —y aguardiente, pues el alcohol que Bachelard define como agua de fuego (Bachelard, 1966: 143) tendrá una presencia importantísima también en el

film— acabará culminada en el incendio de la fábrica, todo llamas en la noche. Los paisajes grabados en Yellowstone que aparecen intercalados con aquellos de Baviera consisten en lagos humeantes, lagos que echan fuegos y tragan árboles, sal que parece nieve, tierra que no parece tierra.

Esta yuxtaposición de elementos estará también muy presente en *Andrei Rublev*. Chion señala cómo en el episodio inicial del globo un hombre «se alza de la tierra y contempla el agua desde las alturas gracias al fuego, antes de caer en el barro» (Chion, 2007: 17). Durante la celebración pagana de la que el protagonista es testimonio, las antorchas encendidas se confunden con el río y, justo antes del inicio de «Campana», un trozo de carbón ardiente humea repentinamente al ser echado a un suelo de nieve. El fuego potencial es apagado por el agua congelada. Los elementos luchan entre sí y logran unirse; mirar hacia ellos es mirar hacia la posibilidad de unión con el mundo, hacia la posibilidad de dar también con la mezcla adecuada para lograr el cristal rubí o la campana que suene. En ambas películas la atención a la naturaleza, su elevación a la categoría paisaje pasa por la definición que de esta hace Georg Simmel como «configuración espiritual» (Simmel, 2013: 9, 20). La detención frente a aquello que es pura materia natural, la elección de mostrarla y, por tanto, equipararla a los sucesos del film, la imbuye ya de otra dimensión.

## VER MÁS ALLÁ

Radu Gabrea escribe sobre el cine de Werner Herzog: «Una meditación sobre la relación interior/exterior, manifestada a través de la relación aquí/allá, acompaña todas sus imágenes. [...] Lo que caracteriza sus planos es una insistencia de la mirada puesta sobre los paisajes descritos, una especie de retardo de la cámara que toma aquí una función de descubierta» (Gabrea, 1986: 184). Esta «función de descubierta» se hace bien explícita en *Corazón de cristal* a través del personaje de Hias.

Hias es un profeta para su pueblo y, como Gabrea indica, «su función de guardar [*garder*] los secretos de la naturaleza va de la mano de su rol de observarlos [*regarder*]» (Gabrea, 1986: 184). Desde el inicio en el que se encuentra absorto en la contemplación hasta el final en el que lucha con un oso que solo él ve, pasando por todas sus visiones y la cuestión de su veracidad —«yo solo digo lo que veo, creerlo o no es cosa tuya», dirá—, Hias desarrolla toda una dialéctica de la visión a lo largo de la película: ¿lo que veo es real? ¿los demás y yo vemos lo mismo? Hias, mirando al horizonte, dice: «veo una nueva tierra». Es esta idea de una nueva tierra, de un nuevo mundo, una idea explorada por los dos directores: pensemos en *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972), *Fitzcarraldo* y todos los documentales de «viaje» de Herzog; o en *Solaris* (Solyaris, Andrei Tarkovski, 1972) y *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983). En la exploración de Herzog de los estadios secundarios de percepción, el personaje de Hias surge como portador de esa capacidad de ver más allá, de ver la tierra como «nueva», como si la pisara por primera vez.

Tarkovski escribirá sobre *Andrei Rublev*: «El monje Rublev contemplaba el mundo con los ingenuos ojos de un niño y predicaba que no hay que resistir al mal, que hay que querer al prójimo» (Tarkovski, 2012: 233-234). Andrei, como Hias, ve el mundo con ojos nuevos. Cabe pensar que aquello que a Tarkovski le interesa de las pinturas de Andrei Rublev es, precisamente, este mismo don: cuando en *Sacrificio Alexander* admira unas láminas del artista, enfatiza «¡Cuánta sabiduría y espiritualidad, e inocencia infantil, también!». La capacidad de ver como un niño es, también, la capacidad para percibir aquello que otros no perciben. Tanto Hias como Andrei mantienen un vínculo especial con lo espiritual, un vínculo que los que los rodean no comprenden del todo. En su estudio sobre el cine Amedée Ayfre cita la definición que del sagrado hace Malraux: «la presencia de otro mundo. No necesariamente infernal

o celestial, no solo mundo después de la muerte: un presente más allá. Para el sagrado, en diversos grados, lo real es la apariencia i existe otra cosa, que no es apariencia i no siempre se llama Dios» (Ayfre, 1969: 6). Es la visión de este otro mundo, esta nueva dimensión más allá de la materia, a lo que Hias y Rublev aspiran; aquello que sus congéneres han perdido. El vidrio y la campana, sin su secreto, son solo apariencia.

## ESPÍRITU O MATERIA

Como en las palabras de Malraux, el don de Hias y Andrei va más allá de una religión concreta. En ambas películas nos encontraremos con una clara desconfianza en la Iglesia. En *Andrei Rublev* Teófanes el Griego muestra un actitud poco humanitaria, y Ciril se muestra envidioso. La película simpatiza con los paganos, que son perseguidos solo por la naturaleza de su fe. El mismo Andrei, además, mostrará dudas sobre sus propias creencias a lo largo de la película. *Corazón de cristal* muestra a un pueblo supersticioso y a un príncipe que aun estando rodeado de iconografía cristiana la mezcla con superchería y hasta crueldad. Se trata de una fe artificial, que no surge de los hombres. Hias profetiza el fin del mundo acompañado de un Papa enloquecido que nombra a una cabra su sucesora. El mayor acto de fe en este contexto vendrá de manera tan espontánea como una mirada hacia el cielo de Boriska mientras cavan el agujero de la campana; un gesto tan potente que la cámara lo seguirá hasta volverse diminuto. En ese momento solo quedarán en el plano la mirada de Boriska, una paloma que cruza volando la imagen y un árbol.

Y aún así, al mismo tiempo, lo racional se muestra inútil, ineficaz. El intento prometeico de Efim de acceder al vuelo será castigado con la muerte. Encontramos una repetición del tema del vuelo castigado, del Ícaro, en *The White Diamond* [El diamante blanco] (Werner Herzog, 2004). En esta ocasión el protagonista Graham Dorrington,

convencido de su propósito de sobrevolar una catarata con un dirigible, cuenta como su ídolo y predecesor murió en una misión similar. Herzog habría explorado antes el deseo humano de volar en *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, Werner Herzog, 1974) y *Little Dieter Needs to Fly* [El pequeño Dieter necesita volar] (Werner Herzog, 1997). Si algo nos dicen estos episodios es que la técnica no es infalible; el conocimiento racional puede fracasar. En *Andrei Rublev*, Boriska coge un poco de barro y lo aprieta en su mano. Lo moldea, lo acerca a su oreja para oírlo, lo separa en dos, lo vuelve a juntar. Cuando decide que no es bueno para su propósito, no lo hace por ningún tipo de análisis racional: ha sido una decisión sensorial, tomada con las manos, ojos y orejas. Tanto Efim con su globo como Graham Dorrington con su dirigible fracasarán. Pero eso es porque han tratado de volar racionalmente. Al principio de *La infancia de Iván* (Ivanovo detstvo, Andrei Tarkovski, 1962) el niño protagonista, interpretado significativamente por el mismo actor que luego dará vida a Boriska, Nikolai Burliaev, se eleva poco a poco hasta contemplar riendo el paisaje desde arriba. Al final de *Invencible* (Invincible, Werner Herzog, 2001), el protagonista da impulso a su hermano pequeño hasta que sus manos se separan y este sale volando. En ambos casos esta elevación, imposible en un régimen realista, se hace posible en el régimen del sueño y la visión. La elevación llega a través del mundo irracional.

Esta desconfianza tanto en la razón como en la religión nos lleva a situar ambas películas en el contexto de un cine postsecular, etiqueta proveniente de la filosofía que se ha relacionado con cineastas como Terrence Malick, Lars Von Trier, Ingmar Bergman o el mismo Tarkovski (Caruana y Cauchi, 2018: 3; Bradatan, 2014: 10). Caruana y Cauchi lo explican así: «El término captura el trabajo de aquellos cineastas cuyos filmes sobrevuelan esa zona gris que disuelve los estrictos límites frecuentemente establecidos entre creencia e in-

credulidad» (Caruana y Cauchi, 2018: 1). La post-secularidad cuestiona el relato de una decadencia contemporánea de la religión, pero a la vez rechaza un retorno a la religión tradicional. En *Andrei Rublev* se produce el siguiente diálogo entre el monje Ciril y Teófanos el Griego alrededor de las obras de Andrei:

- Como dijo Epifanio sobre las virtudes de Sergio de Rádonezh: “sencillez no abigarrada”. Es esto mismo, es algo sagrado, sencillez no abigarrada.
- Es usted un sabio.
- ¿De verdad? ¿No sería mejor seguir los impulsos del corazón en las tinieblas de lo irracional?
- En la mucha sabiduría, hay mucho malestar.
- Y quien añade ciencia, añade dolor.

El conocimiento no llegará por la ciencia o técnica ni por la religión. ¿Entonces qué nos queda? La fe personal, la fuerza interna que nada tiene que ver con instituciones. Estas «tinieblas de lo irracional» son el lugar común de los personajes tarkovskianos y herzogianos, movidos por una fe sin objeto, basada solo en el sujeto creyente. Amit Chaudhuri (2018: 16) asociará a Andrei Rublev un concepto de Harold Bloom, *belatedness*, la intuición de haber nacido en un momento equivocado de la historia. En efecto Andrei no parece encajar en su momento histórico, un ser pacífico y comprometido con sus ideas, dispuesto a sacrificar todo por el arte en una época en que la noción de artista ni tan siquiera está empezando. Este empuje al sacrificio es testimonio de ello: no se trata de películas a favor de la religión, sino de la fe. La religión institucionalizada será intuita como artificial, como un impedimento entre el hombre y su unión con un sagrado que reside más bien en la naturaleza. Hias y Andrei se apartarán de la comunidad, aparecerán como seres solitarios a contracorriente de una sociedad vista como disfuncional. Cuando vemos a Hias por primera vez nada lo distingue de *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich. No le vemos el rostro: convertido

en una silueta anónima nos recuerda a las *rück-enfiguren* que inundaban las pinturas románticas, figuras de espalda al espectador, según Rafael Argullol solitarias y ambivalentes, en las que puede adivinarse «la desolada percepción de su propia pequeñez ante la inmensidad» (Argullol, 1987: 47). Estas figuras de espaldas poblarán ambas filmografías —pensemos en la famosa escena inicial de *El Espejo* (Zerkalo, Andrei Tarkovski, 1975), donde la madre espera sentada en la valla límite del hogar— y cuando no, otros recursos estéticos nos hablarán de esta cuestión: un trabajo pronunciado de la relación entre primer plano y fondo, el empequeñecimiento frecuente de los personajes en medio de la vastedad del paisaje o su desaparición en la lejanía.

## ARTE

Solo, sin ciencia ni religión, en qué puede confiar el hombre? En la creación. Lo que mueve a Andrei a crear es lo mismo que a Efim a volar, —fe y ciencia como dos caras de una semejante búsqueda— el conocimiento de aquello que nos es negado. Françoise Farago definirá así el cine de Tarkovski: «dar a adivinar y sentir, sugerir la impalpable presencia del Ser, de Dios: tal es la función que asigna a su arte, la vocación que reivindica» (Farago, 1986: 25). Herzog, en *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985) pronuncia lo que será el mejor manifiesto de su cine: «Debería ser todo muy simple y que hubiera solo imágenes puras. Mirando todos estos edificios, es imposible verlos como imágenes solitarias. Tendríamos que excavar como un arqueólogo, excavar... hasta que pudiéramos encontrar algo puro en este paisaje decadente». Este paisaje decadente es el de una materia vacía, y la solución pasa por mirar más allá como Andrei y Hias, por excavar con la mirada.

Es fácil ver un símil del proceso cinematográfico en los procesos de fabricación mostrados en ambas películas, pues tanto uno como el otro se presentan en su doble vertiente de procesos tec-

nológicos y actos de creación. Los procesos que muestran los fragmentos escogidos están envueltos de cierto halo de ocultismo; en la campana este empieza por el metal fundido, un metal que es sueño de fuerza, de fuego excesivo (Bachelard, 1994: 265), y culmina en una escena llena de humaredas luminosas contra las que la tez de Boriska aparecerá ennegrecida, poblada de centenares de personas en movimiento, echándose agua, cruzando el plano entre luces y sombras, y de maquinaria en funcionamiento que obliga a los personajes a comunicarse a gritos. En *Corazón de cristal* está igual de presente el imaginario de la fábrica en funcionamiento, a la vez fascinante y peligrosa, con el cristal derretido circulando al rojo vivo y los trabajadores —reales— sudando, envuelta de una atmósfera que Heringman (2012: 256) identifica con las pinturas de Josep Wright of Derby y el subgénero industrial del Romanticismo pictórico. La confusión, el misterio envuelve ambos procesos,

huérfanos de su secreto de fabricación que acaba siendo sustituido por un elemento que escapa a la comprensión humana: Boriska fingirá conocer el secreto de la campana, que al final acabará sonando perfectamente de manera milagrosa; el secreto del cristal rubí, por otra parte y según el enloquecido propietario de la fábrica, pasará por añadir a la mezcla la sangre de una mujer virgen. Más que producciones de la técnica, la campana y el cristal rubí quedarán asociados a una creación ritual, a un imaginario alquímico y remoto, hecho al que la situación de las tramas en tiempos pasados contribuirá. En palabras de Eliade, «[h]acer algo es conocer la fórmula mágica que permita inventarlo o hacerlo aparecer espontáneamente. El artesano es por este mismo hecho un conocedor de secretos, un mago, y así todos los oficios implican una iniciación y se transmiten mediante una tradición oculta» (Eliade, 1990: 92).

---

**TANTO LOS LAGOS  
HUMEANTES Y  
BORBOTONES DE BARRO  
EN CORAZÓN DE CRISTAL  
COMO EL FANGO QUE  
IMPREGNA TODO EL VIAJE  
DE ANDREI RUBLEV SON  
TAMBIÉN, Y ANTE TODO,  
HUMEDAD CALIENTE**

---

La campana y el cristal rubí no son objetos cualesquiera. La campana, con su peso en el imaginario cristiano —también Herzog se vio atraído por el instrumento y su papel en Rusia en *Glocken aus der Tiefe —Glaube und Aberglaube in Rußland—*, invita a la trascendencia y la elevación. El cristal posee la magia de la transparencia y la fuerza ígnea del color rojo, presentado como un elemento de cuento bajo el anonado relato que Ludmilla construye alrededor de una vajilla de este material: «Qué extraño, una ciudad entera hecha

de cristal, con gente viviendo en ella. ¿Cómo puede la gente vivir en casas de cristal? Aquí está la iglesia hecha de cristal. Hay animales viviendo en la iglesia, todo tipo de animales: liebres, pollos, ciervos, pájaros, vacas... Pero no hay gente en la iglesia. Las calles están vacías». Los procesos mostrados no son procesos artísticos per se, pero bajo esta presentación aurática sobrepasan un proceso puramente industrial. Entre

la técnica y el arte, igual que entre el mago-pintor y el cirujano-cameraman que diría Walter Benjamin (2012: 48), hay una barrera muy difusa y un único concepto en común, el de la creación. La creación como concepto es menos cultural y más elemental que el arte, hecho que explica la importancia que tiene en la obra de Tarkovski y Herzog, no muy avezados a las definiciones tradicionales del arte y asiduos a la burla de lo que entiendan como arte por el arte. En el cine de ambos directores la importancia de la creación está por encima del resultado final. Según Farago, el secreto de la creación es uno de los temas esenciales en *Andrei Rublev*, una película el mensaje de la cual lee como «cuando lo sagrado muere, el arte agoniza» (Farago, 1986: 26). Cada creación es la repetición de una cosmogonía, una repetición del primer gesto de todos; perder el secreto de creación es perder la conexión con ese sagrado original.

Tanto los lagos humeantes y borbotones de barro en *Corazón de cristal* como el fango que impregna todo el viaje de *Andrei Rublev* son también, y ante todo, humedad caliente. En palabras de Bachelard: «En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la humedad caliente es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella formas vivas» (Bachelard, 1978: 155). El agua, mezclada con la tierra, produce barro y pasta, experiencias primeras de la materia, ausencia de formas (Bachelard, 1978: 161), remitiéndonos a una vista presente en el imaginario colectivo del origen del mundo, de su fuerza primigenia. Se trata pues, de un paisaje como a medio formar —igual que aquel que nos anunciaba *Fitzcarraldo*—, prometedora de creación. El movimiento permanente de la naturaleza en estas películas, su ebullición, nos habla de un proceso casi alquímico. Herzog, preguntado por este posible carácter en *Corazón de cristal*, responde: «Soy cauteloso con hablar de alquimia pero sí, hay una búsqueda [quest] dentro de cada uno, es lo que nos hace humanos»<sup>1</sup>. El resultado de este proceso es la unión de Todo. Tras haberse producido el milagro, la fabricación de la campana sin el conocimiento de su secreto, Boriska y Andrei se abrazan en medio del barro, como fundiéndose con él, algo que remite a una práctica rusa de la «confesión a la tierra» (Spidlik, 1986: 346, citado en Muguiro, 2013: 31). Como Tejeda señala, este momento tiene eco en el abrazo del *Stalker* a la tierra (Tejeda, 2011: 58), pero también, añadiremos, en el gesto de la protagonista de *Salt and Fire* [Sal y fuego] (Werner Herzog, 2016), que junto a los dos niños que han quedado abandonados junto a ella en el desierto de sal se tumba en el suelo para intentar auscultar lo que hay debajo. Hombre y tierra consiguen tocarse.

La búsqueda de ambas películas acaba en nuevos nacimientos: la aparición de la obra de arte de Andrei en color y la llegada a una isla en medio del océano. En los dos casos estas visiones finales empiezan en un pilón de leña humeante, remitiéndonos a la hoguera, lugar de las primeras ficciones.

La pintura de Andrei y el inicio de un nuevo relato sobre unos hombres que deciden emprender un viaje hacia lo desconocido aparecen como eso, ficciones. Si la fabricación de la campana y en la fabricación del vidrio rojo requerían la unión de espíritu y materia, los epílogos de sendas películas nos vienen a decir que en el arte esta reconciliación también se da. ■

## REFERENCIAS

- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Arroyo, S. R. (2012). Andrei Tarkovsky: devolver a la naturaleza sus enigmas. *Argumentos (México, D.F.)*, 25 (69), 111-127.
- Ayfre, A. (1969). *Cinéma et mystère*. París: Les éditions du Cerf.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bradatan, C. (2014). Introduction: Dealing (Visibly) in “Things not Seen”. En C. Bradatan y C. Ungureanu (eds). *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation* (pp.1-10). Nueva York y Londres: Routledge.
- Carrère, E. (1982). *Werner Herzog*. París: Edilig.
- Caruana, J., Cauchi, M. (2018). What is Postsecular Cinema? An Introduction. En *Immanent Frames. Postsecular Cinema between Malick and Von Trier* (pp.1-20). Albany, Nueva York: State University of New York Press.
- Chaudhuri, A. (2018). *The Origins of Dislike*. Oxford: Oxford University Press.
- Chion, M. (2007). *Andrei Tarkovski*. Madrid: El país.
- Cronin, P. (2014). *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Deleuze, G. (2013). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1990). *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza.
- Farago, F. (1986). La réalité plénière du spirituel: Andreï Roublev. *Études cinématographiques*, 46, 25-50.
- Filmmaker Werner Herzog on new documentary Meeting Gorbachev [Vídeo] (2018). AFP News Agency. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nCW00pQiFcU>
- Gabrea, R. (1986). *Werner Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Heringman, N. (2012). Herzog's Heart of Glass and the Sublime of Raw Materials. En B. Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog* (pp. 256-279). Oxford: Wiley & Blackwell.
- Herzog, W. (Producción y dirección). (2014). *The Herzog Collection: Heart of Glass* [Edición en DVD del British Film Institute]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Johnson, L. R. (2016). *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House.
- Muguiro, C. (2013). *Estética de la naturaleza en el cine ruso y soviético. El tercer paisaje*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Tarkovski, A. (2012). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tejeda, C. (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra.
- (2011). 25 años sin Andrei Tarkovski. De itinerarios y caminantes. *Dirigido por...: Revista de cine*, 416, 60-67.

## **NOTAS**

---

- 1 Cita extraída del audiocomentario a *Corazón de Cristal*, en la edición en DVD del British Film Institute

## ESPÍRITU Y MATERIA. SOBRE ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKI, 1966) Y CORAZÓN DE CRISTAL (WERNER HERZOG, 1976)

### Resumen

*Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) y *Corazón de cristal* (Werner Herzog, 1976) coinciden temáticamente en la pérdida de un secreto de fabricación, el de una campana en el primer caso y el de un cristal rubí en el segundo. En este artículo argumentaremos que detrás de esta coincidencia temática se esconde una preocupación común por la separación entre espíritu y materia.

### Palabras clave

Andrei Tarkovski; Werner Herzog; creación; visión; cine postsecular; espíritu.

### Autor/a

Chantal Poch (Mataró, 1993) es graduada en Comunicación Audiovisual y máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Actualmente trabaja en su tesis doctoral, un estudio comparativo de la obra de Tarkovski, Herzog y Malick a través del concepto de la Caída del Hombre en el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales de la Universidad Pompeu Fabra. Contacto: chantalpr@gmail.com

### Referencia de este artículo

Poch, C. (2020). Espíritu y materia. Sobre *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) y *Corazón de cristal* (Werner Herzog, 1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 165-176.

## SPIRIT AND MATTER. ABOUT ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKI, 1966) AND HEART OF GLASS (WERNER HERZOG, 1976)

### Abstract

*Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966) and *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976) both explore the theme of the loss of a secret of production: casting a bell in the first case; making ruby glass in the second. In this article, I will argue that behind this thematic coincidence lies a shared concern with the separation of spirit from matter.

### Key words

Andrei Tarkovski; Werner Herzog; Creation; Vision; Post-secular Cinema; Spirit.

### Author

Chantal Poch holds a Bachelor's Degree in Audiovisual Communication and a Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies. She is currently working on her doctoral thesis, a comparative study of the work of Tarkovsky, Herzog and Malick through the concept of the Fall of Man, at the Centre for Aesthetic Research in Audiovisual Media at Universitat Pompeu Fabra. Contact: chantalpr@gmail.com

### Article reference

Poch, C. (2020). Spirit and Matter. About *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) and *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 165-176.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)



# EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA MUJER EN EL WESTERN. LLEGAR A SER HEROÍNA EN EL VIENTO (THE WIND, VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)\*

LAURA ANTÓN SÁNCHEZ

«This is the story of a woman who came into to domain of the winds»<sup>1</sup>

## I. EN CONSTRUCCIÓN: EL LUGAR DE LA ESPECTADORA

Una vez identificada la ideología patriarcal en las estructuras realistas del cine (clásico) de Hollywood (Mulvey, 1975), el reto de la teoría feminista consistió en redescubrir o diseñar, a modo de fallo del sistema, un espacio textual para la espectadora. La principal conclusión arrojada por el estudio seminal de la estudiosa británica fue que el cine narrativo se dirige a solucionar la neurosis del ego masculino, situada en el miedo a la castración, mediante una visión fetichista y una actitud sádica hacia la figura de la mujer. Si bien esta reflexión aportó herramientas para reconocer el poder de la mirada en las representaciones icónicas (Mayayo, 2007), reveló también un panorama desolador para la espectadora. El presente estudio pretende dar continuidad a la tarea de reconstrucción de este lugar cultural realizada desde los años setenta hasta la actualidad por una parte destacada

de las estudiosas del cine (Johnston, 2000; Kuhn, 1991; Kaplan, 1983; De Lauretis, 1992; Doane, 1987; Modleski, 2002). Este espacio por reescribir, silenciado por el discurso dominante y reactivado por un enfoque teórico que no desatiende el discurso simbólico sobre la realidad que proponen el cine y el audiovisual, se ha asociado con la parodia, una estrategia a través de la cual se plantea *algún tipo de resistencia* frente al trabajo inconsciente del mito (Johnston, 2000; Hutcheon, 1991) y/o como una forma de *resistencia* de la heroína a ser socializada por el sistema patriarcal (Modleski, 2002). Es en este espacio cultural de resistencia femenina donde se asienta la hipótesis central que guiará la lectura sobre la construcción de la identidad en *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928)<sup>2</sup>.

### I.1 El discurso audiovisual sobre la identidad

Es habitual que en los manuales de narrativa audiovisual se sintetice la temporalidad del relato con

un movimiento dramático pautado por tres tramos relevantes: una primera situación de equilibrio es amenazada por un conflicto que se extiende hasta el final, donde se recupera el equilibrio original. Este esquema formalista suele omitir aquello que se dramatiza durante este proceso temporal, el trayecto asociado a *llegar a ser* del sujeto de la acción. Es decir, olvida que lo que late en el fondo de esta estructura arquetípica es el asunto radical de la identidad sobre el que se constituye la cultura humana. Así, el elemento desestabilizador del inicio coincide con una quiebra del ser que lleva al protagonista a actuar, emprendiendo un camino de búsqueda. La metáfora del viaje subraya la idea del cambio y el acceso a un conocimiento que actualiza, una y otra vez, la trama mítica de Edipo. El origen etimológico del término, del latín, *identitas*, *identitatis*, derivado de *ídem* (el mismo), recoge el aspecto repetitivo sobre el que se afirma este viaje.

En este proceso de construcción y afirmación social reside buena parte del placer que se experimenta al ver un producto audiovisual. Este culmina con un reconocimiento: el/la protagonista, y con este sujeto textual los espectadores, gracias al proceso de identificación, llegan a ser *héroes o heroínas*. La cuestión es de qué manera se ha construido esta diferencia de género en esta narrativa en la que el público se reconoce. Desde la década de los setenta hasta la actualidad, el trayecto *ser mujer*, aunque criticado por basarse en estructuras masculinas, se ha singularizado desde diversas perspectivas. Ya se ha mencionado cómo en el transcurso de la reflexión feminista varios estudios insistieron en la idea de que la feminidad está asociada a una resistencia infiltrada en las formas patriarcales del lenguaje. En 1990, el estudio de la psicóloga Maureen Murdock (2010), una respuesta crítica al influyente modelo mítico de Joseph Campbell (2001), expone que en este sistema patriarcal la mujer debe realizar un trayecto hacia la recuperación de su ser femenino<sup>3</sup>. Inspirada por Campbell, la propuesta de Christopher Vogler (2002) apenas ha respondido a las críticas de «los

problemas de género» de una manera maniquea en cuanto a la forma y el objetivo del viaje, argumentando que «en gran medida ese viaje es idéntico para todos los seres humanos» (Vogler, 2002: 21-22).

---

### ESTE CONTEXTO DE CAMBIO DETERMINA QUE SEA LLAMATIVO QUE EL ASUNTO LLEGAR A SER MUJER (EN EL WESTERN) ATRAVIESE UNA DE LAS ÚLTIMAS OBRAS MAESTRAS DEL CINE MUDO

---

El estudio de este proceso temporal y cultural, desarrollado en el corazón del relato a través de la energía del deseo, es especialmente interesante en *El viento*. Constituye una pieza esencial para entender cómo se ha construido el concepto de identidad dentro de la constelación simbólica de la heroína gótica y la mujer investigadora contemporánea, una narrativa audiovisual donde se ofrece una reflexión metaficcional sobre la feminidad. Las circunstancias que rodearon a su producción fueron favorables para que se revisara la concepción dominante de la identidad. Producida en un tiempo de profunda agitación económica y social, próxima al *crack* del 29, su estreno coincidiría con un tramo de la historia del cine caracterizado como ambivalente. De una parte, se ha definido como una época de esplendor, pues representa la etapa dorada del mal llamado *cine mudo* como medio narrativo y estético, pero también de incertidumbre ante la irrupción de las *talkies*, a las que, precisamente, se opondría su promotora, Lillian Gish. Asimismo, coincide con cambios significativos para la mujer como sujeto social y político. Tras la Gran Guerra, en Estados Unidos la mujer se incorpora de manera significativa al mercado laboral, y no hacía todavía una década, en 1920, que se había aprobado el sufragio femenino. Este contexto de cambio determina que sea llamativo que el asunto *llegar a ser mujer* (en el *western*) atra-

viese una de las últimas obras maestras del cine mudo.

La marca textual más evidente de que nos encontramos ante un terreno simbólico especialmente fértil para la movilidad de la respuesta cultural a la pregunta de «¿quién soy?» es la singularidad de su propuesta narrativa. El interés que suscita su estudio es realizado por su desafío, afín al cine de mujer (Doane, 1987: 128), frente al dominio demarcado por los géneros. Su narrativa, solo en apariencia clásica, conecta los universos del *western* y el cine de terror. Sin embargo, sus territorios no están aislados, pues en ambos géneros se explora la idea de la frontera que separa un espacio civilizado de un (lugar) Otro, extraño y sin ley. Su definición habitual como melodrama, un modo expresivo tradicionalmente despreciado y asociado con el cine de mujer, apoya esta capacidad revisionista. En su estudio sobre el cuerpo melodramático femenino en *el cine de los inicios*, Margarita María Uribe ha señalado que «[e]l melodrama se constituye así en el principal modo de restablecer una cierta “moral oculta”, una posibilidad de manifestar las emociones contenidas por la racionalidad moderna en un mundo desacralizado» (Uribe, 2016: 156)<sup>4</sup>.

La responsabilidad detentada por la mujer en la producción reafirma la posibilidad de un cambio en el discurso cultural. Gish recuerda que, tras haber trabajado en *Vida bohemia* (La Bohème, King Vidor, 1926) y *La letra escarlata* (The Scarlet Letter, Victor Sjöström, 1926) para Metro-Goldwyn-Mayer, encontró que la novela de Dorothy Scarborough<sup>5</sup>, escrita en 1925, «era perfecta para una película, era puro movimiento», y que un «saturado de trabajo» productor Irving Thalberg le confió «todo el trabajo»<sup>6</sup>. En su análisis del film, Bo Florin (2009) reúne otros datos de interés sobre este proyecto. Gish escribió un tratamiento de cuatro páginas que sirvió como punto de partida para el guion firmado por Frances Marion, quiso que Lars Hanson interpretara al personaje de Lige, su pareja prohibida en la Inglaterra victoriana de *La le-*

*tra escarlata*. Ya iniciado el rodaje, tras la renuncia voluntaria de Clarence Brown a continuar en el proyecto, sugirió como director al cineasta sueco Victor Sjöström.

La participación femenina en la concepción del proyecto subraya el hecho de que la narrativa se encuentre asociada a la superación de otra frontera constituida en el territorio simbólico del relato. Teresa de Lauretis localizó la diferencia de género inscrita en la narración acudiendo al mito universal de Edipo: «Por tanto, decir que la narración es la creación de Edipo es decir que cada lector —masculino o femenino— está constreñido y definido dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual concebida del modo siguiente: masculino-héroe-humano, en el lado del sujeto; y femenino-obstáculo-frontera, en el otro» (De Lauretis, 1992: 192). Sin embargo, en este caso el Otro monstruoso resulta de la imaginación femenina. El deseo, la energía que dinamiza la acción y marca la relación entre el sujeto y el objeto (Greimas, 1987: 263-267) se transmite desbordando los límites, a través del movimiento del cuerpo y la mirada de la actriz, una estrategia que no convenció a buena parte de los críticos. Su estreno se convirtió en un fracaso de taquilla y obtuvo críticas poco alentadoras por *excesivo* y «demasiado explícito en su evocación del paisaje amenazador» (citado por Jacobs, 2008: 75-76).

## 1.2 La resistencia a ser heroína en el *western*

Pese a que la lectura habitual se ha centrado en la dualidad de la heroína y el paisaje, esta no se ha entendido como una figura esencial en ese trayecto hacia la feminidad, sino como marca del estilo del autor (director) o de la influencia del pesimismo naturalista que se impone en Hollywood tras el estreno de *Avaricia* (Greed, Erich von Stroheim, 1924), (Jacobs, 2008: 74-76). Definida por Jean Mitry como una «obra magistral» con la que el cine de Sjöström alcanza «su total perfección» (Mitry, 1989: 387), para Florin (2009) el paisaje actúa

como un «espacio mental», una referencia autoral que aporta una continuidad estética a su trabajo en Suecia<sup>7</sup>. Este valor dramático del paisaje también ha servido para identificar el estilo de David W. Griffith (Mottet, 1998) y, en definitiva, se ha invocado como prueba de la capacidad estética del cine. Edgar Morin (2001) situó en esta conexión dramática uno de los criterios gracias a los que la imagen del cinematógrafo se transformó en *la magia del cine*, y ejemplifica «la gran corriente que lleva cada filme» con el clímax de *Las dos tormentas* (Way Down East, David W. Griffith, 1920): «Así la heroína se convierte en cosa a la deriva. El deshielo pasa a ser actor» (Morin, 2001: 70). Asimismo, Núria Bou (2006) afirma que la función del paisaje en «el cine de Griffith» es una marca de una construcción melodramática de la feminidad: «la masculinidad dinámica y heroica tiene como objetivo rescatar a la chica, mientras que la de la feminidad es mostrar de manera clara al espectador la densidad de los sentimientos» (Bou, 2006: 102).

En efecto, el viento y el paisaje funcionan como figuras melodramáticas en la construcción de la identidad femenina, caracterizada como resultado de un proceso altamente emotivo. Mediante la estructura de plano/contraplano, el deseo femenino se proyecta sobre el Otro monstruoso, un encuentro que, como señaló Linda Williams (1984), es crucial en la quiebra y posterior reconocimiento de la mujer, pues, históricamente, han compartido el espacio cultural de la alteridad. De la importancia que este recurso proyectivo detenta en la constitución del sujeto en *El viento* da buena cuenta un plano con espejo que aparece en la secuencia del baile, una etapa relevante en la iniciación de la heroína (Imagen 1). El efecto de *sobreencuadre* con el que se enmarca un primerísimo primer plano de Letty actualiza la puesta en abismo de la representación que recorre el texto con la presencia de ventanas y puertas. Asimismo, indica el tema central y, a la vez, permite que se tematice la mirada mediante el recurso de la interpelación. No será la única vez, pues desde su inicio el discurso proble-



Imagen 1. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

matiza dos asuntos relevantes en el estudio de la relación cine-mujer, situando de manera crítica el punto de vista y la imagen de la mujer en el origen de su conflicto con el viento.

La hipótesis de partida es que en este *western* crepuscular, con tono autorreflexivo de *superwestern* (Bazin, 2001: 257), y atípico, por la presencia en su narrativa de lo gótico y el deseo femenino, la representación de la identidad es un precedente de la narrativa audiovisual de la heroína gótica del cine de Hollywood de los años cuarenta. Mary Ann Doane (1987: 123-154) ha estudiado este ciclo de películas, pertenecientes al subgénero *woman's film* y caracterizadas por la hibridación genérica, al que denomina *cine de mujeres paranoicas*. Como la heroína gótica, Letty se sitúa en el centro del relato, pero su mirada está vinculada a la ansiedad y al horror, que la colocan en el rol de víctima. Es el sujeto del deseo, pero encuentra *el vacío*, identificado por Doane con la categoría estética de lo abyecto, enunciada por Kristeva (1988), el lugar donde el significado culturalmente asociado con la mujer se derrumba. Doane concluye que el cine gótico de mujer representaría la dificultad que supone la trayectoria psíquica *ser mujer*. A través de la mirada, la mujer se dirige al encuentro con

una fase anterior al lenguaje, previa a la constitución de la identidad que, según el psicoanálisis, se identifica con el lugar de la madre<sup>8</sup>. Así, Letty se confronta con la mujer madre, Cora, y, tras el matrimonio, será en el espacio del ángel del hogar donde se condense la expresión de la fantasía femenina. Allí surgirá, una vez más, el fantasma del caballo salvaje que, como indica Wirt Roddy, el siniestro heraldo que inicia a la mujer viajera en el prólogo, produce la locura especialmente en las mujeres. Este estado emocional límite ha acompañado a la mujer gótica y a la mujer investigadora contemporánea, que sufre la incompreensión de un entorno masculino. Al igual que Casandra, la locura funciona como una suerte de martirio en la forja de la heroína, la pena a cumplir por la transgresión cometida<sup>9</sup>.

Como prescribe el arquetípico trayecto de la forja (de la identidad) del héroe (Campbell, 2001), la aventura se inicia con un viaje en tren, la imagen del trayecto hacia una nueva feminidad en el desconocido oeste, lejos de su Virginia natal. Durante este tormentoso recorrido, la relación de Letty con el viento hace visible, a la manera gótica y expresionista, una fantasía que puede interpretarse como la *resistencia de la heroína* (Modleski, 2002), inscrita en el horror de su mirada y el movimiento de un cuerpo melodramático que excede el límite, a llegar a ser la heroína épica del *western*. Definido habitualmente como patriarcal, en el *western* encontramos una visión mítica de la mujer a través de la esposa y madre, una figura que conecta de un modo especial con la naturaleza, la tierra, con la que finalmente parece reconciliarse Letty: «donde la figura de la madre es, a pesar de todo, objeto de veneración: como depositaria de la tradición, principio de continuidad, y de fuerza serena, casi “telúrica”. Arraigada en el mundo natural, orgánico, sin revelarse ni excluirse de ninguna manifestación de la vida, es el alma misma de toda la casa» (Astre y Hoarau, 1997: 135). Una idea similar ha sido expuesta por André Bazin: «El *western* instituye y confirma el mito de la mujer

como vestal de esas virtudes sociales de la que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no solo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales» (Bazin, 2001: 249).

El *happy ending* exigido por los exhibidores en sustitución del trágico final de la novela, cuya imposición, de acuerdo con Gish, todo el equipo de producción consideraba que era moralmente injusta<sup>10</sup>, no pudo borrar la resistencia de la mujer. Según Florin (2009), habría permitido transformar su imagen habitual, de víctima victoriana a mujer-heroína empoderada. No obstante, se entiende la resistencia de las creadoras —Gish y Marion— a asumir esta modificación de la censura comercial, pues, según el biógrafo de Marion, el objetivo era quebrar la visión romántica del oeste (citado por Berke, 2016: 9). Con este nuevo desenlace, la película habría contribuido a asentar *el mito* de la esposa y madre (Johnston, 2000; Kaplan, 1983) manejado por la narrativa del *western*. No es casual que este final se comunique a través del pasaje del lenguaje con el memorable arranque de otra de las obras maestras del género: Martha, cegada aquí por la intensa luz del desierto, nos abre la puerta a *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956) para recibir en el hogar, desde su perspectiva (deseo), al hombre que ama y antihéroe del relato.

### 1.3 El protagonismo de Gish

Es un hecho poco conocido el poder extraordinario que tuvieron las *stars* en este último período del cine mudo. El trabajo artístico realizado con su cuerpo era considerado similar al del guionista o el director, ya que intervenía en estas parcelas creativas. En un revelador análisis sobre la faceta teórica de la actriz, que en 1930 escribió «Un lenguaje universal», Annie Berke (2016) desmiente el tópico de la actriz sometida al trabajo del creador y mentor David W. Griffith. Los escritos de Gish, consultados por esta investigadora en la New York Public Library, descubren una concepción



Imagen 2. *Las dos tormentas* (David W. Griffith, 1920)

de la interpretación que reivindica la autoría de la obra en igualdad de condiciones con el guionista y el director. Un motivo, el arte de la interpretación, para oponerse a las películas habladas, pues los diálogos lo recortaban ostensiblemente. Todo ello lleva a Berke a percibir una alegoría de este empoderamiento creativo en el filme: «*El viento*, aparentemente la historia de una mujer débil y victimizada, funciona como una alegoría de la estrella del cine silente en el apogeo de su poder, tan comprometida y empoderada que el resto de la película se doblega a su voluntad y visión» (Berke, 2016: 11)<sup>11</sup>.

El trabajo creativo de esta menuda y poderosa actriz, que dirigió una película hoy perdida, *Remodeling Her Husband* (1920), ha permanecido eclipsado por la hegemonía de la noción de autor en el estudio del cine, olvidando que buena parte de la modernidad de la imagen cinematográfica deriva de su autoría colectiva. Junto a los personajes de Mary Pickford o Janet Gaynor, los de Gish se han identificado con el arquetipo desfasado de la heroína victoriana, un modelo de mujer virginal y romántica, fuertemente apegada a la tierra, que suele vincularse con la imaginación masculina. Asimismo, se define como infantil e ingenua, puesto que sus actos no están justificados por el deseo sexual. El modelo de *mujer adulta*, que se opone al victoriano, es encarnado por Greta Garbo y Norma Shearer (Bou, 2017: 109), interpretado como un reflejo de *la nueva mujer* que aparece

tras la Primera Guerra Mundial con la *flapper* y la *garçonne*. No obstante, en títulos como *La letra escarlata* o *Las dos tormentas*, la conocida como musa virginal del padre del lenguaje cinematográfico exhibe con sus actos, desarrollados en soledad frente a un colectivo hostil hacia la mujer transgresora, una determinación y fortaleza que demuestran que la fragilidad de sus personajes es solo superficial. El memorable clímax de *Las dos tormentas* puede entenderse como un precedente del trabajo desarrollado en *El viento*, de una actriz que brinda su cuerpo al exceso de una emoción beligerante. En uno de los tiempos más melodramáticos del film, Anna se encara con el patriarca —con su punto de vista subjetivo se identifica el espectador—, que aísla a la mujer que tiene un hijo sin estar casada, y señala al responsable (Imagen 2). Su movimiento corporal puntúa la temporalidad de la escena y expresa una emoción que se rebela ante la ley victoriana. Cuando sale al exterior, se precipita la tormenta de nieve y es este mismo movimiento melodramático el que establece una continuidad con la escena anterior. El viento y la nieve que caen sobre la mujer parecen castigar lo acontecido en el calor del hogar y, a la vez, contribuyen a reforzar su estado anímico, produciéndose una alianza entre la expresividad femenina y la naturaleza. Hasta tal punto es así que la heroína acabará fundiéndose con el paisaje, arrastrada por una placa de hielo en dirección a la catarata antes

de ser salvada *in extremis* y convertirse en la esposa del héroe.

## 2. EL HORIZONTE DEL RELATO

Los rótulos introductorios del narrador omnisciente apuntan a un sentido moral, sugiriendo la ruptura de esa otra frontera instaurada por la hegemonía de los actos masculinos en la épica gesta de la reconquista de la tierra<sup>12</sup>. El segundo resta protagonismo al sujeto masculino para otorgárselo, de manera sorprendente, a una mujer, cuestionando así una de las principales convenciones del género y subrayando la superación de un primer umbral para la que está llamada a ser heroína del relato. El acto femenino adquiere el sentido de una osadía. Como si la mujer, emulando la dimensión del acto heroico, hubiera cometido una transgresión.

La perspectiva omnisciente del plano inaugural visualiza uno de los motivos más reconocibles de la propuesta visual del *western*. Al fondo, se descubre un horizonte perfilado por las montañas que anuncia, a modo de promesa narrativa, el lugar hacia el que se dirige el relato (Imagen 3).

Imagen 3. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)



De hecho, esta icónica figura reaparecerá conforme avance la historia en varias ocasiones y será desfigurada por el viento. Su visión incide en el protagonismo del paisaje, la tierra y su relación con el viento, símbolo del drama psicológico. Así, en la segunda secuencia, el horizonte se encadena con el plano medio de la pareja que viaja en el carro hacia el rancho Agua dulce. Poco después, Lige explica a Letty la leyenda de los Injuns y es entonces cuando tiene lugar, por primera vez, la onírica visión del caballo del norte, favorable a la mirada-deseo de la pareja. En el baile, tras el enfrentamiento de Cora, la mujer de su primo, el plano exterior del horizonte borrado por el viento se liga por montaje externo a la mirada de Letty. Además de metáfora sobre el avance suspensivo del relato, la visión del horizonte asume una función ambivalente. Señala una conexión romántica con la tierra, próxima a la sensación de lo sublime, que explora el tópico de la vastedad de la naturaleza anunciada por el narrador omnisciente. Y, a la vez, actúa como brújula, un lugar cultural confortable que será desfigurado de forma insistente y ancestral, como avisa la leyenda de los indios, por la violencia fantasmal del caballo del norte. Precisamente, en el plano inaugural donde se perfila ese horizonte por conquistar, enseguida se ve cómo el caballo de acero surca las tierras del árido paisaje. El encadenado, una de las formas más destacadas del discurso del film, subraya el objetivo del sistema de continuidad del cine narrativo y apunta a la relación simbólica del exterior con el interior del vagón del tren, donde vemos a Letty por primera vez.

### 2.1 El hilo de Ariadna

En la organización narrativa puede apreciarse la figura retórica de la parodia, identificada por Claire Johnston (2000) como una de las estrategias fundamentales del *woman's film* y, según Linda Hutcheon (1991), utilizada por la cultura de la postmodernidad con objeto de actualizar unas formas cuyo uso ya se ha naturalizado. Asociado



Imagen 4. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

habitualmente a las narrativas de la modernidad y la postmodernidad, este rasgo autorreferencial no es exclusivo de esta propuesta en el cine de los años veinte. Quizá, otro de los casos más representativos, inscrito en el género de la comedia, sea *El maquinista de la general* (*The General*, Buster Keaton y Clyde Bruckman, 1926), con relación a la parodia de sentido cómico y degradante de la figura del héroe y la construcción cultural de la masculinidad. El motivo visual por excelencia del *far west*, el horizonte, y aquello que lo alumbra si el viento no lo impide, la mirada, son las dos figuras que se parodian en *El viento*. Ya desde el inicio, la cuestión del punto de vista, ese recurso invisible pero revelador hilo de Ariadna en el análisis de un texto audiovisual, y la imagen femenina se convierten en objeto de reflexión, cuestionando así la transparencia enunciativa del discurso clásico. En el nivel textual de la historia, es evidente que el tema nuclear del film es la mirada femenina. De manera recurrente, los ojos de Letty y aquello que mira, el paisaje, son azotados por la acción implacable del viento. Asimismo, la narrativa muestra un alto grado de autoconciencia sobre este asunto. En la secuencia prólogo, se configura una estructura que se repite hasta llegar al clímax final, con la que se construye la idea de amenaza que la mirada masculina genera en la mujer objeto de deseo. El plano con el que se presenta a Letty visualiza la minoría de la mujer viajera (Imagen 4). Ella nos da la espalda en un vagón de hombres,

una composición que transmite la idea de desprotección de la mujer. Además, llama la atención la perspectiva del plano, ese lugar privilegiado desde el cual se cuenta la historia y se gestiona el poder (de la mirada) en un relato audiovisual. Lo que en principio parece ser una perspectiva neutra pronto se descubrirá como un punto de vista realizado. Este plano de un hombre mirando a una mujer no se introduce a la manera convencional, por corte neto, sino mediante otro encadenado, que enfatiza, de un modo visual, el dominio de la mirada masculina. Es significativo que en una película cuya protagonista es una mujer, su presentación coincida con una imagen mítica, resultante de la escopofilia masculina. Se configura, así, la primera imagen fantasmal de este *western* gótico, la de un hombre que mira a una mujer. Una vez concluido el clímax, este villano gótico desaparecerá, como si se tratara de un mal espíritu.

Con anterioridad, esta visión mítica ya se había asociado a otros personajes de Gish. En *Las dos tormentas*, la imagen de la campesina Anne Moore fluctúa entre la visión glamurosa del galán Lennox Sanderson, el villano que la engaña con un falso matrimonio, y una visión pastoral del héroe, David Bartlett, que desmorona la emoción femenina en *la gran tormenta* del clímax (Imagen 5), pero no adquiere el rasgo autorreferencial de *El viento*. Aquí, la mirada masculina se asocia con una inquietud que parece incrementar la fuerza del viento, una metáfora del deseo femenino. En



Imagen 5. *Las dos tormentas* (David W. Griffith, 1920)

los primeros planos del film se presenta esta alianza. Más adelante, la mirada de Lige, al que ella confunde con su primo, también obedece a este esquema, la pareja de hombres que espera a la joven afina su puntería para decidir quién viajará en el carro junto a la mujer-trofeo; ya en el rancho familiar, ambos competirán por ella y, más hacia delante, en el baile, se jugarán a cara o cruz quién le pedirá matrimonio.

En este dominio masculino recorrido por el caballo de acero, símbolo de la razón, la mirada empoderada de la mujer viajera enseguida será castigada por el viento. Un plano/contraplano confronta las miradas del hombre y la mujer, y marca la diferencia sexual. Este cruce de miradas es interrumpido por la perspectiva omnisciente del narrador que plantea una situación de suspense. Desde el exterior, se ve la acción del viento sobre el tren que emborrona su figura y la del horizonte. Ya en el interior, la mujer abandona el eje de acción establecido para mirar a través de la ventana, y es ahí cuando su mirada es violentada por el viento, proponiendo la idea de que el espacio exterior es fuente de inquietud. Conforme avance la acción, esta relación se hará más violenta. Entre otras escenas, reaparece en la comida en el hogar de su primo, en el baile, en el hogar de la nueva pareja, hasta llegar a la secuencia clímax, en

la que el nivel imaginario de la diégesis, es decir, la esfera subjetiva del relato, se apodera de la acción. La ventana asume también aquí otra función significativa. Configura un *sobreencuadre* diegético que refiere la situación del espectador frente a la pantalla. Esta puesta en abismo de la representación subraya la identificación del espectador con el deseo del personaje<sup>13</sup>.

En el clímax final se recupera con intensidad renovada esta estructura de significación paródica que se ha trabajado en el texto, inscribiendo una forma circular que parece regresar al origen (Imagen 6). Sobre un fondo de flores aparece, en plano medio y centrada, la figura virginal de la joven que mira a fuera de campo. Esta otra imagen mítica de la mujer en esa especie de paraíso perdido que aquí simboliza la tierra natal, Virginia, pronto será dominada de manera violenta por la mirada del hombre: se encadena con un inquietante plano detalle de los ojos del villano que recupera la imagen fantasmal del inicio. El plano posterior muestra en una perspectiva neutra al hombre que mira la fotografía a través de un estereoscopio y desde su perspectiva vemos a Letty realizando una tarea doméstica. De

nuevo, es esta perspectiva inquietante la que parece forzar la presión del viento, que se muestra como contraplano de Letty<sup>14</sup>.

Asimismo, la secuencia prólogo se

Imagen 6. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)





Imagen 7. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

organiza en torno a una dualidad, la figura retórica con la que se ha significado culturalmente el asunto de la identidad. Además de la relación mujer-viento, otro de los recursos fundamentales en la construcción de la dualidad es el fundido a negro. La mayor parte de los bloques narrativos está seccionada por esta forma de transición entre planos. Marca una elipsis y organiza la información de manera binaria. Así, en esta primera secuencia, además de la relación espacial (interior/exterior) y el binarismo de la identidad de género (masculino/femenino), el fundido a negro divide el bloque en dos partes relacionadas por la dualidad día/noche. La repetición de algunos planos con ligeras modificaciones incide en este desdoblamiento. En esta segunda parte reaparece también el plano de la pareja conversando. La imagen de la mujer ha variado, su sonrisa ha desaparecido y su forma de vestir es más oscura y madura, contrasta con la luminosidad e inocencia de su primera aparición. Esta inversión siniestra se combina con el recurso de la confusión. Una vez que se apea del tren, Letty confundirá a Lige con su primo. Más adelante, en el rancho Agua dulce, también se producirán relaciones de identidad entre Letty y Cora. Su primo la coge en brazos para entrar en casa, como si fuera una recién casada y pronto asumirá la función de la mujer madre.

La organización dualista es apoyada por las relaciones establecidas entre los personajes femeninos y masculinos a través de la composición de

los encuadres y el montaje externo. Así, el villano Wirt Roddy se convertirá, conforme avance el film, en contrafigura de Lige Hightower. Esta forma de desdoblamiento se revela en la secuencia clímax del final mediante los recursos de la repetición y la confusión de identidades. Por otra parte, la mirada de una oscura y ruda Cora, que contrasta con la luminosidad y fragilidad de Letty, es también fuente de violencia. A través de su mirada aviesa, se ve cómo su marido conversa con Letty y se gana el afecto de sus hijos. Sus contraplanos enfatizan que, como si se tratara de la bruja de *Blancanieves y los siete enanitos* (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand et al., 1937), ve en Letty a la mujer y madre que no es.

El recurso de la dualidad se combina con la forma triangular establecida por las relaciones de los personajes, que permite leer el trayecto de Letty como edípico (Imagen 7). En la primera parte, el triángulo es constituido por Letty-Roddy-Lige, recuperado en el desenlace, y ya en el rancho de Agua dulce aparece otro triángulo formado por Letty-Cora y su primo. Cora, la figura materna, asume el rol de maestra de la iniciada, le indica la opción que le queda a una mujer sola y sin recursos económicos que quiera sobrevivir en la árida tierra del desierto: el matrimonio. Con un simbólico encadenado que cuestiona la transparencia enunciativa, el narrador muestra las consecuencias de esta alianza: la mano de Letty, en la que Lige ha puesto el anillo, se encadena con los platos

sucios del hogar y, seguidamente, también la luz del hogar. El matrimonio no se consuma y la casa se muestra como un espacio ambivalente, la protege del viento y, a la vez, la aprisiona.

### 3. EL DUELO DE LA MIRADA Y UN NUEVO HORIZONTE CULTURAL

La expresión del deseo y su objeto, la identidad, determina que la secuencia más emocionante se divida en dos partes. La primera narra, con un estilo visual expresionista, el progresivo estado de locura de Letty. El nivel imaginario de esta escena, dominada por la mirada y la interpretación corporal de la actriz, la representación de un espacio que de forma inquietante transmite sus emociones y la recuperación de la onírica imagen del caballo blanco permiten establecer una referencia intertextual con la fantasía femenina representada por el pintor Johann Heinrich Füssli en *La pesadilla* (segunda versión, 1790-1791). La segunda supone el regreso al nivel simbólico de la escritura del film, donde se constituye la nueva identidad de la mujer a través del amor al otro.

En el nivel imaginario, el acoso de Roddy a la mujer incrementa, de forma paralela, la violencia del viento, y la imagen del caballo blanco sustituye visualmente a la agresión sexual. A la mañana siguiente, Letty se enfrenta a su verdugo a la manera del salvaje oeste, con un revólver. Esta prueba de iniciación, el duelo de la heroína frente al villano, es realizada por varios aspectos. Todos ellos conducen al tema autorreferencial que ha atravesado la película: la mirada. El plano exterior del amanecer que sigue a la tormenta ilumina un nuevo horizonte y encadena con un plano picado de Letty, de espaldas, que realza el punto de vista y recupera la idea de amenaza (Imagen 8). Ahora surge un movimiento de cámara autónomo, marca enunciativa del *gran imaginador* que, de forma suspensiva, anuncia la relación de la heroína con el arma. La mirada masculina a fuera de campo sitúa, de nuevo, a la mujer de espaldas. Pero, en esta



Imagen 8. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

oportunidad, la mirada de la mujer a fuera de campo no anuncia la presencia del viento, sino su resistencia. Letty se gira hacia Roddy y dice: «No me iré contigo».

En otros géneros pre-code, las protagonistas también recurren a las armas para hacer valer el sentido de la justicia. En un tiempo privilegiado para la emoción, tanto la heroína victoriana del *far west* como la nueva mujer urbana se enfrentan con un arma al hombre que no respeta su voluntad (Imagen 9). Así, en el drama romántico *La chica de la suerte* (*A Lady of Chance*, Robert Z. Leonard, 1928), una estafadora apodada Carita de Ángel (Norma Shearer) y redimida por el amor empuña una pistola ante el villano para impedir que estafe al hombre al que ama. Asimismo, esta medida violenta de la mujer frente a un hombre autoritario forma parte del clímax de *El beso* (*The*



Imagen 9. *El viento* (Victor Sjöström, 1928); *La chica de la suerte* (Robert Z. Leonard, 1928); *El beso* (Jacques Feyder, 1929)

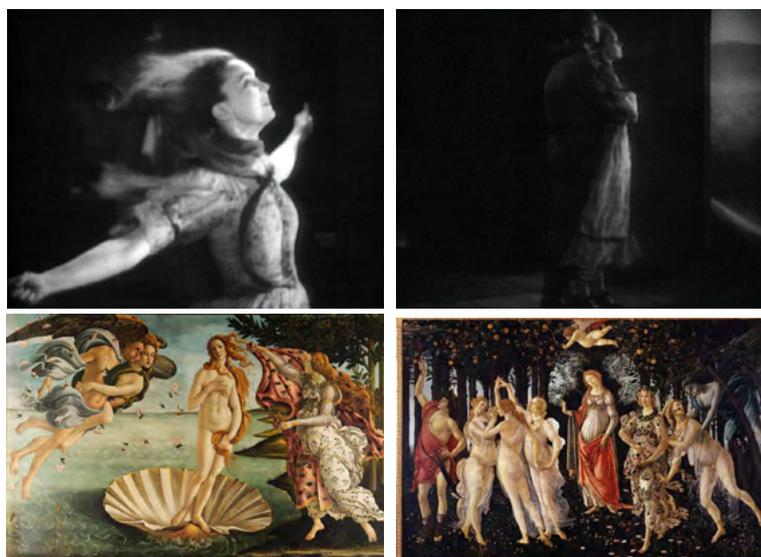
Kiss, Jacques Feyder, 1929), otra de las películas cumbre del cine mudo en Hollywood. Tras ser absuelta del asesinato de su marido, Irene (Greta Garbo) confiesa su crimen a su amante y abogado defensor, que es narrado en *flashback*.

### 3.1 El nacimiento de una nueva mujer

Por último, es preciso reparar en una relación intertextual sobre la que se asienta la construcción de la identidad femenina, que ejemplifica el diálogo cultural entre el arte del cine y el arte de la pintura. En los últimos planos, el viento actúa a modo de elemento bautismal de la heroína. La mujer celebra su nueva identidad con el pelo suelto, como si se tratara de la diosa del amor imaginada por Botticelli en *El nacimiento de Venus* (1482-1485) (Imagen 10). Abrazados, en el lateral izquierdo, Céfito y la ninfa Cloris soplan y alientan a la figura

central, Venus, ligeramente descentrada, hacia el lugar donde la diosa Flora espera a la nueva mujer con su manto de flores. Las figuras de Flora, Cloris y la propia Venus abren un interrogante sobre la representación de la feminidad, pues parecen representar un mismo modelo de mujer, inspirado por Simonetta Vespucci. La lectura de Edgar Wind (1972: 129-144) identificó la figura del doblamiento en el origen de la obra. Así, el díptico formado por *El nacimiento de Venus* y *La primavera* (Botticelli, 1477-1482) albergaría los escenarios elemental y pastoral de un mismo tema, el amor, habitados por dos Venus, la celeste y la vulgar. La escena de la tríada de figuras del lateral derecho de *La primavera* figura una metamorfosis, cuando Céfito rapta a la ninfa Cloris se transforma en Flora, y la figura de Mercurio obtiene su contrafigura en Céfito. Tanto en la película como en la

Imagen 10. *El viento* (Victor Sjöström, 1928); *El viento* (Victor Sjöström, 1928); *El nacimiento de Venus* (1482-1485); *La primavera* (Botticelli, 1477-82)



pintura se pone en escena, a través de la mirada, el deseo, relacionado con la violencia y el amor. Unas emociones sobre las que renace la identidad de una nueva mujer. Y, en ambos casos, la identidad femenina se entiende como un proceso temporal trabajado por la dualidad: mujer objeto y sujeto del deseo, tocada por la flecha de un Cupido ciego; mujer raptada y amante, abrazada a Céfiro; ninfa y diosa ensimismada-heroína de mirada empoderada.

Aún puede proponerse otra analogía. El maestro florentino se centró en la última parte del mito, alojando fuera de campo el aspecto siniestro del mismo: la diosa del amor nació de los genitales de Urano, cortados por su hijo Saturno y mezclados con la espuma de las olas, y fue conducida por Céfiro hacia la tierra donde la vistieron las Horas. Eugenio Trías explicó cómo el hecho terrible sobre el que se funda este nacimiento no se ha omitido totalmente, sino que está simbolizado en «la espuma del mar, subrayada de tal modo por Botticelli que la escena omitida queda sin embargo patente» (Trías, 2001: 79). De manera similar, *El viento* hace referencia al acontecimiento terrorífico sobre el que, según el discurso de este extraño *western*, se edificaría el amor hacia el Otro y la problemática de *llegar a ser mujer* en un espacio dominado por la mirada masculina: la Perséfone virginal se transforma así en una diosa del amor. El último plano no solo supone la confrontación épica de la pareja del *western* con el viento. Destaca también el efecto liberador de la mirada femenina. Este empoderamiento es posible al término del trayecto gótico, gracias a la desaparición de la fantasía femenina, es decir, del miedo y su fantasma: la fantasía masculina de la mujer. Así, enmarcada por el vano de la puerta surge otra pantalla intradieética que abisma la representación donde se perfila otro horizonte cultural para la mujer y la pareja en el *western*. ■

## NOTAS

- \* Este artículo forma parte del trabajo realizado en el grupo de investigación de la Universidad Rey Juan Carlos CUVPA (Cultura Visual y Prácticas Artísticas Contemporáneas: Lenguajes, Tecnologías y Medios).
- 1 Rótulo inicial correspondiente al narrador omnisciente del film. «Esta es la historia de una mujer que entró en el dominio de los vientos». Las traducciones han sido realizadas por la autora del artículo.
- 2 En los créditos del film, aparece el nombre de Victor Seastrom, utilizado por el autor sueco en las películas realizadas durante su estancia en Hollywood.
- 3 En trabajos anteriores, se ha caracterizado el viaje de la mujer investigadora como un recorrido autorreflexivo sobre la feminidad (Antón, 2016; Antón, 2019).
- 4 Una de las tres películas seleccionadas como caso de estudio es *El viento*. Sin embargo, el análisis de Uribe se centra, más que en ese «cuerpo femenino moderno» que introduce el melodrama (Uribe, 2016: 11), en el acontecimiento elidido del clímax y el cambio del final (Uribe, 2016: 189-208).
- 5 La creación literaria de Scarborough está recorrida por la estética de lo gótico, que convirtió en motivo de reflexión teórica. Según Inés Ordiz (2014: 18), «[s]e considera el estudio de Dorothy Scarborough [*The Supernatural in Modern English Fiction* (1917)] como la primera obra que estudia el gótico de una manera sistemática». Publicada primero de forma anónima, *El viento* sería su obra más aclamada.
- 6 En «*The Wind* presented by Lillian Gish».
- 7 En el documental realizado por Gösta Werner (Victor Sjöström: Ett porträt, 1981), además de incidir en esta marca autoral, se resume su estancia en Hollywood con unas cuantas fotografías fijas y la idea de que Greta Garbo eclipsó a Lillian Gish.
- 8 El trayecto gótico de Lila en *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) deriva en un cuestionamiento similar: en un nivel subterráneo, inconsciente, de la oscura mansión, la mujer se confronta con el cuerpo momificado de la madre, que expresa el vacío del significante *mujer* (Antón, 2016).

- 9 A este respecto, debe recordarse que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar relacionan la constante de la mujer loca en la literatura británica y estadounidense del siglo XIX con una revisión de las imágenes de la mujer (Gilbert y Gubar, 1979).
- 10 En «*The Wind* presented by Lillian Gish».
- 11 «*The Wind*, ostensibly the story of a weak, victimized woman, functions as an allegory for a silent film star at the height of her power, so committed and controlled that the rest of the film bends to her will and vision» (Berke, 2016: 11).
- 12 1. «Man –puny but irresistible- encroaching for ever on Nature’s vastnesses, gradually, very gradually westring away her stranger secrets, subduing her fierce elements –conquers the earth». «El hombre –débil pero irresistible– ha ido ganando desde siempre la inmensidad de la naturaleza, poco a poco, gradualmente descubre sus secretos extraños, sometiendo a sus elementos feroces –conquista la tierra» y 2. “This is the story of a woman who came into to domain of the winds». «Esta es la historia de una mujer que entró en el dominio de los vientos».
- 13 En su estudio sobre las relaciones de la hipnosis con el cine y el tren, Raymond Bellour escribe sobre *El viento*: «Dans le film de fiction, la fenêtrre du train peut cerner au contraire le motif qui va la hanter, par l’abstraction sensible dont elle frappe le double regard du personnage y du spectateur: ainsi ces admirables plans réitérés de *The Wind* (Victor Sjöström, 1928), qui condensent au fil du voyage inaugural la fureur du sable tournoyant et s’accumulant, comme illuminé, contre la fenêtrre sombre du compartiment, aux yeux effarés de Lillian Gish destinée tout le film durant á ce sable et à se vent» (Bellour, 2009: 78-79). «En la película de ficción, la ventana del tren puede contener, por el contrario, el motivo que lo atravesará, por la abstracción sensible con la que esta golpea a la doble mirada del personaje y el espectador: así, estos admirables planos reiterados de *The Wind* (Victor Sjöström, 1928), que condensan durante el viaje inaugural la furia de la arena que gira y se acumula, como si estuviera iluminada, contra la ventana oscura del compartimento, contra los ojos asustados de Lillian Gish, el destino durante toda

la película de esta arena y del viento.» La cursiva es nuestra.

- 14 Griselda Pollock, en su estudio sobre las artistas impresionistas Berthe Morisot y Mary Cassat, cuestiona el movimiento de la modernidad pictórica desde una perspectiva feminista y localiza en las pinturas de mujeres en espacios públicos el tema de la mirada masculina como una presión para la mujer (Pollock, 2015: 111-136). Asimismo, la mirada masculina se caracteriza como fuente de inquietud en la narrativa audiovisual de la mujer investigadora (Antón, 2016).

## REFERENCIAS

- Antón, L. (2016). La perspectiva Crane. La crisis de identidad femenina en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960). *Feminismo/s*, 27, 53-78. <https://doi.org/10.14198/fem.2016.27.04>
- (2019). Reconstruyendo la idea de *ser mujer*. El legado audiovisual de Lila Crane. *Communication & Society*, 32(1), 293-311. <https://doi.org/10.15581/003.32.1.293-311>
- Astre, G. A. y Hoarau, A. P. (1997). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Barcelona: Anagrama.
- Bellour, R. (2009). *Le corps du cinéma. Hipnosés, émotions, animalités*. París: P.O.L.
- Berke, A. (2016). «Never Let the Camera Catch me Acting»: Lillian Gish as Actress, Star, and Theorist. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36(2), 175-189. <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167464>
- Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.
- (2017). Eros pese a la censura: el cuerpo femenino de los años 30 en Hollywood. En O. Ursache (coord.), *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina* (pp. 107-120). Turun yliopisto: Universidad de Turku.
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940’s*. Londres: MacMillan.

- Florin, B. (2009). Confronting *The Wind*: a reading of a Hollywood film by Victor Sjöström. *Journal of Aesthetics & Culture*, 1(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v1i0.4641>
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Greimas, J. A. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gre-dos.
- Hutcheon, L. (1991). The Politics of Postmodern Parody. En H. F. Plett (ed.), *Intertextuality* (pp. 225-236). Berlín: Walter de Gruyter.
- Jacobs, L. (2008). *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*. Berkeley: University of California Press.
- Johnston, C. (2000). Women's Cinema as Counter-Cinema. En E. A. Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (pp. 22-33). Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film. Both Sides of the Camera*. Londres: Taylor & Francis.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Barcelona: Siglo XXI.
- Modleski, T. (2002). *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*. París: L'Harmattan.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mottet, J. (1998). *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*. París: L'Harmattan.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Murdock, M. (2010). *Ser mujer. Un viaje heroico*. Madrid: Gaia.
- Ordiz Alonso-Collada, I. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. Tesis doctoral. León: Universidad de León.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- The Wind presented by Lillian Gish [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=62lsV-ChiUKU>
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Uribe, M. M. (2016). *Cuerpos modernos. El exceso en el melodrama en el cine narrativo de Hollywood*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Williams, L. (1984) When the woman looks. En M. A. Doane, P. Mellencamp y L. Williams (eds.), *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism* (pp. 61-66). Los Ángeles: The American Film Institute.
- Wind, E. (1972). *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral.

## EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA MUJER EN EL WESTERN. LLEGAR A SER HEROÍNA EN EL VIENTO (THE WIND, VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)

### Resumen

Partiendo de aspectos estéticos y contextuales de la producción del film que promovieron la transformación del discurso dominante sobre la identidad, este artículo presenta una lectura a contracorriente de *El viento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928), con la intención de reconstruir el espacio cultural de la espectadora. El análisis se centra en una estructura de significación que recorre el texto con la que se parodian, dentro del territorio simbólico del *western*, dos recursos narrativos que se han considerado relevantes en el estudio de la relación teórica cine y mujer. Desde el inicio, la narrativa sitúa de manera autoconsciente los recursos del punto de vista y la imagen de la mujer en el origen del conflicto femenino con el viento. A través del análisis de cómo circula la mirada, entendida como vehículo del deseo de los personajes y de las figuras discursivas, puede percibirse una reflexión metaficcional de sentido crítico sobre la visión mítica de la mujer en el lejano oeste al que viaja la protagonista. Este rasgo reflexivo y su mirada pasional permiten inscribir este trayecto identitario sobre la feminidad en la constelación simbólica del universo de Hollywood configurado por la heroína gótica y la mujer investigadora contemporánea. Más allá de la lectura habitual que coloca a la mujer en el rol de víctima, nuestra hipótesis de partida es que en este *western* crepuscular y atípico, la relación de la protagonista con el viento hace visible, a la manera gótica y expresionista, una fantasía que puede interpretarse como la resistencia femenina a llegar a ser la heroína épica del *western*.

### Palabras clave

Lillian Gish; *El viento* (1928); Cultura audiovisual; Deseo femenino; Heroína; Identidad; Metaficción; Mito; *Western*.

### Autora

Laura Antón Sánchez (Madrid, 1971) es profesora contratada doctora de Lenguaje y Narración Audiovisual y da clases de Cultura Audiovisual en el Máster de Periodismo Cultural en la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Entre otras actividades, ha sido secretaria de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Además de diversos artículos sobre la imagen narrativa de la mujer, ha publicado un análisis textual sobre *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Disfraz y pasión creativa*. Contacto: laura.anton@urjc.es.

### Referencia de este artículo

Antón Sánchez, L. (2020). El nacimiento de una nueva mujer en el western. Llegar a ser heroína en *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 177-192.

## THE BIRTH OF A NEW WOMAN IN THE WESTERN. BECOMING A HEROINE IN THE WIND (VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)

### Abstract

Taking as point of departure the aesthetic aspects and contexts of the production of the film that promoted the transformation of the dominant discourse on identity, this article presents a countercurrent reading of Victor Sjöström's *The Wind* (1928) with the intention of reconstructing the cultural space of the female spectator. The analysis focuses on a structure of meaning that runs through the text with which they parody, within the symbolic territory of western, the narrative resources in the study of the theoretical relationship between cinema and women. From the beginning, the narrative situates in a self-conscious way the resources of the point of view and the image of the woman in the origin of the feminine conflict with the wind. Through the analysis of how the gaze circulates, we understand as a vehicle of the desire of the characters, and also of the discursive figures, we can perceive a metafictional reflection sense of sense the mythical vision of the woman in the distant west to which the protagonist travels. This reflective trait and its passive gaze allow us to inscribe this identity trajectory on femininity in the symbolic constellation of the Hollywood universe configured by the Gothic heroine and the contemporary investigative woman. Beyond the usual reading that places the woman in the role of the victim, our starting hypothesis is in the twilight and atypical, the protagonist's relationship with the wind is visible, in the gothic and expressionistic way, a fantasy which can be interpreted as the feminine resistance to heroic epics of western.

### Key words

Lillian Gish; *The Wind* (1928); Audiovisual Culture; Female Desire; Heroine; Identity; Metafiction; Myth; Western.

### Author

Laura Antón Sánchez (Madrid, 1971) is a lecturer in Audiovisual Language and Narration at the Rey Juan Carlos University. Among other activities, she has been secretary of the Spanish Association of Film Historians. In addition to various articles on the narrative image of women, has published a textual analysis on *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Disfraz y pasión creativa*. Contact: laura.anton@urjc.es.

### Article reference

Antón Sánchez, L. (2020). The Birth of a New Woman in the Western. Becoming a Heroine in *The Wind* (Victor Sjöström, 1928). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 177-192.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

# TODO ES RUINA: LAS ARMONÍAS WERCKMEISTER DE BÉLA TARR

JOSÉ MANUEL LÓPEZ

Quizá el primer mapa de la historia de la humanidad no fuera una geografía sino una cosmografía, una escritura o dibujo tentativos de aquella extraña bóveda punteada que nuestros ancestros veían al alzar los ojos y les producía temor, *vanitas*, fugacidad de la vida. A comienzos del siglo XX, el historiador y teórico del arte Wilhelm Worringer atribuyó el primer impulso artístico de la humanidad a ese «inmenso miedo espiritual al espacio», una agitación interior provocada por el capricho de los fenómenos del mundo exterior y la insacudible sensación «de estar perdido en el universo» (Worringer, 1997: 15-16). Angustia cósmica, cosmo(a)gonía disonante o falta de armonía con la música de las esferas que nos acompaña desde entonces y que los románticos trataron de paliar con su deseo imposible de retornar a una naturaleza primordial y armonizar una vez más con el cosmos<sup>1</sup>:

«Si, *ex hypothesi*, el universo estuviera en movimiento en lugar de detenido, [...] si fuera una ola en constante movimiento (como decía Friedrich Schle-

«Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí para poder engendrar una estrella danzarina».

Friedrich Nietzsche, *Estética y teoría de las artes* (1999: 97).

gel), ¿cómo podríamos siquiera intentar describirlo?, ¿qué deberíamos hacer para describir una ola? [...] Para los románticos, vivir era hacer, y hacer era expresar nuestra propia naturaleza, lo cual equivalía a expresar nuestra relación con el universo. Aunque esta relación era inefable, de todos modos debíamos intentar expresarla. Esta era la agonía; este era el problema. Este es el interminable *Sehnsucht*, el anhelo [...], esta es la razón por la que nos entregamos a todo tipo de fantasías. Esa es la típica nostalgia romántica» (Berlin, 2000: 143-144).

¿Qué deberíamos hacer, pues, para describir esa ola cósmica en constante movimiento? El mejor intento en el cine contemporáneo —y puede que también la mejor plasmación del *Sehnsucht* romántico— es el plano-secuencia de nueve minutos y cuarenta segundos que abre *Las armonías Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000) de Béla Tarr<sup>2</sup>. La primera imagen de la película es una estufa de leña (objeto habitual del imagina-

rio de Tarr) a la que una mano arroja una demediada pinta de cerveza para apagar las llamas. El plano se abre para mostrar al dueño de esa mano y del lugar, una desastrada tasca, que demanda a un enjambre de borrachos que se vayan a casa, es hora de cerrar. Uno de ellos le pide que espere un poco para que János Valuska (Lars Rudolph) pueda mostrarles algo. Valuska acompaña al hombre hasta el centro de la estancia vacía y le dice: «Tú serás el Sol»; se acerca a otro, que será la Tierra y a un tercero, que será la Luna: «Y ahora, veremos una explicación que nos ayudará a comprender, incluso a gente sencilla como nosotros, el significado de la inmortalidad. Lo único que os pido es que caminéis conmigo por la inmensidad en la que la constancia, la quietud y la paz reinan en un vacío infinito».

Comienzan entonces un relato mítico y una torpe coreografía en la que la Tierra y la Luna danzan juntas mientras giran alrededor del Sol. Tres cuerpos humanos se convierten así, bajo las indicaciones de su chamán, en tres cuerpos celestes que dan forma a una lírica cosmogonía de taberna, lo más cerca que estos hombres podrán estar nunca de la armonía de las esferas. Pero, atención, algo sucede: la Tierra, el Sol y, entre ambos, la Luna forman una línea de sombra y Valuska detiene a los tres cuerpos danzantes porque un inesperado fenómeno estelar se ha producido (Imagen 1). El aire se vuelve frío, el cielo se oscurece «y entonces, silencio total. Todo lo que vive está quieto».

La música de Vig Mihály, colaborador habitual de Tarr, atraviesa el éter y llega para acompañar sus palabras. «¿Caerá el cielo sobre nuestras cabezas, se abrirá la tierra bajo nuestros pies?», se pregunta el *siderius nunci*, el improvisado mensajero sideral: «No lo sabemos, porque un eclipse total



Imagen 1. El eclipse de cuerpos humanos convertidos en cuerpos celestes en *Las armonías Werckmeister*

ha caído sobre nosotros». La cámara deja de orbitar alrededor de los cuerpos y Valuska detiene en ese momento su narración y sus pasos. Es el fin. O, al menos, sus palabras siguen el discurso de las múltiples «ficciones relacionadas con el fin», como las describe Frank Kermode (2000: 16) en *El sentido de un final*, ecos de la profusa imaginaria del apocalipsis bíblico que han puntuado la historia de la humanidad e imaginado todo tipo de fines para el mundo. Y describen también el miedo inmemorial de los humanos primitivos ante los fenómenos terrenales, meteorológicos o cósmicos que escapaban a su comprensión; un horror ancestral ante lo desconocido que, por supuesto, permanece grabado en nuestro inconsciente colectivo.

El origen de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) fue un eclipse de sol que Michelangelo Antonioni había filmado en Florencia unos meses antes. En el prefacio a *Sei film* recuerda la poderosa impresión que le causó el fenómeno: «Repentino frío. Silencio distinto de todos los demás silencios. Luz térrea, distinta de todas las demás luces. Y luego oscuridad. Inmovilidad completa». El extrañamiento que provoca un eclipse es una sensación universal, como demuestra que las palabras elegidas por Antonioni sean tan cercanas a las pronunciadas por

Valuska. «Todo lo que consigo pensar es que durante el eclipse probablemente se detengan también los sentimientos», concluye Antonioni (citado en Font, 2003: 155).

El eclipse, pues, como parálisis de todo lo que está vivo, como ensayo del fin de los tiempos. Pero la cámara de Tarr comienza a moverse de nuevo en un lento *travelling* de retroceso hasta que una de las lámparas del bar aparece en primer término por la esquina superior del encuadre (Imagen 2): el sol ha vuelto a salir y el baile —el mundo— puede comenzar de nuevo. Valuska decide entonces evitar el eclipse de los sentimientos de sus ebrios compañeros: «No hay nada que temer, esto no es el fin», afirma, e invita al resto de los presentes a unirse a la constelación danzante. Y así lo hacen. El *fin de los tiempos* que había llegado con el eclipse parece haber sido finalmente evitado, aunque quizá solo haya sido postergado, porque el orden que anhela el joven cartero —y que, como el filósofo, el músico o el matemático, busca en las estrellas— se irá alejando del mundo según se sucedan sus pasos y las horas que le acercan al alba. La primera cisura llegará cuando el cansado tabernero interrumpa la danza planetaria invitándolos a marcharse: «Pero señor Hagelmayer, todavía no he terminado», le responde Valuska antes de lanzar-

**Imagen 2.** Una de las lámparas del bar aparece en primer término: el sol ha vuelto a salir y el baile —el mundo— puede comenzar de nuevo en *Las armonías Werckmeister*



se a las frías y solitarias calles. Allí le asaltará la siguiente señal de inestabilidad o desajuste cuando un motor rompa el silencio de la ciudad dormida. Un tractor arrastra un gigantesco contenedor metálico y Valuska se detiene a observarlo, su silueta recortada sobre la enorme pantalla cegada que nada muestra, hasta que desaparece al final de la calle. Cuando se vuelve, el enigma parece haberse instalado en sus ojos: ¿qué contiene esa monstruosa estructura que atraviesa la ciudad? Lanza una última mirada hacia el sonido que se aleja y sus pasos se reanudan con dificultad, como si fueran arrancados, uno a uno, de la inmovilidad. Valuska abandona el encuadre sin percatarse de un cartel que avisa de la llegada de un circo a la ciudad: «¡Fantástico! ¡La ballena gigante más grande del mundo! ¡Y otras maravillas de la naturaleza! Estrella invitada: el Príncipe».

## LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS

«Todo occidente sufre la pérdida del destino. [...] Erramos al azar. Nos fijamos destinos para paliar la falta de destino. Por eso tenemos vidas vacías. [...] [S]olo las estrellas tienen un destino. Un destino trágico».

Jean-Pierre Léaud en *El nacimiento del amor* (La naissance de l'amour, 1993) de Philippe Garrel.

Valuska observa. Y camina. Esos son sus quehaceres básicos. Sus pasos se instauran como errancia tanto como visión, porque «János es esencialmente una superficie sensible» (Rancière, 2013: 58) sobre la que se impresiona lo que para otros podría pasar inadvertido. Obturador abierto, larga exposición, movimiento perpetuo: las imágenes capturadas por Valuska salen movidas porque a su alrededor todo está cambiando. Atraviesa esta ciudad innominada que parece anclada en algún momento indeterminado de las últimas décadas del siglo XX y se acerca al periódico local. «¿Cómo va todo por el cosmos?», le pregunta una trabajadora. «Todo va bien», es su distraída respuesta, pero

la intuición de un final parece cernirse sobre esta ciudad preapocalíptica tanto en *Las armonías Werckmeister* como en la novela en que se basa, *Melancolía de la resistencia* de László Krasznahorkai (responsable, junto a Tarr, del guion). Así, la mujer comienza a describir la «inminente catástrofe» (Krasznahorkai, 2001: 12)



Imagen 3. Valuska observa el gran ojo muerto y vacío del leviatán en *Las armonías Werckmeister*

mientras Valuska escucha desde otra estancia: escasez de carbón y medicinas, frío extremo y pilas de basura por todas partes, la escuela y el ayuntamiento cerrados, los teléfonos y el alumbrado público inoperativos... La gente se encierra en su casa y tiembla, temerosa del futuro porque, como afirma la mujer, «es seguro que algo está por llegar» a esta ciudad intemperada y desacorde.

Y como señal máxima de este «deterioro disolutivo» (Krasznahorkai, 2001: 11) se presenta el circo que acaba de llegar a la ciudad con la bíblica ballena como atracción principal a la que acompaña un misterioso personaje, «el Príncipe», un predicador apocalíptico que lanza blasfemos e impíos sermones que desencadenan revueltas, pillajes y matanzas. Porque a la ciudad, se dice, han llegado unos hombres que siguen al circo allá a donde va, fascinados por la ballena, dice uno, o quizá por el misterioso príncipe, dice otro, al que se atribuyen poderes «magnéticos». O al menos eso le cuenta el recepcionista del hotel cuando Valuska le lleva el periódico del día. Valuska se despide y sus pasos le llevan hasta la plaza del pueblo donde aguarda el enorme remolque de la ballena. A su alrededor grupos de hombres, silenciosos y hieráticos. Fuman, observan, esperan. Pero, ¿qué esperan?

En 2004 Béla Tarr es uno de los veinticinco directores que firma un episodio del film colecti-

vo *Visions of Europe*. En sus apenas cinco minutos de duración, «Prologue» recorre en *travelling* lateral una fila de personas mientras suena la música de Vig Mihály. Al llegar al comienzo de la cola descubrimos que se agolpan ante una ventanilla en la que una mujer reparte comida y bebida. Tarr ha filmado una fila de

desamparados húngaros para ofrecer su lúgubre visión de su país a las puertas —¿en el prólogo?— de su entrada en la Unión Europea<sup>3</sup>. La cámara ha registrado todos y cada uno de los rostros de esas personas, las ha singularizado, alejándolas de la masa anónima de cuerpos. Con similar duración al *travelling* y con idéntica trascendencia, la segunda parte del cortometraje son los créditos finales en los que Tarr recoge los nombres de todas las personas que hemos visto, confirmando así su individualidad y su *entidad*, es decir su cualidad de ser. Ellos son los que son, los que existen.

Pero en *Las armonías Werckmeister* los centenares de hombres que ocupan la plaza no son legibles como individuos. Simplemente están ahí, en silencio: son amalgama, masa, multitud. Aguardan las consignas del principesco profeta que viaja con el circo. Cuando el gran portón del remolque se abre, Valuska compra una entrada y se adentra con reverencia en el mausoleo del leviatán, pasa delante del gran ojo muerto y vacío y lo observa en la penumbra (Imagen 3). La música de Vig Mihály, la misma que sonaba en el danza cósmica del comienzo, recalca la trascendencia *maravillosa* del momento. Porque para Valuska, el *confiado*, el que tiene fe, el gran cetáceo es una muestra más del orden de la creación, el mismo que observa cada día en el mapa del cielo nocturno que cuelga sobre

su cama. Así se lo dirá a un vecino que se encuentra a la salida: «Qué misterioso es el Señor que se divierte con criaturas tan extrañas». Como afirma Rancière, para el espectador la ballena convoca referencias a Jean-Pierre Melville y a toda una simbólica del mal, pero Valuska «no ve más que el prodigio que atestigua la potencia de la divinidad capaz de crear criaturas tan increíbles» (Rancière, 2013: 59).

Valuska, el «idiota» *dostoievskiano*, hombre simple de calle y morral, sin saberlo vive aquejado de *Sehnsucht* romántico, el deseo inalcanzable de comunión con el universo; y comparte su anhelo con Eszter, un erudito musicólogo que vive encerrado en su casa obsesionado con recobrar los acordes «puros» premodernos destruidos por el «temperamento igual» desarrollado, entre otros, por Andreas Werckmeister. Este hombre divorciado al que Valeska cuida con dedicación desea recuperar aquellos tiempos de Pitágoras y Aristoxeno en los que «nuestros antepasados estaban satisfechos con el hecho de que sus instrumentos puramente afinados pudieran ser tocados en algunos tonos, [...] porque sabían que las armonías divinas eran providencia de los dioses». Pero, continúa el musicólogo en un largo monólogo que registra en una grabadora mientras Valeska escucha, el ser humano en su infinita y *racional* arrogancia «decidió tomar posesión de todas esas armonías de los dioses [encargando] a los técnicos la búsqueda de la solución: Praetorious, Salinas y finalmente Andreas Werckmeister, quién resolvió el problema dividiendo la octava de la armonía de los dioses, los doce tonos medios, en doce partes iguales».

En las palabras de Eszter se percibe su decepción con la música moderna «bien temperada» que en el siglo XVII perdió definitivamente su vínculo con lo sagrado, con los pulsos del universo y los dioses que lo habían creado, para convertirse en sierva de la Razón, en una de las disciplinas científicas del *Quadrivium* renacentista junto a la aritmética, la astronomía y la geometría. Al igual

que el *tetractys*<sup>4</sup> o el ángulo recto, el sistema armónico moderno permitía al ser humano habitar en un acogedor *Harmonices Mundi*, como lo nombró Johannes Kepler en su obra de referencia (vid. Calderón Urreiztieta, 2013). Por todo ello, Eszter considera necesario dar la espalda al llamado «Temperamento igual» y volver a la afinación natural de los instrumentos: «Tenemos que corregir los errores de Werckmeister y referirnos a estas siete notas de la escala [como] a siete cualidades distintas e independientes, como a siete estrellas fraternales en el cielo».

Es decir, lo que desea es recuperar la «armonía de las esferas» en la que las siete notas brillaban como estrellas en sus intervalos puros y diferentes entre sí. Valuska, en la danza cósmica del comienzo estaba derruyendo las armonías Werckmeister y reinstaurando —brevemente, eso sí— la pureza primigenia de la armonía de las esferas.

## TODO ES RUINA

«De arriba» es de donde gotean, en efecto, la estrella y el esputo benigno; hacia arriba se levanta anheloso todo pecho sin estrellas. La luna tiene su corte, y la corte tiene sus imbéciles: mas a todo lo que viene de la corte le imploran el pueblo de mendigos y toda obsequiosa virtud de pordioseros. “Yo sirvo, tú sirves, nosotros servimos” —así eleva sus plegarias al príncipe toda virtud obsequiosa [...].

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (1995: 249).

Pero el caos, en su forma más mundana, pulula por las calles de esta ciudad instalada en la confusión y la discordia. La noche ha regresado y las hogueras iluminan la plaza y los rostros expectantes de la multitud allí congregada para escuchar «la palabra» del príncipe del caos que se esconde en el remolque de la ballena. Un hombre extranjero del que solo llegaremos a ver una sombra, nunca el cuerpo que la proyecta: el Príncipe es una voz descarnada, un vocero dionisiaco que aboga por

la aniquilación misma de la sociedad, primero, y finalmente del mundo. Una realeza del caos en cuya estirpe se une a Irimias (Vig Mihály), el falso profeta y policía de *Sátántangó* (Béla Tarr, 2007) y a Bernhard (Kormos Mihály), el agorero apocalíptico de *El caballo de Turín* (A torinói ló, Béla Tarr, 2011).

La impronta mesiánica del Príncipe se trasluce en los rumores que circulan desde su llegada: «Dicen que, cuando se acercaba el Príncipe, el reloj de la iglesia que lleva parado años volvía a funcionar una vez más. Y el árbol del álamo cayó, se abrió una gran grieta y sus raíces salieron». Señales apocalípticas, todas ellas, pues el fin perseguido por este príncipe y su corte de servidores es, precisamente, el fin. Y los relatos que lo envuelven toman su simbólica narración del *éschaton*, el discurso de las últimas cosas y sus señales escatológicas del fin del mundo. Frente al príncipe apocalíptico, Krasznahorkai y Tarr colocan a Valuska, el hombre-niño, el poeta sin versos, que ha regresado a la plaza con la intención de ver una vez más la ballena. Deambula entre las hogueras y el ingente batallón de hombres que ahora ocupa la totalidad de este claro urbano y se introduce sin ser visto en el remolque. Allí escucha una conversación entre el director del circo y el Príncipe, con la intermediación de un traductor (interpretado por Kormos Mihály, el agorero apocalíptico de *El caballo de Turín*). El director trata de convencer al Príncipe para que calme a la multitud y entonces escucharemos a la sombra por primera y última vez, explicando a través de su traductor la ambición aniquiladora de su programa terminal:

«Solo el Príncipe lo ve todo. Y el todo es nada. Todo es ruina, lo que construyen y lo que construirán. Lo que hacen y lo que harán no es más que ilusiones y mentiras. Y todo lo que se construye solo está acabado a medias. En ruinas, todo está completo. El Director no entiende que sus seguidores no tienen miedo y lo saben ¡Sus seguidores van a convertir todo en ruinas! Harán lo que él les diga. Todo les decepciona y no entienden por qué. Pero el Prín-

cipe sabe perfectamente que es porque el todo es nada. Se acabó. ¡Les aplastaremos con nuestra furia! ¡Les castigaremos! ¡Seremos despiadados! ¡El día ha llegado, y no quedará nada! ¡La furia vencerá! ¡Ni su plata ni su oro los pueden proteger! ¡Tomaremos posesión de sus casas! ¡El terror está aquí! ¡Masacre! ¡Sin piedad! ¡Matanza, incendios! ¡Masacre!».

Asoman en sus palabras, por supuesto, el nihilismo afiebrado de Mijaíl Bakunin y los revolucionarios rusos, especialmente su conocida máxima de juventud de que el impulso de destruir es también un impulso creador; o la filosofía nietzscheana (1996: 131) del martillo y su *hybris*, esa desmesura y violencia sacrílegas que inflaman al sujeto moderno cuando acepta su voluntad de poder; o la noción del mal de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling como una potencia positiva de cambio y alteración que surge de la voluntad humana (Carrasco Conde, 2013). Pero para Valuska todo lo que escucha es ruido y furia. En ese momento comprende que la ballena no es la causante de lo que sucede en la ciudad sino un gigantesco velo disecado que oculta la verdadera *imago* del caos, la sombra *nosferatiana* del príncipe de las tinieblas y su sinfonía del horror (Imagen 4). Valuska corre

**Imagen 4.** Valuska observa la verdadera *imago* del caos, la sombra *nosferatiana* del príncipe de las tinieblas en *Las armonías Werckmeister*



y corre, sin mirar atrás, y solo se vuelve cuando escucha una explosión. Se detiene y observa la ciudad desde sus afueras, su cuerpo vestido de negro apenas distinguible en la oscuridad. Las explosiones se repiten como latidos terminales y sus fognazos coronan las dos fachadas blancas del fondo. La revuelta ha comenzado. Recuerda las palabras del Príncipe —«Incendios. Matanzas»— y Valuska, el humilde filántropo, se echa a correr en sentido contrario, de regreso a la ciudad. Tarr mantiene el plano vacío durante casi un minuto, las explosiones se suceden hasta que, por corte directo, nos muestra a los actores del caos: un ejército de hombres avanza por una calle de la ciudad. Caminan decididos, pero en completo silencio, con la mirada al suelo, el vaho de su respiración acompasado con el sonido marcial de sus pisadas. La cámara les sobrevuela en un *travelling* de retroceso de cuatro minutos, ofreciendo una perspectiva general de la larga fila de hombres, pero también se sumerge entre ellos, permitiéndonos atisbar sus rostros vacíos de los que parece haberse borrado, una vez más, todo rastro de individualidad.

Los súbditos del Príncipe avanzan hacia algún lugar indeterminado y, como en la plaza, siguen siendo amalgama, masa anónima y multitud. Una puerta iluminada se abre ante ellos y comienza un segundo plano-secuencia, este de ocho minutos, en el que la corte de los sublevados irrumpe en un hospital y comienzan a destrozarlo todo y golpear a los enfermos. Como un ejército de autómatas descorazonados y vacíos, ni un grito de furia, ni una consigna o arenga, «ningún sentimiento de ira contra los que asaltan o de placer en su accionar aparece en rostros que permanecen en la sombra mientras los brazos hacen su trabajo»



**Imagen 5. Al descorrer el velo del horror, la masa anónima y violenta se enfrenta al límite mismo de lo humano, de la empatía y quizá de la piedad en *Las armonías* Werckmeister**

(Ranciére, 2013: 64). La cuidadosa coreografía de los movimientos de cámara y de los cuerpos que entran y salen del encuadre convierte a este plano en una danza violenta que se detiene tan abruptamente como había comenzado: los dos únicos hombres cuyo rostro reconocemos entre la multitud por una breve conversación anterior con Valuska, recorren una cortina de ducha, el velo del verdadero horror, para descubrir a un anciano tan desnudo que parece haber perdido incluso la carne que vestía sus huesos y tendones; un viejo indefenso, cubierto únicamente por las huellas que el tiempo ha dejado en su cuerpo escuálido (Imagen 5). La inutilidad de la violencia —el límite mismo de lo humano, de la empatía y quizá de la piedad— se encarna, se hace cuerpo ante estos dos *individua* —la unidad mínima e indivisible de la multitud— que recuperan en ese momento su singularidad. Los dos se miran brevemente, se dan la vuelta y comienzan a retirarse acompañados del resto de los asaltantes y de la música de Vig Mihály, la misma que envolvió la danza cósmica de Valuska al comienzo del film, señalando, quizá, que un cierto orden de las cosas ha sido restaura-

do. Esa, al menos, parece haber sido la idea de Béla Tarr cuando filmó la secuencia:

«En mi país hay gente que tiene hambre y frío, que están al límite de sus fuerzas y que no posee nada. Esta gente se la tiene jurada al mundo entero, a todos los que duermen en caliente y comen cuando tienen hambre. Llega alguien que les habla de destruir el mundo. No importa si esta voz adopta la forma del fascismo, del comunismo o de cualquier otra cosa. Esta gente quiere pasar a la acción porque ya no tiene nada que perder. Su condición es la más terrible que existe. En la película retroceden después de saquear el hospital porque son humanos, no han nacido para ser criminales o asesinos. Todo el mundo es inocente, yo no quiero juzgar a nadie. Y, en cualquier caso, estas gentes no podrían destruir el mundo entero. No son más que una parte» (Grugeau, 2002: 24-25).

Comienza entonces un tercer plano-secuencia de tres minutos que acompaña el triste repliegue de este derrotado ejército de sombras, vaciados incluso de aquella fuerza gregaria que les impulsaba hasta ese momento. En esta secuencia de quince minutos compuesta por tres planos-secuencia se ha llevado a cabo brevemente el programa destructor del Príncipe. Aunque la revuelta habrá sido solo eso: una abrupta erupción y su estertor violento. Ante el cuerpo en la antesala de la muerte del anciano<sup>5</sup> redescubren su humanidad y desisten de todo empeño. Pero su breve revolución sí que ha conseguido derruir algo trascendental; algo que es además el centro de la galaxia ficcional de *Las armonías Werckmeister*. Durante su retirada un movimiento

de cámara nos descubre a Valuska, agazapado en un rincón y envuelto en sombra, que lo ha observado todo (Imagen 6); su rostro yermo y sus ojos violentados, anegados de imágenes que ya nunca podrán dejar de ver y le han exiliado de un mundo que se le ha mostrado en toda su irresoluble disarmonía: «Tras esta noche terrorífica para él se sentía del todo desengañado, [como alguien que] lo hubiera vivido todo con los ojos cerrados y que, al abrirlos, ese universo alegre, ese montón de estrellas y planetas, simplemente no se encontraban en ningún sitio» (Krasznahorkai, 2001: 302). Velo desgarrado, por lo tanto, mirada cegada y caída en la oscuridad: el mundo se ha eclipsado definitivamente para este adán que ha perdido definitivamente su armónico edén.

Ahora sí, parece que es el fin, pero el final de *Las armonías Werckmeister* todavía tardará un poco en llegar. Volverá a hacer su aparición un personaje principal que no había mencionado hasta ahora: la exmujer de Eszter, Tünde (Hanna Schygulla, actriz fetiche de Rainer Werner Fassbinder), que había forzado a Valuska a convencer a su exmarido para formar parte de «Ciudad Limpia», un movimiento policial y militarizado que busca *restituir el orden* en la ciudad<sup>6</sup>. En la mañana posterior al asalto al hospital, las calles están tomadas por el ejército y Tünde habla con un alto mando, justo

antes de que las tropas se pongan en marcha. La revuelta era la excusa que estaban esperando<sup>7</sup> y Valuska observa escondido la puesta en marcha del aparato militar y represor. Su mirada nada puede expresar ya pero Tarr sella visualmente su devastada inocencia con el cartel anunciador del circo que vimos al co-

Imagen 6. La mirada yerma y violentada de Valuska ante el caos de un mundo disarmónico en *Las armonías Werckmeister*



mienzo —cuando todo, incluida la momentánea alineación de los encarnados cuerpos celestes, era posible—, que ahora se nos muestra de nuevo pero desgarrado y apenas legible.

Y entonces, de nuevo, como única posibilidad, la huida: avisado por su casera de que irán a buscarlo por haber participado en la revuelta, Valuska trata de dejar atrás la ciudad siguiendo las vías del tren pero será perseguido por un poder sistémico y panóptico representado en un helicóptero que le acecha desde las alturas<sup>8</sup>. El penúltimo plano de la película nos muestra a Valuska en silencio, con la mirada obturada, en una institución mental, como si imposibilitada la fuga física solo le quedase la fuga psicogénica, un ensimismamiento catatónico que lo proyecta definitivamente fuera de esta realidad intemperada. A su lado, Eszter le habla con dulzura y le promete que cuando salga de allí vivirán juntos en su casa, a pesar de que Tünde, su exmujer, la ha ocupado (como también las fuerzas del *nuevo orden* han ocupado la ciudad). El musicólogo, pragmático en su derrota, le cuenta que ha devuelto su piano a la afinación establecida. Nada importa, le dice, nada importa en absoluto. Eszter, al contrario que Valuska, ha encontrado la manera de temperarse y amoldarse a los tiempos.

Tras despedirse, Eszter se encamina hacia la plaza para cumplir la promesa que le había hecho a Valuska. La gigantesca ballena debe ser vista, le había dicho este, para comprender «lo inmensos que son el poder y el impulso creador del Señor, y cómo su omnipotencia se refleja en ese animal». Pero cuando Eszter llega a la plaza, ahora vacía de hombres y con rastros visibles de la batalla, se encuentra el remolque desvencijado y a la ballena olvidada y expuesta a la intemperie. Eszter se acerca lentamente y, tras contemplar el gran ojo muerto, se da la vuelta y sale de plano. La cámara permanece allí, la música de Vig Mihály empapa nuestros oídos y la bruma, quizá el humo de las hogueras, envuelve el enorme cadáver —doblemente muerto: física y simbólicamente— hasta que sobreviene el corte a negro. Una última ima-

gen de todo punto ininterpretable pues nada signa o representa, solo se muestra con la insoportable y alegórica desnudez del despojo. Y una última imagen que nada concluye porque la decadencia y la ruina no tienen, no pueden tener fin. Valuska, el inadvertido visionario, se lo había avanzado ya a sus ebrios compañeros en la taberna: «*No hay nada que temer, esto no es el fin*».

#### CODA: FINAL SIN FIN

«No bien llegamos a este mundo», decía Flaubert, “pedazos de nosotros comienzan a caerse”. La obra maestra, una vez concluida, no se detiene: continúa en movimiento, cuesta abajo. Nuestro principal experto en Géricault confirma que el cuadro es ahora “en parte una ruina”. Y sin duda si examinaran el marco descubrirían que hay carcinoma viviendo en él». Julian Barnes, *Una historia del mundo en 10 capítulos y medio* (1994: 164-165).

Béla Tarr repite una y otra vez que en sus películas no hay metáforas, símbolos o alegorías y su intención es siempre «filmar la realidad» (Grugeau, 2002: 24). Pero su querencia por las ruinas (políticas o morales, personales o sociales) y por los finales (del tiempo o de la historia, del individuo o de la comunidad) le acerca a la alegoría tal cual la entendía Walter Benjamin (2008: 273), pues también el cine de Tarr «se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada». Al igual que los autores del drama barroco alemán se sirvieron de la alegoría para mostrar las ruinas de una sociedad decadente —y Benjamin se vale de la alegoría para mostrar la caducidad misma de la noción de historia<sup>9</sup>—, también Tarr ofrece imágenes de la inquietud coagulada de nuestra época, de su decadencia imparable. Eso sería precisamente la ballena, inquietud disecada, factor inerte del caos, una alegoría que, al contrario que la metáfora no representa sino que muestra, se muestra, *da a ver*. Por eso Benjamin considera que la alegoría es un dispositivo óptico<sup>10</sup> que nos permite ver el

mundo bajo el prisma de la desolación y las ruinas, presentes o venideras, porque la decadencia es un proceso imparabile, desde luego, pero también inculminable.

¿Inculminable? Sí, porque el triunfo de la decadencia sería necesariamente el de su *cadere*, el éxito de su caída, la perfección de su ruina. Pero, ¿podría una ruina culminar y alcanzar su *perfectio*, podría llegar a estar «completamente hecha y acabada» cuando ella misma es puro deshacimiento? El culmen decadente, que parece estar siempre a la vista, es finalmente inalcanzable porque *el final no tiene fin*; en la decadencia la cumbre se toca con la sima, el cenit con el nadir y el *arché* primigenio con el *éschaton* terminal. Eterno retorno, apocatástasis en la que todo regresa a su punto de partida, circularidad infinita que también podría expresarse así: la decadencia es un proceso sin final, un *unmaking off*, un deshacerse que no podría culminar salvo en la nada. Y la nada no puede existir, puesto que si la ley de la conservación de la materia afirma que lo existente no puede haber surgido de la nada, tampoco esta podría surgir de lo existente. Todo cambia, nada desaparece. Porque en el universo la plenitud (lo que tiene límite y, por lo tanto, puede completarse) no existe, solo el tránsito y la transformación, esa «ola en constante movimiento» de la que hablaba Schlegel. En el momento mismo del *Big Bang* comenzó también el *Big End* porque todo esplendor lleva dentro de sí su propia decadencia, toda construcción incorpora ya el germen de su ruina y toda apoteosis es tan solo el primer paso de su futuro e inalcanzable apocalipsis.

¿Inalcanzable? Sí, porque si todo lo anterior fuera cierto no existiría el fin de los tiempos sino el fin *en* el tiempo: el mundo finalizando por siempre y para siempre, sin llegar nunca a término ni a culminar ese final (puede que de ahí venga el gusto por el plano-secuencia de Tarr, por una toma que, idealmente, no terminaría nunca). El apocalipsis no podría ser, por lo tanto, un instante, un fragmento de tiempo, sino la caída (*cadere*) misma en

el tiempo, su decadencia y decantamiento, como una ruina derrumbándose y cayéndose (*ruere*) por siempre y para siempre. Quizá sea precisamente ese final sin fin el que anticipa y condensa el misterioso íncipit elegido por László Krasznahorkai para *Melancolía de la resistencia*: «Transcurre, pero no pasa» (Krasznahorkai, 2001: 7). ■

## NOTAS

1. Un deseo de compenetración cósmico y amoroso que Lars Von Trier, romántico a su pesar, pone en deseo en *Melancolía* (Melancholia, 2011) cuando Justine (Kirsten Dunst) se desnuda para acoger en su cuerpo la luz que irradia el planeta Melancolía que está a punto de impactar con la Tierra.
2. Aunque el título del DVD español (Avalon) es *Armonías de Werckmeister*, he preferido seguir las indicaciones del propio Tarr cuando afirmó que el título francés, *Les harmonies de Werckmeister*, era incorrecto: «No son las armonías de Werckmeister. Ese “de” indicaría que esas armonías le pertenecen. Son *Las armonías Werckmeister*» (Grugeau, 2002: 42).
3. Una visión pesimista, sin duda, que aplicó también a la Hungría anterior a la caída del muro. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta del pasado siglo, Tarr filma sus primeras películas y sus historias se centran en la clase trabajadora de su país y del este de Europa en general, desde *Nido familiar* (Családi tüzfézsek, 1977) hasta *The Outsider* (Szabadgyalog, 1981).
4. El *tetractys* es una formación triangular de diez puntos que para los pitagóricos representaba el orden del universo ordenados en cuatro filas de uno, dos, tres y cuatro elementos, respectivamente.
5. Un cuerpo que ha sido interpretado como un eco de la Shoah. Véanse, por ejemplo, Rodríguez Serrano (2016) o Rosen (2016) aunque, si hubiéramos de hacer caso al propio Tarr, esa no fue su intención (Kudlac, 2016).
6. Y que, desde su mismo nombre, recuerda a tantas organizaciones ciudadanas de extrema derecha que esgrimen como bandera *la limpieza* (de todo tipo: étnica, social, familiar, moral...).

7. No es político mi acercamiento a *Las armonías Werckmeister* pero su ansiedad apocalíptica nace del choque de una clase dominante y la rebelión de una clase dominada. Y, como afirma Jonathan Romney (2003), es tentador relacionarla con los últimos días del comunismo en Hungría (la novela de Krasznahorkai se publicó en 1989), aunque lo cierto es que su alcance es universal: la narrativa cíclica de un viejo orden marchito, la erupción violenta de energías populares sojuzgadas largo tiempo y la también violenta represión por parte del viejo orden. Pero ninguno de los dos grupos sale bien parado, ni los *reaccionarios* ni los *libertarios*; ambos son los extremos de una cuerda en tensión sobre la que camina *el individuo*, encarnado tanto en Valuska como en Eszter, funámbulos que tratan de sobrellevar, sin conseguirlo, los violentos tirones.
8. Una representación *omnipresente e inescapable* del poder que encontramos también en otras películas donde un helicóptero rastrea y persigue a fugitivos: *Caza humana* (Figures in a Landscape, 1970) de Joseph Losey, *Acorralado* (First Blood, 1982) de Ted Kotcheff, *Heaven* (2002) de Tom Tykwer o *Essential Killing* (2010) de Jerzy Skolimowski.
9. Véanse especialmente *El origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin, 2006), *Trauerspiel y tragedia* (Benjamin, 2007) y *Parque central* (Benjamin, 2008).
10. «El interés originario en la alegoría no es uno lingüístico, sino óptico» (Benjamin, 2008: 296).

## BIBLIOGRAFÍA

- Barnes, J. (1994). *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras*, libro I, vol. 1 (pp. 217-459). Madrid: Abada.
- (2007). *Trauerspiel* y tragedia. En *Obras*, libro II, vol. 1 (pp. 137-140). Madrid: Abada.
- (2008). Parque central. En *Obras*, libro I, vol. 2 (pp. 261-302). Madrid: Abada.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Santillana.
- Calderón Urreiztieta, C. (2013). Experiencia estética y formulación científica: el caso del *Harmonices Mundi* de Johannes Kepler. *Anuario musical*, 68, 81-132.
- Carrasco Conde, A. (2013). *La limpidez del mal. El mal y la historia en la filosofía de F.W.J. Schelling*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Font, D. (2003). *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra.
- Grugeau, G. (2002). Entretien avec Béla Tarr. *24 images*, 111, 42-44.
- Kermode, F. (2000). *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa.
- Kudlac, M. (2016). "Be More Radical Than Me!": A Conversation with Béla Tarr. *Notebook (Mubi)*. Recuperado de <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>.
- Krasznahorkai, L. (2001). *Melancolía de la resistencia*. Barcelona: Acantilado.
- Nietzsche, F. (1995). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- (1996). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rodríguez Serrano, A. (2013). Eclipse sobre ballena varada. Los rastros del Holocausto en *Armonías de Werckmeister*. En M. Manrique (ed.). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* (pp. 148-185). Santander: Shangri-la.
- Romney, J. (2003). Outside the Whale. *Sight&Sound* 13(4), 32-33.
- Rosen, A. (2016). The Importance of Béla Tarr's 'Werckmeister Harmonies'. *Tablet Magazine*. Recuperado de <https://www.tabletmag.com/scroll/201824/the-importance-of-bela-tarrs-werckmeister-harmonies>.
- Worringer, W. (1997). *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago: Elephant Paperbacks.

## TODO ES RUINA: LAS ARMONÍAS WERCKMEISTER DE BÉLA TARR

### Resumen

*Las armonías Werckmeister* (Werckmeister harmóniák, 2000) de Béla Tarr propone un acercamiento ejemplar al *Sehnsucht* romántico, aquel anhelo melancólico del sujeto moderno por recuperar la primitiva armonía con la naturaleza y el cosmos que la Ilustración había proscrito. Siguiendo obsesivamente la figura deambulante de Valuska (Lars Rudolph), Tarr muestra un mundo eclipsado y en incipiente ruina en el que hasta la resistencia está aquejada de una melancolía terminal. Las señales de la «inminente catástrofe» se reproducen por doquier, acompañadas por la llegada a la ciudad de un circo en el que viajan una gigantesca ballena disecada y «el Príncipe», un profeta apocalíptico que hace suya la simbólica narración del *éschaton*, el discurso de las últimas cosas y sus señales escatológicas del fin del mundo. «Todo es ruina. Y todo lo que se construye solo está acabado a medias. En ruinas, todo está completo», se le escucha decir. Y pocas palabras describen mejor ese proceso de decadencia sin final, de ruina perpetua de la Modernidad en el que el sujeto contemporáneo —*posmoderno*— está todavía inmerso.

### Palabras clave

Béla Tarr; cosmogonía; armonía; apocalipsis; decadencia; ruina; historia; final.

### Autor

José Manuel López (1974) es profesor de guion en la Universidade de Vigo y ultima su tesis *La última ciudad. Vagabundos terminales por la metrópolis y el cine contemporáneos* en la Universidade de Santiago de Compostela. Es docente de cine en el MARCO de Vigo y el CGAC de Santiago, fundador de la revista *Tren de sombras* y asesor de la Oficina de Cooperación Audiovisual de la Academia Galega. En 2008 coordina el libro *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Contacto: josemlopez@gmail.com.

### Referencia de este artículo

López, J.M. (2020). Todo es ruina: *Las armonías Werckmeister* de Béla Tarr. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 193-204.

## COMPLETELY IN RUINS: BÉLA TARR'S WERCKMEISTER HARMONIES

### Abstract

*Werckmeister Harmonies* (Weckmeister Harmoniák, Béla Tarr, 2000) offers an emblematic exploration of the Romantic concept of *Sehnsucht*, the modern subject's melancholic longing to recover the primeval harmony with Nature and the cosmos that the Enlightenment deprived us of. Obsessively following the wandering figure of Valuska (Lars Rudolph), Tarr portrays an eclipsed world in a downward spiral where even resistance is plagued by terminal melancholia. The signs of the "coming catastrophe" can be seen everywhere, especially after the arrival in town of a travelling circus featuring a giant preserved whale and an apocalyptic prophet named "the Prince", who adopts the symbolic narration of the *eschaton*, the discourse of doomsday and the eschatological signs of the end of the world. "Completely in ruins. Under construction, everything is only half complete. In ruins, everything is complete", we hear him proclaim. And few words better describe this process of endless decline, the perpetual ruin wrought by Modernity in which the contemporary—*post-modern*—subject is still immersed.

### Key words

Béla Tarr; Cosmogony; Harmony; Apocalypse; Decline; Ruin; History; End.

### Author

José Manuel López is a lecturer in screenwriting at Universidade de Vigo and is currently completing his doctoral thesis at Universidade de Santiago de Compostela. He teaches courses in film studies at MARCO (in Vigo) and CGAC (in Santiago), and is the co-founder of the film journal *Tren de Sombras* and a consultant at the Office of Audiovisual Cooperation in the Galician Academy. In 2008 he coordinated the anthology *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Contact: josemlopez@gmail.com.

### Article reference

López, J.M. (2020). All is Ruin: Béla Tarr's *Werckmeister Harmonies*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 193-204.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

# VALS CON BASHIR: DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y MEMORIA

JAVIER MORAL MARTÍN

## I. INTRODUCCIÓN

---

Hecho insólito hasta el momento en la historia de los prestigiosos premios otorgados por la academia de la cinematografía norteamericana, en 2009 compitió por el Óscar a la mejor película de habla no inglesa *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008), un documental de animación israelí basado en un oscuro episodio de la guerra del Líbano de 1982: la matanza de cientos de palestinos en los campos de refugiados de Sabra y Shatila. Aunque el Óscar finalmente lo consiguió la japonesa *Despedidas* (*Okuribito*, Yōjirō Takita, 2008) el éxito y proyección social del largometraje israelí, que además de la nominación a los Óscar logró otra nominación a los premios BAFTA y consiguió un Globo de Oro, pone de relieve la extraordinaria repercusión que están logrando en la actualidad aquellos proyectos situados en la órbita documental que recurren a la animación como estrategia de representación.

Al respecto, *Vals con Bashir* puede ser analizado como un extraordinario ejemplo en el que cristalizan algunas de las más relevantes modulaciones que están aconteciendo en el entorno del audiovisual contemporáneo en general y del documental en concreto. Por un lado, pone en evidencia el desbordamiento de la categoría documental en ese espacio mucho más difuso pero a la vez más inclusivo que es el territorio de la no-ficción. Apoyado en la revolución derivada del generalizado uso de la tecnología digital, el film de Folman se sitúa en el momento decisivo en la quiebra del tradicional pacto de verdad que el documental había establecido con el acontecimiento en virtud de un supuesto contacto directo con la realidad. Y es que, como subrayó Jeffrey Skoller, el documental de animación parece haber demostrado una «profunda conciencia de que la verdad proclamada por las formas de no-ficción no se encuentran localizadas ya en los “efectos realidad” de la huella fotográfica» (Skoller, 2011: 207). No en vano, el film israelí

se asienta sobre unos modos de participación de la imagen animada que, como ha señalado Honess Roe, sitúan el debate más allá del valor testimonial y documental de la imagen fotosensible (básicamente, persiguen la sustitución no-mimética y la evocación; Honess Roe, 2013: 23).

Por otro lado, *Vals con Bashir* ejemplifica la relevancia que ha adquirido la «subjetivización» en la narración documental y el poder de la memoria en la reconstrucción social del recuerdo. Desde que *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) explorara monumentalmente la terrible herida histórica de la sociedad del siglo XX a través de las voces de sus supervivientes, la «legitimidad de la expresión subjetiva en el documental» (Winston, Vanstone, Chi, 2017: 2) se ha ido abriendo paso con fuerza en las últimas décadas, hasta el punto de que, como sugirió Michael Renov en su clásico estudio, «el sujeto en el documental se ha convertido, hasta un grado sorprendente, en el sujeto del documental» (Renov, 2004: XXIV).

Es gracias a la estratégica conjunción de estas dos vertientes que el film israelí elabora una profunda reflexión sobre el horror bélico y cómo los individuos pueden verse envueltos en actos de barbarie en contra de sus intereses. La orquestación de los recursos audiovisuales puestos en juego, junto a una arquitectura narrativa en forma de espiral que busca rellenar una dolorosa ausencia (la ausencia de una imagen, de una huella que certifique la estancia del protagonista en Beirut durante la invasión y matanza), permite al film movilizar con eficacia los afectos del espectador y hacerlo reaccionar ante un acto de barbarie. He ahí, seguramente, donde la apuesta estética del cineasta mejor estrecha su mano con el gesto político: la expresiva y simbólica utilización de la técnica de animación *cut-out* y una sabia gestión formal de la materia narrativa, establece una dialéctica cognitiva y emocional respecto a los hechos recreados que favorece la adopción de un posicionamiento ético frente a los conflictos bélicos (Murray, 1995).

## 2. DE LA HISTORIA A LA MEMORIA, DE LA VÍCTIMA AL PERPETRADOR

---

En el marco general de un aumento de documentales sobre actos de barbarie pueden anotarse dos grandes rasgos presentes en *Vals con Bashir*: por un lado, resulta notable el cambio de paradigma que ha privilegiado el uso de fuentes testimoniales y relatos memorísticos en la reconstrucción de los hechos históricos y, por otro lado, se ha hecho evidente la progresiva visibilidad pública de la figura del perpetrador como fuente alternativa —aunque altamente problemática— de los acontecimientos relatados. El entrelazamiento de los dos rasgos está favoreciendo la generación de nuevos discursos audiovisuales que, por un lado, han reintegrado al sujeto en el centro de los acontecimientos históricos mientras que, por otro, han puesto en evidencia el peso de lo social en los conflictos bélicos.

### 2.1. De la historia a la memoria

El debate actual sobre la confrontación de nuestro presente con el pasado sitúa al cine como mediador privilegiado en la construcción de nuestra memoria y, por tanto, lo señala como instrumento decisivo en la definición de nuestra identidad contemporánea (Kilbourn, 2010; Sinha, McSweeney, 2011). No en vano, la edificación de la identidad en sus distintos e interconectados niveles —individual/colectiva, cultural/social, nacional/internacional—, depende en gran medida de la relación que establecemos con el pasado, ese tiempo-espacio en el que nos proyectamos en busca de sentido. Dicho diálogo se nutre de la inversión de los principios temporales que alentaron el proyecto moderno durante la primera mitad del siglo XX. Si la modernidad se asentó en una fe ciega en el futuro que supuso la ruptura radical con lo anterior, la posmodernidad ha girado su vista hacia lo pretérito (Huyssen, 2002; Radstone, 2000; Rossington, Whitehead, 2007). En este auténtico *volte-face* tuvo mucho que ver la conciencia histórica

desarrollada por la sociedad occidental con el descubrimiento de la barbarie nazi y la función esencial que adquirió el testigo como mediador entre el «acontecimiento absoluto» (Blanchot, 1990: 46) y una sociedad que se mostraba renuente a mirar de frente lo ocurrido.

Dio comienzo así un fértil debate que intentaba valorar las complejas interrelaciones que se establecen entre la historia y la memoria (Namer, 1987; Le Goff, 1988; Ricoeur, 2000; Traverso, 2007; Berger, Niven, 2014). La tesis central de la confrontación descansa en una diferencia que no es tanto material y temática como enunciativa: si la historia se pretende interpretación exhaustiva de un pasado percibido como algo concluido, la memoria concibe lo pretérito como algo abierto, ligado vivencialmente a nuestro presente y, por tanto, siempre dispuesto a ejercer su magisterio sobre nosotros.

Este cambio epistemológico cristalizó de manera ejemplar durante la década de los años 80 y 90 y la eclosión en las ciencias sociales de los *memory studies*, campo de investigación que recuperó y reformuló algunas de las originarias reflexiones de autores de finales del siglo XIX y XX como el filósofo Henri Bergson (2006) o el sociólogo Maurice Halbwachs (1992) y su conocido concepto de «memoria colectiva», que sería posteriormente desarrollado por Adeila y Jan Assmann en su reconocida noción de «memoria cultural» (Assmann, 2011). Con el cambio de siglo, la reflexión sobre la memoria parece haber entrado en una nueva fase en la que, la centralidad de la *Shoah*, se ha visto desbordada por la aparición en escena de otras memorias traumatizadas: la globalización de la *Shoah* supuso la base de una política internacional sobre los derechos humanos, a la vez que posibilitó la visibilidad cultural de otras barbaries (Levy, Sznajder, 2005).

Al respecto, teniendo en cuenta la relevancia del cine en aquellos procesos culturales de recuperación del pasado, puede anotarse que dicha visibilidad ha encontrado su mejor aliado en la

práctica documental. Es lo que puede apreciarse, por ejemplo, en el contexto israelí y la aparición de una «nueva ola» (Morag, 2016; Yosef, 2011) surgida tras la segunda *intifada* (activa entre 2000 y 2005) que, además de la aquí analizada *Vals con Bashir*, dio ejemplos tan relevantes como *Z32* (Avi Mograbi, 2008) o *To See If I'm Smiling* (Tamar Yarrow, 2007). O en geografías como Latinoamérica, en la que se han revisitado las dictaduras vigentes durante los años setenta como en el caso de Albertina Carri quien se introdujo en los turbios vericuetos de la argentina de Videla para entender el asesinato de sus padres en *Los rubios* (2003), o de María Inés Roqué quien, en *Papá Iván* (2004), trazó el periplo vital de su padre, miembro fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) que operaron durante los años setenta en Argentina. Al igual que ha ocurrido en el sudeste asiático, donde Rithy Panh ha intentado cerrar las heridas personales a partir del doloroso ejercicio de inmersión en la barbarie ejecutada por los jémeres rojos en Camboya en muchas de sus películas —*La imagen perdida* (L'image manquante, 2013), *S-21: la máquina de matar de los jémeres rojos* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003)—. O aún en España, que está revisando su doloroso pasado con películas como *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2009), o ese falso documental que es *Tierra encima* (Sergio Morcillo, 2005).

## 2.2. De la víctima al perpetrador

A esta apertura hay que añadir todavía una reciente modulación en los *memory studies* a partir del desplazamiento del foco de atención desde la figura de la víctima a la del perpetrador. Sin deslegitimar la función esencial del relato de los primeros, la voz de los segundos ha ido resquebrajando la dicotomía inherente al eje víctima/perpetrador que se cimentó en gran medida tras el juicio celebrado a Adolf Eichmann en 1961, para comprenderlo más bien como una bi-polaridad, elementos extremos de un eje que no sería categórico y per-

mitiría, por tanto, la emergencia de una amplia zona gris entre ambos (Baum, 2008; Üngör, 2012; Hochberg, 2013; Canet, 2018; Sánchez-Biosca, 2018).

El cambio de foco está permitiendo valorar de manera más ajustada su función en los conflictos bélicos. Por un lado, la mayoría de los seres humanos pueden llegar a convertirse en verdugos en circunstancias particulares tal y como expuso con claridad Christopher R. Browning: «Si los hombres de la Batallón 101 de Reserva de la Policía pudieron convertirse en asesinos bajo tales circunstancias, qué grupo de hombres no lo haría» (Browning, 1993: 189). Por otro lado, el tradicional énfasis en la responsabilidad individual en los estudios sobre genocidios habría soslayado la responsabilidad colectiva, ocultando así la violencia estructural que vertebraba una sociedad y legitima los actos de barbarie (Roth, 2004; Bloxham, Kushner, 2005; Morag 2016).

La visibilidad de ese fantasma no deseado por la memoria cultural que representa el perpetrador se está dejando sentir en diversas regiones del audiovisual, aunque el documental se perfila de nuevo como el territorio genérico que, de manera más activa y poliédrica, está interrogando dicha figura. *El último de los injustos* (Le dernier des injustes, Claude Lanzmann, 2013), por ejemplo, se introduce en esa zona gris de la Shoah a través de la figura del último presidente del Consejo Judío de Theresienstadt; *Standard Operating Procedure* (Morris, 2008) entrevista a los soldados responsables de las «Imágenes de la infamia» de Abu Grahیب; el díptico compuesto por *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) y *The Look of The Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014), visibiliza las matanzas perpetradas en Indonesia después del golpe de estado de 1965; *Tierra de nadie* (Terra de ninguém, Salomé Lamas, 2013) explora el pasado colonialista de Portugal a través de uno de sus mercenarios; *S-21: La máquina de matar de los jemes rojos*, *Enemies of the People* (Rob Lemkin y Thet Sambath, 2009), *Duch: le maître des forges*

*de l'enfer* (Rithy Panh, 2011) se acercan al horror desplegado por Pol Pot y el régimen de los Jemes Rojos en Camboya; o *Vals con Bashir* reflexiona sobre la matanza de cientos de refugiados palestinos y libaneses en los campamentos de refugiados de Sabra y Shatila en Beirut, masacre perpetrada entre el 14 y el 16 de septiembre de 1982 por la milicia falangista cristiana libanesa como represalia por el asesinato de Bashir Gemayel, recién elegido presidente de Líbano.

### 3. VALS CON BASHIR: MEMORIA, TRAUMA, PERPETRADOR

El film de Ari Folman ilustra a la perfección los dos rasgos anotados con anterioridad. Por un lado, sitúa al ejercicio memorístico en el centro de la reconstrucción del pasado y, por otro lado, lo hace a partir de la mirada de un perpetrador que, lejos de constituirse con el trazo grueso del monstruo, lo hace más bien como sujeto inscrito en unas dinámicas sociales que ejercen una fuerte presión sobre su comportamiento y acciones.

No en vano, Ari es un joven soldado con apenas diecinueve años y sin ninguna experiencia bélica anterior («todavía no había comenzado a afeitarme» confirma en el preciso momento en que recuerda su primer día en combate), que es enviado a una guerra en la que descubre, con horror, sus terribles consecuencias desde el primer momento: las acciones en que se ve envuelto están lejos de cualquier lógica bélica. El conflicto que atenaza en ese momento al protagonista puede ser comprendido en su justa medida a partir del análisis cognitivista elaborado por Albert Bandura (1999) a propósito de las inhibiciones morales necesarias a la hora de cometer actos inhumanos. En pocas palabras, el joven Ari no pudo establecer una eficiente desconexión moral respecto de las acciones y comportamientos que debía desempeñar en el contexto bélico. En efecto, en la base del trauma del protagonista se sitúa la disociación entre sus principios morales y los condicionantes so-

ciales que generaron la situación de conflicto. La mente del joven soldado fue incapaz de articular ninguna de las justificaciones morales que suelen acompañar la conducta militar (entre otros: la lucha contra los opresores, la preservación de la paz, la salvación de la humanidad de la subyugación, la honra de los compromisos patrios, etc.). Por eso Ari no pudo sancionar su presencia en la guerra como algo bueno o al menos necesario, acorde con la situación bélica en que estaba inmerso. Antes bien, los excesos cometidos durante la campaña con la población civil, así como el reconocimiento y aceptación final de su participación pasiva en las proximidades de los campos de refugiados que fueron masacrados, resultaron profundamente lesivos para sus principios morales y su capacidad de decisión.

En el comienzo del proceso de investigación del protagonista, su amigo y abogado Ori Sivan se lo explica con meridiana claridad: Ari se identificó durante la invasión con el rol de los criminales nazis, algo insoportable para un sujeto cuya memoria personal y cultural está profundamente atravesada por la Shoah. Por eso el trayecto conmemorativo que recorre el protagonista no hace más que profundizar secuencia tras secuencia en el rostro funesto y desgarrador de la guerra. No hay heroicidad ni actos de bondad en ningún momento, todo lo contrario. El tiroteo incontrolado que termina con la vida de toda una familia después de desembarcar en una playa, el transporte de los soldados heridos y muertos en un tanque que no cesa de disparar a la nada, el sentimiento de culpabilidad de su compañero de batallón Ronny Dayag tras sobrevivir a un enfrentamiento con fuerzas enemigas, la aleatoriedad y errores constantes en los objetivos militares que termina con la vida de innumerables inocentes, la permisividad y de-

ja de funciones ante las tropelías de los falangistas cristianos, o los rostros enajenados y llenos de dolor de las madres que lloran las muertes de sus seres queridos tras la matanza, no son más que escenas que ahondan en la irracionalidad y el sinsentido de la guerra.

En términos psiquiátricos, la memoria de Ari está corroída por ese aflujo excesivo de estímulos que experimentó durante el conflicto bélico y que sepultaron su recuerdo en las capas más profundas de su conciencia. Ari es un sujeto traumatizado que debe enfrentarse a una historia y unos

acontecimientos que habían permanecido latentes en su estructura psíquica pero que regresan a la superficie como el retorno de lo reprimido. En ese sentido, y en palabras del cineasta que son puestas en boca de Boaz bajo la forma de una interrogación («¿No

puede ser el cine terapéutico?»), *Vals con Bashir* se despliega como una suerte de rehabilitación que el protagonista recorre hasta que aquello que había permanecido oculto es reelaborado y reintegrado en su experiencia moral: solo cuando llega a reconocer lo que ocurrió en septiembre de 1982, y acepta su participación en el operativo bélico que toleró dicha masacre, puede dar comienzo su sanación.

Dicho trayecto terapéutico se deja sentir en el film de manera especialmente activa en dos niveles semióticos complementarios: en el nivel narrativo y en el nivel figurativo.

En primer lugar, en el nivel narrativo, *Vals con Bashir* se construye argumentalmente como una suerte de investigación en primera persona a partir de una carencia evidente: Ari en el presente desconoce cuál fue su participación en la operación bélica en el pasado, no recuerda nada de lo acontecido. Tal es la función desempeñada

---

**EL TRAYECTO TERAPÉUTICO SE DEJA SENTIR EN EL FILM DE MANERA ESPECIALMENTE ACTIVA EN DOS NIVELES SEMIÓTICOS COMPLEMENTARIOS: EN EL NIVEL NARRATIVO Y EN EL NIVEL FIGURATIVO**

---

por la primera secuencia: la conversación con su antiguo compañero Boaz y su relato de la pesadilla recurrente que lo acompaña desde hace años, sirve para evidenciar que el protagonista parte de una ausencia, exhibe un hueco en su memoria que debe rellenar para conseguir resolver el enigma que se inserta en ese preciso momento: ¿Participó Ari en la Primera Guerra del Líbano?

No obstante, a diferencia del relato detectivesco clásico, la investigación del protagonista no sigue un recorrido lineal sino curvo. En cuanto memoria traumatizada, la reconstrucción de lo acontecido resulta más tortuosa, más laberíntica. Por eso, al igual que anotara Maureen Turim a propósito de aquellos films que relatan acontecimientos traumáticos, *Vals con Bashir* recurre también a la fragmentación y la ruptura de las secuencias porque «la dislocación inherente en la narrativa modernista sirve como analogía de los daños psíquicos» (Turim, 2010: 299). Así, la relación que se establece entre el pasado y el presente en el programa narrativo de Ari difiere del ordenamiento causal que rige el relato clásico. Antes bien, los dos tiempos se confrontan de manera mucho más compleja y ambigua, construyendo una suerte de universo espacio-temporal fraccionado y disperso en el que el pasado comienza a ejercer su presión sobre el presente, a contaminarlo conforme avanzan las pesquisas de Ari. No es casual, de hecho, la habitual presencia escenográfica de los dos tiempos en la pantalla desde que la entrevista del protagonista con Boaz desencadene su primera imagen-recuerdo: en un plano general, Ari mira al mar en un paseo marítimo que luego sabremos pertenece a Beirut [Imagen 1]. La panorámica lateral siguiendo el giro de cabeza del personaje, deja ver en el fondo de la imagen unas bengalas que comienzan a descender mientras bañan la pantalla con una tonalidad amarilla de marcado cariz onírico [Imagen 2]. A partir de ese momento, en una suerte de movimiento en espiral, la historia avanza a la vez que retorna en tres ocasiones a esa imagen primigenia que asume, en buena ló-



Imagen 1 y 2. *Vals con Bashir*

gica psicoanalítica, los rasgos desplazados y condensados de la imagen traumática: las bengalas alumbran el baño del joven Ari en el mar con unos compañeros, suben al paseo marítimo y atraviesan algunas calles desoladas por las bombas hasta que, al girar la esquina, se cruzan con un nutrido grupo de mujeres vestidas de negro que gritan de dolor aunque no escuchemos su lamento (una melancólica composición inunda la banda sonora).

La importancia de esta imagen, y en realidad de la búsqueda de una imagen que permita clausurar la amnesia de Ari (que le permita encontrar un sentido), es fundamental para comprender la apuesta figurativa del film, segundo nivel en la textualización del recorrido terapéutico del protagonista. Y es que, como ha hecho notar Gil Hochberg a partir de los estudios de Sigmund Freud (2001),

lo traumático está vinculado con fuerza a la imposibilidad de visualizar el acontecimiento que ocasionó la herida psíquica: el exceso de estímulo del evento traumático conduce a un «cierre momentáneo de todos los órganos sensoriales, de manera ejemplar los ojos. El testimonio de un superviviente a un acontecimiento traumático



Imagen 3. *Vals con Bashir*

es, hablando con precisión, un testimonio fallido [*failed witnessing*]]» (Hochberg, 2013: 45).

Por eso, en cuanto agente de unos hechos que no pudo reintegrar en su sistema moral, Ari Folman también sufrió una falla perceptiva. *Vals con Bashir* es extraordinariamente consciente de la importancia que tiene dicha condición fallida en la construcción del film, hasta el punto de incluir una secuencia que lo expone con nitidez; la entrevista del cineasta con una psiquiatra que refiere la experiencia de un antiguo paciente. Se trata de la historia de un joven aficionado a la fotografía que consiguió sortear los horrores de la guerra al imaginarla como un gran viaje al que miraba a través de una cámara fotográfica imaginaria. Gracias a dicha pantalla, consiguió sentirse fuera de la situación a pesar de encontrarse inmerso en ella hasta que un día, explica la psiquiatra, su cámara se «descompuso»: la visión de unos caballos árabes abandonados a su suerte, mutilados o sacrificados en el hipódromo quebró la lente de su cámara imaginaria [Imagen 3] y sumió al joven en un estado de locura.

Esta problematicidad de lo testimonial desborda de todas formas el ámbito de la fantasmal imagen-enigma hasta recubrir todo el universo visual del film. No olvidemos que, en cuanto narración memorística, gran parte de lo que vemos en la

pantalla es a través de la conciencia y los recuerdos en primera persona del protagonista. Unos recuerdos que no pueden todavía dejar aflorar aquello que está oculto, que se ven sujetos a unas implacables dinámicas repetitivas propias de lo traumático, fragmentos desplazados y yuxtapuestos que vuelven

una y otra vez al momento mismo de la fractura sensitiva y emocional. Es ahí donde cobra pleno sentido la utilización de la animación en *Vals con Bashir*, convertida en un aliado esencial en formalización figurativa del malestar que habita la experiencia del protagonista. Y es que, si en principio la animación está poco dotada para testimoniar la realidad exterior, por esa misma incapacidad posee sin embargo «el potencial de expandir el ámbito de la epistemología documental desde el “mundo de ahí afuera” de los acontecimientos observables hasta el “mundo aquí dentro” de la experiencia subjetiva» (Honesse Roe, 2009: 323).

Gracias a la particular textura expresiva que rehúye la reconstrucción fidedigna de un pasado traído tal cual es al presente, la animación en *Vals con Bashir* exhibe con nitidez su distancia respecto a la imagen real: las masas oscuras de las sombras que envuelven en numerosas ocasiones los cuerpos, la acidez de una gama cromática que da forma a la incomodidad del personaje frente a su propio recuerdo, evitan una valoración mimética que permite remarcar la experiencia subjetiva que vertebró el film (Mansfield, 2010).

La pantalla animada se constituye por tanto como una suerte de máscara que vela lo que aconteció en la realidad, solo perceptible de manera desplazada como una imagen-enigma que surge

cuando el protagonista tuvo su «primer flashback después de veinte años». De ahí la necesidad de regresar en varias ocasiones a dicha imagen e intentar descifrarla, y de ahí también que solo al final,

Imagen 4, 5 y 6. Vals con Bashir



cuando Ari reconozca su participación en el asedio a los poblados de Sabra y Shatila, pueda aflorar la imagen que falta (Yosef, 2010), esa imagen borrosa que ha estado rondando constantemente la memoria del protagonista y que por fin puede ver la luz, aunque sea la luz del reportaje televisivo: el contraplano del primer plano del rostro de Ari en el pasado (plano que clausura sistemáticamente las imágenes-recuerdo del protagonista) [Imagen 4] es ocupado por los numerosos rostros desolados de las mujeres, ancianos y niños que buscan a sus seres queridos, que aúllan al cielo todo el horror que han padecido [Imagen 5 y 6]. La imagen animada que establecía una distancia con lo ocurrido, así como la banda sonora de acordes oníricos que amortiguaba el impacto de lo real, da paso a una verdad que se ofrece en bruto para confirmar la recuperación sensorial del protagonista así como su asunción de la responsabilidad en el acontecimiento. Las crudas imágenes televisivas que ocupan ahora toda la pantalla (y que no ocultan su propia condición de imagen televisiva), se constituye en el doloroso punto de llegada tanto de la investigación como del film.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

La relevancia del film de Ari Folman, además de por su exitoso camino comercial, puede corroborarse con la reciente aparición de varios documentales de animación que, en otras geografías y según diversos criterios estilísticos, están explorando también las virtudes de la animación para dar forma a acontecimientos históricos traumáticos. *Pequeñas voces* (Oscar Andrade y Jairo Eduardo Carillo, 2011), que da voz a los niños que han sufrido en primera persona el conflicto colombiano; *Un día más con vida* (Another Day of Life, Raúl de la Fuente y Damian Nenow, 2018) adaptación animada del libro de Ryszard Kapuscinski sobre los horrores de la Guerra Civil de Angola en 1975 o *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018), que relata la muerte del periodista suizo Christian Würten-

berg en la Guerra de los Balcanes, ilustran la progresiva conciencia de algunos cineastas respecto al poder expresivo del medio animado.

*Vals con Bashir*, no obstante, sigue constituyéndose como un jalón esencial en el camino de una auténtica pedagogía del horror de este nuevo siglo: la escenificación de todos aquellos actos que son contrarios al relato heroico y propagandístico de la guerra, el acompañamiento en la investigación de un protagonista que revive una experiencia dramática y contraria a sus intereses morales, la culminación del relato con el reconocimiento de haber participado en un acto de barbarie, o su extraordinaria capacidad para explotar la lógica de lo sensible derivada de la animación, se constituyen en estrategias determinantes a la hora de crear un poderoso discurso audiovisual que es capaz de movilizar los afectos del espectador y obtener de él una respuesta moral, doblemente moral (Bandura, 1999): inhibitoria por cuanto le enseña a abstenerse de comportamientos inhumanos y proactiva por cuanto le estimula para desplegar actitudes propensas a la empatía y comprensión de los demás. Solo mediante discursos audiovisuales que consigan implicar emocionalmente a los espectadores como hace *Vals con Bashir*, puede ponerse en relación la verdad individual de los sujetos representados con la verdad colectiva y social de los espectadores, contacto imprescindible en la construcción de un mundo mejor. ■

## REFERENCIAS

- Assmann, J. (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo: Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Bandura, A. (1999). Moral disengagement in the perpetration of inhumanities. *Personality and Social Psychology Review*, 3(3), 193-209. [http://dx.doi.org/10.1207/s15327957pspr0303\\_3](http://dx.doi.org/10.1207/s15327957pspr0303_3)
- Baum, S. K. (2008). *The Psychology of Genocide: Perpetrators, Bystanders, and Rescuers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila.
- Berger, S., Niven, B. (2014). *Writing the History of Memory*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bloxham, D., Kushner, T. (2005). *The Holocaust: Critical Historical Approaches*. Manchester University Press.
- Browning, C. R. (1993). *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. Nueva York: Harper Perennial.
- Canet, F. (2018). The filmmaker as activist. *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, 16(2), 154-167. <https://doi.org/10.1080/15405702.2017.1395030>
- Freud, S. (2001). *Más allá del principio de placer*. Obras Completas, vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Honess Roe, A. (2009). *Animating Documentary*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of Southern California.
- (2013). *Animated Documentary*. Nueva York: Palgrave Mcmillan
- Hochberg, G. (2013). Soldiers as filmmakers: on the prospect of 'shooting war' and the question of ethical spectatorship. *Screen*, 54(1), 44-61.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kilbourn, R. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- Levy, D., Sznajder, N. (2005). *Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mansfield, N. J. (2010). Loss and Mourning: Cinema's 'Language' of Trauma in *Waltz with Bashir*. *Wide Screen*, 1 (2), 1-13.
- Morag, R. (2016). *Waltzing with Bashir: perpetrator trauma and cinema*. Nueva York, Londres: I. B. Tauris.
- Murray, S. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

- Namer, G. (1987). *Mémoire et société*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Radstone, S. (ed.) (2000). *Memory and methodology*. Oxford, Nueva York: Berg.
- Renov, M. (2004). *The subjective on documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rossington, M., Whitehead, A. (eds.) (2007). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Roth, P. (2004). Hearts of darkness: 'perpetrator history' and why there is no why. *History of the Human Sciences*, 17(2-3), 211-251. <http://dx.doi.org/10.1177/0952695104047303>
- Sánchez-Biosca, V. (2018). Perpetrator Images. Quels destins pour les images prises par les criminels?. *Mémoires en jeu*, 8, 131-134.
- Skoller, J. (2011). Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6 (3), 207-214.
- Sinha, A., McSweeney, T. (eds.) (2011). *Millennial Cinema: Memory in Global Film*. Londres, Nueva York: Wallflower.
- Traverso, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Turim, M. (2010). On the Charge of Memory. *Auschwitz, Trauma and Representation*. Arcadia Band 45, 298-307. <http://dx.doi.org/10.1515/arca.2010.017>
- Üngör, U. (2012) Studying Mass Violence: Pitfalls, Problems, and Promises. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 7(1), 68-80.
- Yosef, R. (2010). War fantasies: memory, trauma, and ethics in Ari Folman's *Waltz With Bashir*. *Journal of Modern Studies*, 9(3), 311-326. <http://dx.doi.org/10.1080/14725886.2010.518444>
- Yosef, R. (2011). *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* Routledge *Advances in Film Studies*. Nueva York: Routledge.
- Winston, B., Vanstone, G., Chi, W. (2017). *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

## VALS CON BASHIR: DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y MEMORIA

### Resumen

El presente trabajo analiza un reciente documental de animación que ha sido reconocido de manera unánime como un extraordinario ejemplo ético y estético en la representación bélica a través de la rememoración en primera persona de un perpetrador: *Vals con Bashir* (Waltz with Bashir, Ari Folman, 2008). Para ello, se ponen en valor las estrategias narrativas, temáticas y expresivas del film y sus consecuencias en la implicación ética del espectador ante un acto de barbarie. Así, gracias a una sabia conjugación de los efectos expresivos derivados de la animación, que se aleja de manera consciente de los códigos hiperrealistas de la cinematografía clásica, y una articulación de la narración fuertemente fragmentada que da forma a un acontecimiento traumático que vincula la memoria individual y la memoria colectiva, el film israelí propone un potente discurso audiovisual que activa una profunda empatía con un espectador que reacciona de manera crítica frente a los acontecimientos escenificados.

### Palabras clave

Barbarie; documental; animación; trauma; memoria; guerra; perpetrador.

### Autor/a

Javier Moral Martín (Valdepeñas, 1974), doctor en Comunicación Audiovisual y en la actualidad profesor ayudante doctor en la Universidad Politécnica de Valencia. Coautor junto a Pablo Ferrando de *Antes y después de Auschwitz*, y autor de *Lola Montes* y *La representación doble*, ha participado en diversos libros colectivos y publicado numerosos artículos en revistas científicas sobre cine y arte. Sus intereses académicos se centran en las prácticas audiovisuales en los límites de la industria fílmica que buscan subvertir los códigos dominantes de la realización cinematográfica. Contacto: javier.moral.martin@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Moral Martín, J. (2020). *Vals con Bashir*: Documental, animación y memoria. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 205-216.

## WALTZ WITH BASHIR: DOCUMENTARY, ANIMATION AND MEMORY

### Abstract

This paper presents an analysis of a contemporary animated documentary that has been unanimously recognised as an extraordinary ethical and aesthetic example of the depiction of war through the personal recollections of a perpetrator: *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008). To this end, an examination is offered of the narrative, thematic and expressive strategies of the film and their effect on the ethical engagement of the spectator in response to a barbaric act. In this way, through a clever combination of expressive effects characteristic of animation that deliberately distance the film from the hyperrealistic codes of classical filmmaking, and a heavily fragmented narrative structure that gives shape to a traumatic event experienced in the first person, *Waltz with Bashir* offers a powerful audiovisual discourse that elicits a profound degree of empathy from the spectator, encouraging a critical response to the events depicted.

### Key words

Barbarism; Documentary; Animation; Trauma; Memory; War; Perpetrator.

### Author

Javier Moral Martín holds a PhD in Film Studies and currently works as a senior lecturer at Universidad Politécnica de Valencia. He is the author of the books *La representación doble* (Bellaterra, 2013) and *Lola Montes* (Nau Llibres, 2015) and co-author (with Pablo Ferrando) of *Antes y después de Auschwitz* (Shangri-La, 2016). He has also contributed to numerous film and art journals, and to the books *Directory of World Cinema: Spain* (Intellect, 2011), and *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* (Intellect, 2014). His research interests focus on audiovisual practices on the fringes of the film industry that seek to subvert the dominant codes of filmmaking. Contact: javier.moral.martin@gmail.com.

### Article reference

Moral Martín, J. (2020). *Waltz with Bashir*: Documentary, Animation and Memory. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 205-216.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)



## **GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES**

### **Recepción y aceptación de originales**

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

### **Formato y maquetación de los textos**

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com). La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista ([www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)), siempre guardados como archivo .rtf, .odt, o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

## **GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS**

### **Receipt and approval of original papers**

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

### **Text format and layout**

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com).

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal ([www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

*L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

*L'Atalante* does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.



EDITA



COLABORA

VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació