



**Universitat Ramon Llull**

C.I  
.F.  
G:  
59  
06  
97  
40  
Un  
ive  
rsi  
tat  
Ra  
mo  
n  
Lu  
ll  
Fu  
nd  
aci  
ó  
Pri  
va  
da.  
Rg  
tre  
.  
Fu  
nd.  
Ge  
ne  
ral  
ita  
t  
de  
Ca  
tal  
un  
ya  
nú  
m.  
47  
2  
(2  
8-  
02  
-  
90  
)

## **TESI DOCTORAL**

**Títol: El cinema com a espai intercultural. La influència asiàtica en el cinema d'Occident: contextos, conceptes i casos.**

**Realitzada per: Jordi Codó Martínez**

**en el Centre: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna**

**i en el Departament: Departament de Comunicació**

**Dirigida per: Dr. Fernando de Felipe Allué**





**Universitat Ramon Llull**

Tesi doctoral

# **El cinema com a espai intercultural.**

**La influència asiàtica en el cinema d'Occident:  
contextos, conceptes i casos.**

JORDI CODÓ MARTÍNEZ

Director:

Dr. Fernando De Felipe Allué

FACULTAT DE CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ BLANQUERNA  
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ  
UNIVERSITAT RAMON LLULL

2012



*al meu pare. Ja ho sap*

*a la Maki.* 僕たちの未来のために!



# Índex

Introducció . . . . .	17
PART I: Contextos. On es desenvolupa el diàleg fílmic Orient-Occident? .	31
<b>1. Asian Invasion: L'arribada de tot un continent de cinema . . . . .</b>	<b>35</b>
1.1. Precedents: el cas de dos cinemes que ja havíem conegut . . . . .	36
1.1.1. Passió pel cinema japonès als / dels anys cinquanta . . . . .	37
1.1.2. Hong Kong: l'arribada soterrada d'un cinema popular . . . . .	38
1.2. Moments i àmbits d'un renovat interès . . . . .	40
1.2.1. La Xina i l'Iran, els primers a desembarcar . . . . .	40
1.2.2. Festivals: porta d'entrada (d'un cert cinema) . . . . .	41
1.2.3. El gènere com a reclam (i complement) . . . . .	45
1.2.4. L' <i>anime</i> i el <i>manga</i> : avançada d'una nova cultura narrativa . . . . .	49
1.3. Un context propici . . . . .	51
1.3.1. Floriment de cinematografies . . . . .	52
1.3.2. Un mercat global . . . . .	54
1.3.3. Fragmentació de les audiències: sales de cinema, DVDs, Internet i el frikisme . . . . .	58
1.3.4. Tot esperant una nova modernitat . . . . .	63
1.4. Relativitzant: el fenomen (potser) «no ha tingut lloc» . . . . .	67
<b>2. Formes importades en el cinema d'Occident . . . . .</b>	<b>71</b>
PART II: Conceptes. Què hi ha en joc en el cinema transnacional? .	75
<b>1. Una certa idea de 'cinema nacional' . . . . .</b>	<b>79</b>
1.1. Definint el cinema (vers la nació) . . . . .	83
1.1.1. El cine com a indústria . . . . .	83
1.1.2. El cine com a conjunt d'estratègies culturals . . . . .	86
1.1.3. El cine com a sistema textual i estètic . . . . .	90
1.2. Definint la nació (vers el cinema) . . . . .	97

1.3. Nacional sí, uniforme no	103
<b>2. Un procés d'interculturalitat</b>	107
2.1. Cultura i diversitat cultural	107
<i>Definicions</i>	107
<i>Pressupòsits i riscos</i>	108
<i>Construcció de diferències i identitats</i>	112
<i>Som allò que volem</i>	116
2.2. Relacions entre cultures	120
2.3. Vivint en un món <i>global</i> i <i>postmodern</i>	126
2.4. Acostament metodològic a la interculturalitat	133
<b>3. El viatge de les influències</b>	137
<i>La història interminable</i>	137
<i>L'autor, el mem i el text</i>	138
<i>La intertextualitat (i altres maneres de dir-ho)</i>	140
3.1. Enriquiment (textual) de les cultures	145
<b>4. Una intervenció autoral</b>	147
4.1. La figura de l'Autor en el cine	147
<i>La 'política dels autors', auge i caiguda</i>	148
<i>Més enllà de la 'política': mort i resurrecció de l'Autor</i>	154
<i>L'autor i el seu context</i>	158
4.2. «Esquema i variació»	160
<b>5. Una mirada externa</b>	165
5.1. Distàncies físiques i mentals	166
5.2. Hic sunt dracones	171
<i>Dos discursos esbiaixats: eurocentrisme i orientalisme</i>	175
<i>Orientalisme cinematogràfic</i>	184
5.3. Comprensió de l'altredat	187



PART III: Casos. Què és i on se substància el cinema transnacional?	193
<b>1. Aspectes de la transnacionalitat fílmica</b>	195
1.1. Transnacionalitat comercial	200
1.2. Transnacionalitat exòtica	202
1.3. Transnacionalitat dialogant o intercultural	211
El cinema de Hollywood com a cinema transnacional	215
<b>2. Estudi d'un cas: la influència japonesa en l'obra de Jim Jarmusch</b>	221
2.1. Cineasta Jarmusch	223
2.1.1. Jim Jarmusch, autor	230
2.1.2. Pel·lícules bastardes	236
2.2. La <i>japonesitat</i> del cinema de Jarmusch	239
2.2.1. <i>El cinema japonès</i> com a cinema nacional	240
2.2.1.1. Visions des d'Occident	240
2.2.1.2. La <i>japonesitat</i> del cinema japonès	246
2.2.1.3. Altres tendències i influències externes	255
2.2.1.4. Alguns ambaixadors	259
<i>Ozu Yasujirô: l'essència?</i>	260
<i>Mizoguchi Kenji: la forma?</i>	264
<i>Kurosawa Akira: l'antítesi?</i>	266
2.2.2. Pares adoptats	270
<i>De tal Ozu, tal Jarmusch</i>	274
<i>De tal Suzuki, tal Jarmusch</i>	294
<i>De tal Mizoguchi, tal Jarmusch</i>	307
<i>De tal Kurosawa, tal Jarmusch</i>	316
2.2.3. Conclusions parcials: Influències, semblances o coincidències?	324
2.2.3.1. La transnacionalitat del cinema de Jarmusch	333
<i>Un discurs (políticament) intercultural</i>	340
Conclusions generals	349
Bibliografia	359
Índex de pel·lícules mencionades a la PART III	381



## Índex de figures

FIGURA 1: <i>Mystery Train</i>	271
FIGURA 2: <i>Late Spring</i>	271
FIGURA 3: <i>Branded to Kill</i>	272
FIGURA 4: <i>Ghost Dog</i>	272
FIGURES 5 I 6: <i>Tokyo Story</i>	276
FIGURES 7 I 8: <i>Late Spring</i>	276
FIGURA 9: <i>Mystery Train</i>	277
FIGURA 10: <i>Stranger Than Paradise</i>	281
FIGURES 11 A 20: <i>Night on Earth</i>	282-283
FIGURA 21: <i>Ghost Dog</i>	283
FIGURA 22: <i>Mystery Train</i>	287
FIGURA 23: <i>Good Morning</i>	287
FIGURA 24: <i>Down By Law</i>	288
FIGURA 25: <i>Stranger Than Paradise</i>	288
FIGURES 26 A 39: <i>Late Autumn</i>	290-291
FIGURA 40: <i>Down By Law</i>	292
FIGURA 41: <i>Stranger Than Paradise</i>	292
FIGURA 42: <i>Dead Man</i>	292
FIGURA 43: <i>Night on Earth</i>	292
FIGURA 44: <i>Broken Flowers</i>	293
FIGURA 45: <i>There Was a Father</i>	293
FIGURA 46: <i>Equinox Flower</i>	293
FIGURES 47 I 48: <i>Dead Man</i>	293
FIGURES 49 A 63: <i>Ghost Dog</i>	299-300
FIGURES 64 A 75: <i>Branded to Kill</i>	302
FIGURES 76 A 95: <i>Ghost Dog</i>	303-304
FIGURES 96 A 111: <i>The Story of the Last Chrysanthemums</i>	311-312
FIGURES 112 A 125: <i>Stranger Than Paradise</i>	314-315
FIGURA 126: <i>Seven Samurai</i>	318
FIGURA 127: <i>Ran</i>	318
FIGURA 128: <i>Throne of Blood</i>	318

FIGURA 129: <i>Rashomon</i>	. . . . .	318
FIGURA 130: <i>Broken Flowers.</i>	. . . . .	319
FIGURA 131: <i>Dead Man</i>	. . . . .	319
FIGURA 132: <i>Mystery Train</i>	. . . . .	319
FIGURA 133: <i>The Limits of Control</i>	. . . . .	319
FIGURA 134: <i>Throne of Blood</i>	. . . . .	321
FIGURA 135: <i>Dreams</i>	. . . . .	321
FIGURA 136: <i>Dead Man</i>	. . . . .	322
FIGURA 137: <i>Broken Flowers</i>	. . . . .	322
FIGURA 138: <i>The Limits of Control</i>	. . . . .	322
FIGURA 139: <i>Down By Law</i>	. . . . .	334
FIGURA 140: <i>Mystery Train</i>	. . . . .	335
FIGURES 141 A 142: <i>Stranger Than Paradise</i>	. . . . .	336
FIGURA 143: <i>Mystery Train</i>	. . . . .	336

## Índex del annexos

Els annexos es troben en suport DVD, a la cara interior de la contracoberta.

*Late Autumn* (vídeo)

*Down By Law* (vídeo)

*Ghost Dog* (vídeo)

*Branded to Kill* (vídeo)

*The Story of the Last Chrysanthemums* (vídeo)

*Stranger Than Paradise* (vídeo)

*Rashomon* (vídeo)

*The Limits of Control* (vídeo)



Opino que la comunicació entre les diferents cultures és una de les coses més difícils d'aconseguir. [...] Per a mi, la pantalla [de cinema] és un lloc de trobades. Per aquest camí podem veure altra gent, conèixer altres països i compartir les nostres emocions tots junts, riure, plorar, patir i ser feliços.

KUROSAWA AKIRA

El futur del cinema serà *masala*.

VICENTE MOLINA FOIX





## Introducció

Ja fa alguns anys que entre la cinefilia d'Occident es parla amb insistència dels *cinemes orientals*, i no pas per caprici. “Los últimos tres lustros [...] han visto cómo paulatinamente se han ido abriendo mercados hasta hace poco impenetrables para una sorprendente diversidad de producciones asiáticas” (Miranda, 2006: 63). Com a conseqüència d'això, “el espectador actual se ha abierto felizmente a nuevas experiencias cinematográficas que, siquiera al socaire de los éxitos de esas –hasta hace poco irremisiblemente exóticas– cinematografías en los grandes festivales internacionales, nuestras pantallas comienzan a brindarle con asiduidad” (Elena, 1999: 9). El resultat és que s'han obert possibilitats de canvi i noves perspectives tant en la realització de cinema com en el seu estudi, gràcies als processos d'intercanvi (cultural) que s'han iniciat.

No són pocs els analistes que opinen que “la mayoría de las conquistas estéticas más peculiares y atrevidas que nos ha ofrecido el cine en los últimos años han sido realizadas [...] por el cine oriental, cuya mirada resulta más nítida y menos contaminada que la de Occidente” (Quintana, 2006: 20-1)<sup>1</sup>, i que “Las cinematografías de Japón, Hong Kong y Corea se han convertido en epicentros de una revolución estética de múltiples facetas: su concepto del medio pasa por someter el lenguaje del cine a una constante tensión conceptual y formal.” (Costa: 2001: 6) Per a aquest darrer crític, el secret de la bona salut del cinema que ens arriba d'Orient resideix tant en la seva condició d'art sustentat en una tradició sòlida “como en una apertura de miras que no ha

---

<sup>1</sup> I ho justifica així: “Desde Taiwan o Corea nos llegan discursos sobre los excesos del neocapitalismo, sobre los inciertos horizontes de la juventud y sobre los nuevos discursos generados por la alienación que resultan bastante más incisivos que los discursos sobre los perdedores del sueño americano que produce el cine independiente.” (Quintana, 2006: 20-1)

intentado bloquear la contaminación por parte de estéticas externas.” (Costa: 2001: 6) En un món globalitzat com el que vivim, les narratives locals es *contaminen* per elements exòtics fruit de la inevitable interculturalitat, i aquesta “migración de fórmulas estéticas no cesa de proponer una serie de intercambios simbólicos que se han transformado en una parte esencial del cine contemporáneo” (Quintana, 2008: 7). Des d’aquest moment, “el atlas del cine queda mejor definido por los encuentros formales o estilísticos que por las nacionalidades.” (De Lucas, 2008: 17) Uns encontres que condueixen a la *hibridació*, entesa no com a “synthesis between races or traditions, [or as] some middle or mediatory term in which traits from both sides of the border are selected and combined. Nor is it the situation of multiple personalities or of the polyglot, in which we pass effortlessly from personality A to personality B and back.” (Jameson, 2010: 316) Més aviat, Jameson explica aquest intercanvi amb l’analogia d’un gen al qual s’insereix un element característic d’un altre; el nou gen no és ni el de base ni el donant, però al principi és indistingible dels altres fins que impacta en l’ecosistema.<sup>2</sup> I no es tracta, d’un procés fruit d’un contacte natural, sinó d’una activitat manufacturera.

De manera que la qüestió de les relacions cinematogràfiques entre països té un abast molt important, i planteja preguntes que teòrics i aficionats del cinema hem de fer-nos amb rigor:

¿acaso son éstos los vientos, vientos ultramarinos, de renovación del cine contemporáneo, un cine postmoderno, neobarroco, probablemente ahogado en sus propias fórmulas? Si es así, sin duda convendría prestar más atención a estas cinematografías emergentes y, alternativamente, proceder a una reevaluación de las grandes tradiciones de las cinematografías periféricas. Porque, aunque no lo fuera, aunque estos atisbos no cuajaran en una renovación profunda del cine contemporáneo, al menos serviría para enriquecer nuestra sesgada visión de la historia y del cine y, sobre todo, para promover un mejor conocimiento mutuo, un entendimiento intercultural, que en los tormentosos tiempos que corren [...] no está en absoluto de más. (Elena, 1999: 45)

---

<sup>2</sup> Jameson veu aquest tipus de transferència en films com *Happy Together* de Wong Kar-wai, on un familiar arquetip argumental és traslladat a un escenari no habitual. En el film es barregen Hong Kong i Buenos Aires, però tots dos mantenen una estranya autonomia. El més interessant del film és que a pesar que “On the stereotypical or ideological cognitive mapping of the global system today, everything passes through the United States on its way elsewhere [...] *Happy Together* interrupts this stereotype and shows us a mysterious interconnection between cultures which falls outside the conventional scheme and forces us to invent new maps of the current world system.” (Jameson, 2010: 319)

L'arribada sense precedents de cinema originari de terres llunyanes és (tot i les reserves que es puguin tenir<sup>3</sup>) un fet cultural de gran valor que ens ha de permetre eixamplar els nostres coneixements i les nostres mires sobre l'art cinematogràfic. En una societat (occidental) com l'actual, on la paraula 'globalització' és a l'ordre del dia (a pesar que hi pugui no haver un consens sobre el seu significat), on els adolescents llegeixen més *manga* que còmic europeu (i ho fan amb el sentit de la lectura invertit, de dreta a esquerra) i on els *blockbusters* americans miren al cinema d'acció de Hong Kong, l'arribada de cinema d'Àsia planteja una pregunta: “¿De qué modo la crítica puede repensar el cine a partir de esta importante mutación generada por este significativo proceso de descentralización?” (Quintana, 2006: 21) Simplement afirmar la hibridació no és suficient.

Notions of hybridity [...] have been criticised by many for erasing history, substantialising the autonomy and purity of original cultures, and for obfuscating the concrete relationships of political domination and economical exploitation. [...] The focus on cultural hybridity and transnational flows also tends to reinforce as unproblematic the centrality of geographical locations and physical boundaries in the construction of the national, the international and the transnational. (Yoshimoto, 2006: 259)

En els darrers anys ha fet fortuna dintre dels estudis cinematogràfics la idea d'un marc teòric basat en la *transnacionalitat cinematogràfica*.<sup>4</sup> Aquesta nova tendència ha estat encoratjada “by a wider dissatisfaction expressed by scholars working across the humanities (in particular sociology, postcolonial theory and cultural studies) with the paradigm of the national as a means of understanding production, consumption and representation of cultural identity (both individual and collective) in an increasingly interconnected, multicultural and polycentric world.” (Higbee; Lim, 2010: 8) Així com per l'evidència (cada cop més acceptada) que el cinema és i ha estat un fenomen global.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> S'ha de reconèixer que, malgrat el considerable auge del fenomen, comparativament es manté entre nosaltres en un nivell minoritari. L'any 2010 –segons dades del Ministeri de Cultura– a l'Estat espanyol el 38% de les estrenes cinematogràfiques van correspondre a produccions dels Estats Units d'Amèrica (que van atreure el 69% dels espectadors), el 54% a pel·lícules de la Unió Europea (amb el 30% de l'audiència) i només un 8% a cintes provinents de països de la resta del món (que van ser vistes per menys de l'1% dels assistents a les sales comercials). A França, en canvi, l'última dada és un 16,7%.

<sup>4</sup> La prova més clara és l'aparició d'una revista d'estudis acadèmics sobre el tema, titulada, precisament, *Transnational Cinemas* (el seu primer número és de l'any 2010).

<sup>5</sup> Efectivament, el cinema s'ha caracteritzat des dels seus inicis per una certa transnacionalitat tant en el nivell de la producció (equips de treball de diferents països; coproduccions internacionals) com en el de la

‘Cinema transnacional’ sembla haver-se imposat a ‘*world cinema*’, un altre dels termes en boga darrerament. Per a Lúcia Nagib, aquest últim es pot usar com un enfoc en els estudis fílmics (més que no pas com una definició): “World cinema is simply the cinema of the world. It’s not a discipline, but a method, a way of cutting across film history according to waves of relevant films and movement, creating flexible geographies”<sup>6</sup>. Però “the ostensibly neutral observation of “World Cinema” as a fact of the contemporary world needs to be situated within the larger historical context of European imperialism and of similar attempts by the colonial powers to impose ostensibly “universal” categories on the world at large.” (Roberts, 1998: 76-7) Llavors la categoria de *world cinema* ja no és tan natural ni innocent com sembla a primera vista. Roberts afirma també que repensar aquest concepte implica ressituat el cinema en el context més ampli de la indústria cultural global. “This means treating film [...] as part of a larger continuum of media today, from travel writing to fashion to popular music, which articulate Euro-American responses to –and in certain cases [...] seek to reassert control over– the new multicultural realities of the postcolonial world order.” (Roberts, 1998: 78) És el que fa Chaudhuri, per al qual el concepte de *world cinema* “encapsulates the dispersed and decentered model of film production and distribution that increasingly prevails, especially if it is used to emphasise the enterplays between national, regional and global levels of cinema” (Chaudhuri, 2005: 11-2). El que vol dir és que ja no podem parlar, per exemple, d’un *cinema europeu* o d’un *cinema asiàtic* com a entitats independents, que viuen realitats al marge, sinó que tots formen ara part d’un mateix conjunt accessible per a tothom.<sup>7</sup>

Malauradament, aquesta no és sempre la perspectiva adoptada. Com reconeix Nagib, “However common it has become, the term ‘world cinema’ still lacks a proper, positive definition [...] Despite its all-encompassing, democratic vocation, it’s not usually employed to mean cinema worldwide. The usual way of defining it is restrictive and negative, as the ‘non-Hollywood’ cinema”. Encara més específicament, el *world cinema* s’acostuma a entendre com un cinema d’autor o *artístic*, fet per directors de

---

distribució i recepció; tot i així, ha estat a partir de l’auge d’idees com la de *globalització* que aquest fet s’ha començat a veure com un factor determinant del sentit d’un film.

<sup>6</sup> Declaracions de Lúcia Nagib, directora del Center for World Cinemas de la University of Leeds, al diari de la universitat: veieu “A new wave of world cinema”. *The Reporter. The University of Leeds newsletter*, núm. 507, 3 de maig 2005. Disponible en Web: <<http://reporter.leeds.ac.uk/507/s6.htm>> [Consultat: 7 de setembre 2007]

<sup>7</sup> Es tracta més aviat d’un procés que d’una realitat, perquè –com ja he apuntat– tot i que el flux és bidireccional, encara hi ha més trànsit en un sentit que en d’altres.

reputació internacional. “It is also sometimes understood as those cinemas from around the world, which develop in resistance to –but not necessarily or only in resistance to– or in any case, trying to assert themselves within the dominant forces of a global film market.” (De Turégano, 2002: 3) D’altra banda, més enllà de les implicacions ideològiques d’un terme tan globalitzador com ‘*world cinema*’, “one might also wonder about the analytical usefulness of a conceptual category which –in the sphere of film production, at least– includes potentially everything.” (Roberts, 1998: 77) <sup>8</sup> ‘Transnacional’, per tant, sembla una opció més vàlida perquè “is more attuned to the scale, distribution and diversity of [...] exchanges and their impact at a local level as well as an understanding that they may have effects within and beyond the nation-state.” (Higbee; Lim, 2010: 12)

L’ampli espectre de temes que s’han relacionat amb el *cinema transnacional*, però, també ha despertat dubtes sobre la seva definició exacta. “[T]o date the discourse of cinematic transnationalism has been characterized less by competing theories and approaches than by a tendency to use the term ‘transnational’ as a largely self-evident qualifier requiring only minimal conceptual clarification.” (Hjort, 2010: 12-13) Massa sovint, el terme funciona “as shorthand for a series of assumptions about the networked and globalized realities that are those of a contemporary situation, and it is these assumptions, rather than explicit definitions, that lend semantic content to ‘transnational’.” (Hjort, 2010: 13)

De manera que es fa necessari aclarir, delimitant-lo, el concepte, per tal d’evitar malentesos i obtenir una eina d’anàlisi útil. La importància del projecte és deguda no només al fet que uns estudis transnacionals del cinema poden ser capaços de copsar aspectes fonamentals de la construcció de les pel·lícules que passarien desapercibuts a perspectives més limitades, sinó que ens serviran també per a contestar “the Eurocentric tradition in film studies” (Zhang, 2007: 29), que tant de mal ha fet a la historiografia del

---

<sup>8</sup> Alguns autors han preferit fer-ne un ús restringit, allunyat de la pràctica habitual. El propi Roberts en limita l’aplicació per a films com *Baraka* (1992, Ron Fricke) o *Powaqqatsi* (1988, Godfrey Reggio), que comparteixen “an awareness of globalisation and of the new cultural formations of the postcolonial world order as well as an attempt to encompass these within a globalizing vision of “the world”.” (Roberts, 1998: 63) Mentre De Turégano es refereix només a les coproduccions entre el Nord i el Sud. Aquestes coproduccions “participate in creating an aesthetic of global mapping, helping spectators situate themselves into a global space. Under their specific conditions of production we find a processes of leveling – or shall I say attempts to ‘perfect’ – identity and a flattening of politics and film language, making the consumption of these films more palatable and more accessible for greater numbers of spectators.” (De Turégano, 2002: 9) Això passa perquè aquest cinema existeix “in a semi-autonomous world associated to a public politics of culture linked with market factors. Its social function has less of a liberatory value than one of a global mapping device.” (De Turégano, 2002: 9)

cinema amb la seva sistemàtica marginació de totes aquelles tradicions filmiques considerades *perifèriques*. La present tesi es proposa, entre d'altres objectius que es detallaran a continuació, contribuir (no és feina per a un únic investigador) a aquesta tasca.

### Estructura del treball, objectius i metodologia

Amb la intenció de fer el tema més entenedor i de construir el discurs progressivament, he decidit dividir el treball en tres parts. En la primera, *Contextos*, em centraré en la descripció d'un fenomen del context cinematogràfic actual que posa en evidència les relacions de tot ordre que s'estableixen entre les diverses cinematografies del món (ja veurem on es troben les fronteres entre aquestes i com es travessen), alhora que obre perspectives de futur gràcies a la seva present evolució: es tracta de la ja referida internacionalització dels cinemes asiàtics, i la seva especial imbricació amb Occident, fins ara el *centre* del món del cinema. No s'ha de tractar d'una simple relació de manifestacions, sinó que procuraré, a més, que aquesta sigui explicativa. L'atenció no només als orígens sinó també al precedents del fenomen ens hauran de donar les primeres pistes sobre el funcionament i el significat del mateix. Començaré rastrejant aquells moments i àmbits que van ser claus per a la seva explosió i conformació (el desembarcament a Europa de cinematografies com la xinesa i la iraniana a finals dels vuitanta; el canvi de tendències en els festivals internacionals de cinema; l'afició a productes culturals asiàtics com els *manga* japonesos, i l'auge del cinema *de gènere*, tan conreat per les indústries de l'Àsia). A continuació, caldrà també fer una repassada als factors que l'han possibilitat, com ara la globalització del mercat cinematogràfic, especialment en el sector de la distribució; la fragmentació de les audiències, i la recerca d'una nova modernitat per part de la crítica occidental; sense oblidar, és clar, el floriment d'algunes cinematografies asiàtiques. Finalment, s'observarà l'impacte d'aquestes pel·lícules llunyanes en el cinema d'Occident, a través de les transformacions experimentades en la producció d'alguns gèneres.

La segona part del treball, *Conceptes*, és més teòrica, i entra ja de ple en el nucli argumental de la tesi. Parteix d'una pregunta: què hi ha en joc en la idea d'una *transnacionalitat cinematogràfica*? És imprescindible començar parlant de la qüestió d'allò *nacional* aplicada al cinema. Es tracta d'un debat obert als anys vuitanta

(especialment per acadèmics britànics) i tancat en fals poc després. Darrerament hi ha veus que reclamen reprendre'l davant l'imparable avenç de les discussions al voltant d'allò *trans-nacional* o, fins i tot, *post-nacional*, i la sensació d'haver obviat alguna etapa intermèdia, o d'estar sobrevalorant alguns dels processos associats amb la *postmodernitat* (una realitat poc clara en sí mateixa). Hi ha tota una sèrie de factors que han problematitzat la categoria de *cinema nacional*. "One of these is the increasing permeability of national borders. This phenomenon is being generated by the acceleration of global flows of capital and shifting geopolitical climate [...]. Another factor is the vast increase in the circulation of films enabled by technologies such as video, DVD, and new digital media, and the heightened accessibility of such technologies for both filmmakers and spectators." (Ezra; Rowden, 2006: 1-2)

En el fons, aquests dubtes revelen l'existència d'un fenomen més general que, si bé s'ha donat sempre, en els darrers temps s'ha incrementat exponencialment, com és el dels intercanvis culturals, la sovint invocada *interculturalitat*. Entesa com un paradigma de la comunicació entre cultures que posa "l'èmfasi en l'intercanvi, la coexistència i la convivència, sense excloure'n el conflicte" (Beltrán, 2005: 75), és un marc idoni per al cinema, doncs en aquest, com en la resta d'arts, "hi podem trobar un espai que reflecteix sovint [...] l'intercanvi, les influències, la barreja. [...] Una part important de les creacions artístiques són resultat de síntesis personals de contactes, influències mútues i mestissatges." (Beltrán, 2005: 89).

Lògicament, haurem de continuar plantejant-nos com es vehiculen les *influències* en el cinema, i el paper que hi juguen els *autors*. El de les influències és un debat clàssic de la història de l'art. Cal ser-hi curós, perquè la sobrevaloració d'un referent pot dur a conclusions precipitades i reduccionistes, que donarien com a resultat un estudi poc rigorós i, per això, sense gran valor. En conseqüència, la relativització és un plantejament necessari, però que no ens ha de dur fins a l'escepticisme, doncs les influències són un fet real i una *pràctica* generalitzada (potser ineludible), com es veurà.

Pel que fa al *problema* de l'autoria –un *clàssic* també en els estudis cinematogràfics–, serà observat al llarg de tota la seva evolució teòrica per tal, primerament, d'identificar la figura de l'autor en una pel·lícula, i posteriorment, de dilucidar el seu grau exacte de responsabilitat sobre el resultat final del film, cosa que ens durà a reflexionar sobre el pes de la seva col·laboració amb l'entorn cultural i els precedents artístics.

Vist tot això caldrà també acostar-se a una qüestió fonamental, atès que ens mourem constantment en el terreny de l'exotisme, com és la de les dificultats d'un acostament teòric a les manifestacions culturals (en aquest cas, fílmiques) vingudes de contextos aliens al propi; o dit d'una altra manera, a l'inconvenient de la *distància cultural*. Existeixen dos handicaps majors que dificulten la labor dels estudiosos en les esmentades condicions: es tracta de la falta d'informació i d'estudis existents sobre el tema als quals poden accedir (un problema estructural), i dels esquemes mentals adquirits en la seva formació (cultural), que els resulten poc útils per a enfrontar-se a les *noves* realitats (cinematogràfiques, en el cas que ens ocupa), però que són difícils de descartar (la ideologia pot ser un element de resistència), inclús d'identificar. Ambdós seran denunciats fent ús de les teories d'Edward W. Said sobre l'*orientalisme*, i les d'Ella Shohat i Robert Stam referents a l'*eurocentrisme*, així com de casos evidents observats en la crítica cinematogràfica que demostrarien que les idees d'aquests teòrics –no sempre argumentades des del cinema– s'ajusten al nostre àmbit.

La tercera i última part del treball, *Casos*, es proposa acostar-se a la idea i al fenomen concret del cinema transnacional, adoptades ja totes les cauteles possibles. Possiblement (i aquí llanço una primera hipòtesi) haurem de limitar l'abast de la transnacionalitat cinematogràfica, atesos els dubtes i les relativitzacions que s'hauran expressat anteriorment. “It would [...] be naïve to assume that the transnational model does not bring with it boundaries, hegemonies, ideologies, limitations and marginalizations of its own kind, or replicate those of the national model.” (Higbee; Lim, 2010: 10) Per aquest motiu, d'un marc-teòric-de-referència potser haurem de passar a una aplicació en aspectes particulars de l'estil fílmic<sup>9</sup>; és a dir, no analitzarem *transnacionalment* les pel·lícules, sinó la *transnacionalitat* de les mateixes. Necessàriament, arribats a aquest punt, ens convindrà establir una tipologia de pel·lícules transnacionals, per tal de descriure i poder identificar acuradament el fenomen, que sense dubte possibilitarà l'aparició de gran quantitat de matisos. Com diuen Higbee i Lim (2010: 10), “it is imperative not to theorize transnational cinema only in the conceptual-abstract but also to examine its deployment in the concrete-specific so that the power dynamic in each case can be fully explored and exposed.” Així doncs, en darrer terme, em proposo l'anàlisi d'un cas, l'estudi de l'obra d'un

---

<sup>9</sup> De tota manera, com diu Bordwell (1989: 12), “no single megatheory can comprehend the diversity of cinematic phenomena”.



cineasta<sup>10</sup> que es pugui caracteritzar per la seva poètica transnacional, i que ens ajudi a entendre el fenomen a partir de la seva concreció. L'escollit és el director nord-americà Jim Jarmusch, i ho és per una sèrie de motius que donaré en el seu moment. Ara només avançaré que m'interessa especialment la influència que ha pogut rebre del cinema japonès, del qual n'és un confès admirador, i que començaré exposant les evidències d'aquesta relació a través de les pistes (en forma de rastres en els seus films –com ara cites– i declaracions) que el propi Jarmusch ha anat exposant a la llum pública. No ens quedarem aquí, per suposat, doncs els resultats d'una recerca d'aquestes característiques, en sí mateixos considerats, tenen un interès força limitat. Com deia Benedetto Croce (a Llovet; et al., 2005: 354-5) en la seva crítica a la literatura comparada positivista, “tales investigaciones han de ser clasificadas en la categoría de erudición pura y simple, y nunca se prestan a un tratamiento orgánico. Jamás conducen por sí mismas a la comprensión de la obra [...], ni nos permiten penetrar en el corazón vivo de la creación artística.” Per això, el següent pas serà l'anàlisi i comparativa de l'*estil* cinematogràfic tant de Jarmusch com dels seus referents (els cineastes Kurosawa Akira, Mizoguchi Kenji, Ozu Yasujirô i Suzuki Seijun, per ser el més recurrents), a la recerca de concomitàncies (així com de diferències) que després hauran de ser valorades per tal de determinar si són fruit d'un reconeixement mutu (i fins a quin punt) o de la casualitat.

Sospito que els resultats en aquest sentit no seran concloents, doncs tota evidència serà relativa i ens haurem de moure en el relliscós terreny de les intencions de l'autor. El més probable és que Jarmusch no *copii* als directors japonesos que li agraden, sinó que la seva recerca en tant que artista estigui dirigida a coses semblants (en part a causa dels vincles existents entre la *modernitat* fílmica occidental i el cine/art japonès *tradicional*). De manera que, en última instància, aquest treball es proposa fer una reflexió sobre la interculturalitat en el cinema *partint* de la comparativa entre Jarmusch i cert cinema japonès, que ha d'aportar la base material de les conclusions més teòriques.

Faré també una exposició del discurs intercultural que Jarmusch construeix en els seus films –i la seva evolució–, en el qual aquests elements japonesos encaixen i prenen sentit. La reflexió sobre la interculturalitat que busco no estarà centrada només en els temes de raça i representació (que acostumen a predominar en els estudis d'aquest

---

<sup>10</sup> Entenc 'cineasta' en un sentit ampli, com tota persona implicada en la producció d'un film amb una tasca creativa.

camp), sinó que girarà també (i especialment) al voltant de la qüestió del llenguatge filmic. Es tracta d'esbrinar si el cine pot fer-se estilísticament mestís. El propòsit últim és el d'identificar el cinema com un *espai intercultural*.

Altres objectius serien els de constatar la influència del cinema japonès a Occident, i contribuir a una història del cinema policèntrica, doncs l'estudi de tot això ha estat, fins a la data, força limitat. Els estudis filmics no s'han preocupat gaire de l'anàlisi comparatiu entre cinematografies, més encara quan es tracta de les que estan més allunyades (geogràficament, però sobretot culturalment) entre sí. D'altra banda, l'eurocentrisme (o *hollywoodcentrisme*, com en diu Robert Stam) que ha guiat l'anàlisi del cinema ha pogut dificultar encara més aquesta tasca en relació a l'estudi de la influència que els mal anomenats «cinemes perifèrics» hagin pogut exercir sobre els *més centrats* d'Occident. Així s'explica, per exemple, que a pesar que un reputat i veterà cineasta com Wim Wenders hagi declarat que considera al japonès Ozu Yasujiro com el seu «únic mestre», l'estudi en profunditat d'aquesta relació s'hagi limitat –pel que he pogut constatar– a un breu article (veieu Geist, 1983)<sup>11</sup>. Tan sols s'ha prestat una mica d'atenció al pes que certes produccions asiàtiques de cinema *de gènere* (principalment d'acció) estan tenint en la indústria de Hollywood, tema al qual s'ha dedicat una monografia (veieu Donovan, 2008), de caire divulgatiu.

Davant d'aquest panorama, el meu treball vol contribuir, modestament, a ampliar el camp de visió dels estudis fílmics, no només en nom de la diversitat, sinó també preveient que la interrelació de diferents pràctiques cinematogràfiques (impulsada per la convivència, a escala mundial, entre pel·lícules de llocs dispars a què m'he referit abans) marqui en un futur el desenvolupament del llenguatge del mitjà. A més, en el context socio-cultural del moment, és important reconèixer la necessitat d'aplicar aquest model intercultural a l'estudi del cinema, tant en la funció d'objecte (l'anàlisi dels discursos i els estils de les pel·lícules) com en la de subjecte (o sigui, l'aposta per una *crítica intercultural del cinema*, que es fonamenti en els principis de diversitat, igualtat, coneixement i voluntat de comprensió, que li permetin desempallegar-se de la nociva influència de les concepcions etnocèntriques de la cultura tan cares a la teoria fílmica, sobretot a Occident). Un acostament sense prejudicis a expressions exòtiques permetrà fer-ne una valoració no només més justa en sentit moral, sinó també fidedigna a nivell científic.

---

<sup>11</sup> I és més del que es pot dir en el cas d'altres directors influenciats per Ozu, com Aki Kaurismaki.

Com he dit, no existeix una metodologia concreta amb què afrontar aquest tipus de reptes. Però aplicant una certa interdisciplinarietat podem arribar a trobar els recursos necessaris. Hi ha alguns models disponibles en altres camps que seran d'utilitat, com les teories de la comunicació intercultural. El meu treball s'acostarà a aquest terreny a la recerca d'eines i esquemes de treball. És clar que la meua pretensió no és la de crear aquesta metodologia absent, però sí ho és realitzar una anàlisi que hi tendeixi, usant els models esmentats com a marc referencial general. En alguns punts, i per a propòsits específics, també em serviré de mètodes com el neoformalisme delineat per Bordwell i Thompson, així com dels estudis postcoloniais.

### Parlar amb propietat

Aquest és un estudi realitzat, val la pena remarcar-ho, des d'un punt de vista *occidental*, amb totes les assumpcions implícites que això comporta.<sup>12</sup> I com que m'he proposat exemplificar la pràctica d'un cinema transnacional sobretot a partir del diàleg entre els cinemes d'Occident i els d'Orient, cal advertir que “Hay en esta distancia transcultural un inevitable décalage, un deslizamiento de los sentidos, que justamente ha dado lugar a más de una polémica sobre la interpretación de ciertos rasgos de estilo típicos” (Weinrichter, 2002: 11).

Es poden plantejar també reserves sobre els significats de paraules com ‘Orient’ i ‘Occident’. Molt sovint parlem –jo ho he estat fent al llarg de tota aquesta introducció– de «els orientals» o «els occidentals». “Esta sobregeneralización nos permite una economía mental, ya que el estereotipo preconcebido facilita la explicación de la realidad.” (Rodrigo, 1999: 64) Però no hem d'oblidar que representen realitats complexes. Difícilment podem creure que idees com les de *l'Occident* i *l'Orient* fan simplement referència a qüestions geogràfiques i de localització. En realitat, “we also use the same words to refer to a type of society, a level of development, and so on.” (Hall, 1992: 276) És per això que podem dir que es tracta d'*idees*, construïdes històricament<sup>13</sup> i amb unes funcions específiques: 1) caracteritzar i classificar les

---

<sup>12</sup> Estic parafrasejant a Roy Armes (1987: 1), que introduïa el seu llibre *Third World Filmmaking and the West* (una de les primeres i més profundes aproximacions als cinemes del Tercer Món) amb aquestes cauteloses paraules.

<sup>13</sup> La idea d'un *Occident* neix arrel d'un seguit de processos històrics que operen en un lloc particular en circumstàncies històriques úniques. Com ens diu Hall (1992b: 278), l'emergència d'aquesta idea va ser

societats en diferents categories, ajudant-nos a pensar; 2) condensar un nombre de diferents característiques en una sola imatge que ens dona una idea d'allò que diverses societats, cultures, pobles i indrets són (actua, doncs, com un *sistema de representació*); 3) proporcionar un model per a fer comparacions; i 4) proporcionar un criteri d'avaluació a partir del qual les (altres) societats són classificades i al voltant del qual es generen sentiments positius i negatius. (Hall, 1992b: 277)

No es tracta, per tant, de territoris concrets amb unes poblacions afiliades, ni tampoc de formacions culturals i socials unificades<sup>14</sup>, sinó que “it is only our essentialist insistence upon its geographic and cultural uniformity that evokes [its] putative unity” (Sakai, 2001: 72). Per suposat, es tracta de realitats socials, amb efectes reals com la producció de sentit, doncs una idea així “enable[s] people to know or to speak of certain things in certain ways. [...] It [becomes] *both* the organizing factor in a system of global power relations *and* the organizing concept or term in a whole way of thinking and speaking.” (Hall, 1992b: 278) Però la seva realitat “cannot be independent of how we name it, imagine it, and relate to it” (Sakai, 2001: 80), i el cas és que tant l'Occident com l'Orient “can be defined in so many different and contradictory ways that we can hardly persuade ourselves that its unity can ever correspond to some substance.” (Sakai, 2001: 81) Per tot això, quan parlo d'Occident i d'Orient en aquest treball ho faig per a referir-me a dos *mons* entre els quals puguem entendre que existeix una distància (cultural), més enllà de les seves característiques concretes, que en tot cas ja s'aniran definint progressivament i cas per cas.

En aquest sentit, voldria fer aquí també un aclariment sobre la generalitzada idea de l'existència d'un *cinema asiàtic* (o *cinema oriental*, un terme més o menys equivalent), força problemàtica per tractar-se d'una expressió imprecisa. En certa ocasió vaig conversar amb un professor coreà del camp de la comunicació. En comentar-li que m'interessava l'estudi del «cinema asiàtic» em va mirar amb expressió d'estranyesa. No comprenia per què no feia distinció entre els cinemes de Corea (del Sud) i del Japó o la

---

cabdal per a la Il·lustració. “European society, it assumed, was the most advanced type of society on earth, European man (*sic*) the pinnacle of human achievement. It treated the west as the result of forces largely *internal* to Europe's history and formation.”

Pel que fa a *Orient*, es tracta d'un concepte que, segons una visió actualment força estesa, és producte de la imaginació d'Occident. Ho veurem en el punt II-5. del treball.

<sup>14</sup> “Partly because of the consequences of accelerating globalization and the emergence of what, for the last decade or two, a number of people have referred to as the postmodern conditions discernible almost everywhere on the globe, we are urged to acknowledge that the unity of the West is far from being unitarily determinable. What we believe we understand by the West is increasingly ambiguous and incongruous” (Sakai, 2001: 76). El mateix es pot dir de l'Orient.

Xina quan són *òbviamen*t tan diferents. Per aquest motiu he optat per parlar de ‘cinemes asiàtics’ (o ‘cinemes orientals’), que si bé és una expressió que tampoc no concreta moltes coses, apunta en la direcció correcta, la de no veure tot el cinema que es fa al continent asiàtic amb la uniformitat d’un color pastel.

Una última puntualització. Habitualment, quan es parla de l’auge actual dels cinemes asiàtics s’acostuma a fer referència sobretot als de l’Àsia Oriental i del Sud-Est Asiàtic (tot i que també s’hi sol incloure el de l’Índia, més concretament, el fet a Bollywood). De nou, però, cal no caure en generalitzacions. Es tracta d’àrees geogràfiques enormes i diversificades. Per començar, ‘Sud-Est Asiàtic’ és un concepte més estrictament polític, que pren com a element constitutiu primordial els estats-nació i que, pel que fa a les influències culturals, les rep permeades per la via xinesa o per la via índia. En canvi, l’Àsia Oriental s’apunta que és una àrea geogràfica i una denominació basada en aspectes comuns en el pla de la civilització. (Mackerras, a Prado, 2007: 17) Avui dia, les Nacions Unides es decanten per aquesta denominació (o les d’ ‘Àsia de l’Est’ o ‘Est d’Àsia’) per a referir allò que també es coneix com ‘Extrem Orient’ o ‘Orient Llunyà’, ja que situa la zona en relació a la seva posició dintre del continent asiàtic i no respecte d’Europa, com fan les altres. Tant geogràficament com cultural i política s’hi acostuma a comptar el Japó, Corea (la del Nord i la del Sud) i la Xina (incloent-hi Taiwan a partir del 1949)<sup>15</sup>. Precisament el gruix del volum de pel·lícules que arriben a Occident des de l’Àsia provenen d’aquests països (Corea del Nord a banda), és probable que per motius de desenvolupament, tant de la indústria cinematogràfica com, més en general, de l’economia dels territoris. Això farà que m’hi refereixi sovint, i ho faci com dels ‘*cinemes de l’Àsia Oriental*’. De nou, no hem de confondre la proximitat amb l’equivalència. “[F]ins a cert punt [...] la manera de fer asiàtica [–incloent la manera de fer cinema–] és més que merament mítica en el sentit que en una sèrie de qüestions, la gent dels diversos països de l’Àsia oriental tendeix a pensar de manera diferent que la gent d’Occident. Però és necessari dir que aquestes diferències en les visions representen només tendències. Estan molt allunyades de l’absolut. Hi ha diferents maneres de veure les coses en tots els països, i, atesa la gamma de rerefons culturals i passats històrics, seria absurd destacar una única visió compartida per tots els països –i menys encara per tota la població– de l’Àsia oriental” (Mackerras, Maidment i Schak, a Prado, 2007: 19).

<sup>15</sup> Hi ha qui hi afegeix el Vietnam, ja que també va derivar la major part de la seva *alta cultura* i el seu sistema primari d’escriptura de l’antiga Xina.

És important fer aquest aclariments, ja que darrera d'alguns termes que utilitzem de manera massa genèrica, amb aparent transparència, s'hi poden amagar alguns problemes, principalment de connotació i prejudici, que solen dur a malentesos. Com diu Carles Prado (2007: 5), “prendre consciència de la complexitat d'aquests conceptes, de la relativitat amb què es poden entendre, de les assumpcions que hi són inherents i, sobretot, de la perspectiva des de la qual els analitzem és, doncs, un primer pas força obvi –però no per això menys cabdal– per a evitar conflictes o, si més no, tenir l'habilitat per a poder-los detectar”.

### Pura formalitat

Per tal de facilitar la lectura d'un text on abunden les referències a noms i films coreans, xinesos i japonesos, he optat per indicar-ne els títols en la seva versió internacional en anglès seguida de l'original en la llengua que correspongui (transcrita) la primera vegada, i les següents només en la versió anglesa (amb la qual s'han donat a conèixer a tot el món en la majoria de casos) si n'hi ha. Pel que fa als noms de persones, he respectat l'ordre ‘cognom + nom propi’ que se segueix en diversos països de l'est i el sud-est d'Àsia<sup>16</sup>, inclòs el Japó, a pesar que el costum a Occident imposa escriure els noms nipons amb l'ordre canviat. Les transcripcions, per altra banda, procuren seguir els models més habituals, però la convivència en aquest terreny de diversos sistemes farà fàcil trobar-hi divergències respecte d'altres textos.

Per acabar voldria agrair l'ajuda que m'han prestat, en l'elaboració d'aquest treball, els professors Joaquín Beltrán, Iván Gómez i Carles Prado, orientant-me en alguns punts del camí i nodrint-me de referències útils. I més especialment encara dono les gràcies al meu director de tesi, Fernando De Felipe, pel mateix que als altres (elevat a alguna potència), però sobretot per la confiança i els ànims.

No pot faltar un reconeixement a la família, que m'ha recolzat incondicionalment malgrat que per moments l'empresa semblava temerària i utòpica; i a uns amics que no s'ho creuran quan els digui que, per fi, he acabat la tesi.

No ha estat fàcil.

---

<sup>16</sup> Excepte quan es tracti d'un autor que hagi publicat en alguna llengua occidental.

**PART I: Contextos. On es desenvolupa el diàleg fílmic  
Orient-Occident?**





Des que existeixen festivals de cinema s'hi han passat pel·lícules de països remots. Sempre hi ha hagut, per tant, una curiositat per les propostes cinematogràfiques vingudes de lluny. En els darrers anys, aquesta atracció sembla haver-se intensificat i concentrat en la zona del continent asiàtic, fins el punt que l'any 2007, durant la novena edició del Festival de Cinema Asiàtic de Barcelona (BAFF, en les seves sigles en anglès), un periodista escrivia: "No hi ha cap festival de cine que es preï que no tingui alguna pel·lícula asiàtica en la seva programació" (García, 2007: 3). L'afirmació, per bé que contundent, no és exagerada: els certàmens cinematogràfics s'han bolcat, com no semblava imaginable només una dècada enrere, en la promoció de films provinents de l'Àsia; com també ho han fet els circuits de sales comercials de cinema, les televisions, les distribuïdores de pel·lícules en format domèstic i els editors de llibres. Actualment és possible seguir l'evolució de la carrera dels més inquietos i radicals cineastes asiàtics (Hong Sang-soo, Suwa Nobuhiro, Jia Zhang-ke...), veure al costat de casa i en pantalla gran superproduccions *d'època* xineses com *Red Cliff (Chi bi)*, 2008, John Woo) o *Confucius (Kong zi)*, 2010, Hu Mei), adquirir bona part de l'obra d'autors *clàssics* com Kurosawa Akira o *raretes* provinents de Bollywood, i llegir profusos estudis de les cinematografies de Malàisia o les Filipines.

El moment àlgid d'aquesta tendència a Occident es va viure als inicis del nou segle. Avui, passats uns anys de fal·lera, el murmuri al voltant dels cinemes asiàtics sembla haver-se apagat, però no hem de pensar que es tractava d'una *moda* passatgera. L'evolució de la presència dels cines d'Àsia entre nosaltres indica que han vingut per a quedar-se. La *invasió* inicial s'ha vist frenada, però no es pot dir que hagi patit un retrocés.<sup>17</sup> S'ha produït més aviat una normalització, un assentament, a partir del qual

---

<sup>17</sup> La seva presència en festivals es manté alta i el públic respon (abans de la seva desaparició per motius aliens a la demanda, el BAFF feia tres anys que repetia la notable xifra de vint mil espectadors per edició), i se segueixen editant un gran nombre de títols en format domèstic. Sí que han disminuït el

s'imposa ara una convivència (entre estils i discursos), d'on han de sorgir noves experiències cinematogràfiques i noves perspectives d'anàlisi del cinema en totes les seves vessants (formal, comercial, cultural, etc.).

A continuació, em proposo analitzar l'esmentat fenomen de l'arribada dels cinemes asiàtics (principalment, de l'Àsia Oriental) a Occident, així com algunes de les conseqüències del seu diàleg amb les formes cinematogràfiques autòctones, doncs és aquí on podrem trobar les instàncies més actives de la transnacionalitat cinematogràfica actual.

---

nombre d'estrenes cinematogràfiques (degut a la conjuntura financera i a les altes exigències econòmiques dels titulars dels drets, mal acostumats durant l'època de major bonança), però de tota manera ja es tractava del sector menys significatiu.

## 1. ASIAN INVASION: L'ARRIBADA DE TOT UN CONTINENT DE CINEMA

Des de la perspectiva d'Occident, el creixement i la internacionalització actuals dels cinemes asiàtics és un fenomen considerable, les dimensions del qual, per bé que moderades, no s'han d'ignorar, sobretot perquè afecta els diversos àmbits de la indústria del cinema (és un fenomen *estructural*), i ho fa de manera que aquests es retroalimenten. El procés s'inicia, és clar, en la producció (en origen); acostuma a passar llavors que alguna pel·lícula crida l'atenció d'agents locals de distribució o de programadors de certàmens internacionals; moltes produccions asiàtiques “consiguen ver prolongada su vida comercial en las pantallas de medio mundo *después* de su paso por los festivales” (Miranda, 2006: 63) gràcies a la caixa de ressonància que aquests representen; posteriorment, el bon funcionament en sales i, sobretot, cinema domèstic d'aquests films a Occident duu els festivals a programar-ne més, despertant l'interès dels distribuïdors en els mercats (cercle virtuós); una de les conseqüències d'això és que les possibilitats de negoci animen la producció –ara tant en origen com en destinació– de productes similars.

Entre les cinematografies que darrerament han participat d'aquest cicle hi ha les de la Xina (en les seves tres versions: continental, de Hong Kong i de Taiwan), Iran, Corea del Sud, l'Índia, Filipines, Vietnam, Tailàndia o Malàisia; i també s'hi ha de comptar el retrobament amb el cinema japonès. De la majoria d'elles no havíem tingut fins ara cap referència, ni ens havíem preocupat gaire de tenir-ne. ¿Quines han estat (i són) les causes d'aquest sobtat i general interès pels discursos i propostes de cinemes tan llunyans? Per a esbrinar-ho, farem un cop d'ull als orígens de l'onada actual, als primers senyals d'allò que estava per venir (i que vivim en l'actualitat), entre els quals

s'hi compten l'admiració despertada per alguns autors xinesos i iranians, el paper jugat pels festivals i la devoció de certs públics per un cinema *de gènere* diferent del de Hollywood. També anirem a trobar les raons que han possibilitat el fenomen, les quals han de buscar-se en un context especialment propici, gràcies a la forma com estan evolucionant tant el mercat del cinema a nivell mundial, com el públics i la crítica; sense descuidar-nos del paper de les mateixes cinematografies protagonistes. Però abans, pararem atenció a alguns precedents que ens poden donar les primeres pistes.

### 1.1. PRECEDENTS: EL CAS DE DOS CINEMES QUE JA HAVÍEM CONEGUT

En posteriors apartats situarem el *descobriments* occidental (de part) del cinema de l'Àsia en fa, aproximadament, uns vint anys. Però molt abans ja s'havien pogut veure un nombre considerable de pel·lícules procedents de l'enorme continent. “[T]he relationship between Asian and Hollywood filmmakers is remarkably cyclical. [...] [And] Eastern and Western filmmaking has been entwined a lot longer than many realize.” (Donovan, 2008: 14) Les primeres cintes es van poder gaudir a partir de l'any 1950, tot i que l'interès es va limitar a produccions japoneses; l'atenció vers aquestes va ser breu, i en la dècada següent ja havia minvat fins a gairebé desaparèixer. Força temps després, entre els anys setanta i vuitanta, arribarien nous aires orientals, aquest cop provinents de Hong Kong; les característiques d'aquesta segona onada serien ben diferents a les de l'anterior. A continuació em proposo explicar breument en què van consistir i com es van desenvolupar. L'interès, a aquestes alçades del treball, no prové de la consideració del corrent actual com d'una continuació d'aquells (en el primer cas segur que no ho és, i en el segon tan sols parcialment), sinó de com de significatives, de cara a explicar la situació actual, poden ser les diferències i semblances entre uns casos i els altres.

### 1.1.1. La passió pel cinema japonès als/dels anys cinquanta

El cinema del Japó no és un nouvingut de les pantalles d'Occident. Fa més de cinquanta anys ja va cridar l'atenció de l'audiència europea i nord-americana i es va fer un lloc entre l'oferta cinematogràfica. La història és de sobres coneguda, així que la reproduiré succintament.<sup>18</sup> L'any 1951 el Festival de Venècia programa a concurs una pel·lícula japonesa titulada *Rashomon* (*Rashômon*, 1950), dirigida per un tal Kurosawa Akira, sorprenent a propis i estranys. Sembla ser que el film va ser escollit per una representant d'Italifilm al Japó, que després de visionar diverses obres es va decantar per aquesta, malgrat les reticències dels representants de la indústria cinematogràfica local, que la consideraven incomprendible per a públics occidentals. Però el film guanya el preuat Lleó d'Or (i l'any següent l'Oscar al millor film estranger), i es desencadena a Europa i els Estats Units un entusiasme i un interès no únicament per l'obra de Kurosawa (que en aquells moments era un cineasta consolidat al Japó, amb més d'una vintena de títols a les espatlles), sinó pel cinema japonès en general. Es produí llavors una revelació sorprenent. “[L]o que verdaderamente había descubierto la crítica occidental era un auténtico continente cinematográfico, hasta entonces ignorado por más que viniera produciendo más de doscientos títulos al año y contara ya con un buen puñado de maestros en activo” (Elena, 1999: 15). A Kurosawa el seguiran Ozu Yasujirô, Mizoguchi Kenji (guanyador de dos Lleons de Plata a Venècia els anys 1953 i 1954 amb *Ugetsu –Ugetsu monogatari–* i *Sansho the Bailiff –Sanshō dayû–*), Naruse Mikio, Kinugasa Teinosuke (guanyador del festival de Cannes el 1954 amb *Gate of Hell –Jigokumon*, 1953–), Inagaki Hiroshi (que s'enduu l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera per *Samurai –Musashi Miyamoto*, 1954– el 1955), i d'altres, tots ells autors en la seva plenitud. Alguns, com Ozu i Mizoguchi, van adquirir prestigi a partir de la desvalorització de Kurosawa, a qui la crítica va començar a veure massa vinculat al cinema *de gèneres* i posseïdor d'un estil occidentalitzat, tot i que seguien agradant els seus films d'època (*jidai-geki*) pel seu aire tradicional. En poc temps, i amb cert esnobisme, la crítica occidental ja se sentia capaç i legitimada per a assignar el grau de «japonesitat» (en paraules d'André Bazin) de les pròpies pel·lícules japoneses, “Y se obviaba [...] que realizadores como Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda o Yoshishige Yoshida no afirmaban ese pretendido carácter “nacional”, sino que trataban de

---

<sup>18</sup> Per a una explicació més detallada em remeto a la meua font: Buehrer, 1990.

desarticularlo y cuestionarlo. Así, el *jidai-geki* de Kurosawa, Mizoguchi, Kobayashi o Kinugasa era bien difundido en Europa y Estados Unidos, en detrimento de títulos coetáneos que eran clave para entender una nueva sensibilidad” (Cueto, 2003: 15).

Encara avui se segueix considerant que la dels cinquanta va ser la dècada d'or del cinema Japonès, i en conseqüència s'ha desenvolupat un interès molt menor pel que va passar abans i després. (Weinrichter, 2002: 8) “Eso no ha impedido el establecimiento de paradigmas que han determinado cómo entendíamos el cine japonés. Y que explican por qué sus últimas manifestaciones desconciertan a los espectadores de hoy, que ven cómo los referentes a los que tradicionalmente se han aferrado ya no tienen validez” (Cueto, 2003: 14).

El fenomen del cinema japonès va ser elitista, per a *entesos*, mentre que el gran públic no l'arribava a percebre. Tot i que certes pel·lícules sorprenien i trencaven esquemes, “El cine asiático siempre fue visto como un cine lejano, sobre todo por parte de los exhibidores que se resistieron a que el cine perdiera un centro que siempre les había sido muy rentable” (Quintana, 2006: 20). En pocs anys, passada la novetat, l'interès decau, i no tornarem a tenir notícies de les evolucions del cinema al Japó (exceptuant Kurosawa i algunes pel·lícules d'Oshima i Imamura Shohei) fins la segona meitat de la dècada dels noranta. Però aquest cop serà un cinema de gèneres, no d'autors (Miranda, 2006: 20), cosa que confereix a la nova tendència un caràcter també popular.

### **1.1.2. Hong Kong: l'arribada soterrada d'un cinema popular**

El cas del cinema de Hong Kong, per la seva proximitat temporal, es troba a mig camí entre ser un precedent i situar-se de ple en la nova fornada oriental a l'Oest. Si l'he ubicat com un precedent ha estat perquè el fenomen, tal i com es va popularitzar en els seus inicis, avui ja no existeix. I és que malgrat assolir un considerable reconeixement fora de les seves fronteres, “Hong Kong's homegrown film industry has faded quite a bit over the past decade” (Leong, 2002: 1). Aquest declivi gradual s'ha degut a nombroses raons:

There has been a considerable ‘brain drain’, with the best and brightest players departing for the bright lights of Hollywood, spurred in part by the uncertainty that surrounded the Handover back to Mainland China in 1997. Piracy, mostly through the VCD and now the DVD format, are

putting films on the street as soon as they open in theaters, selling at a fraction of the cost of a movie ticket. And the 'shoot it fast, shoot it cheap' mentality of the local industry has not helped either, with studios continuing to churn out low quality 'disposable' offerings. (Leong, 2002: 1)

Pel que fa a la seva presència a Occident, el corrent es va iniciar a principis dels setanta, quan les pel·lícules de kung-fu van recórrer el mercat *underground* i les sales alternatives, marcant a certa cinefília i influenciant el cinema de sèrie B nord-americà. L'impuls definitiu el donarien l'actor sinoamericà Bruce Lee i la pel·lícula de Sydney Pollack *The Yakuza* (1974)<sup>19</sup>, juntament amb l'estrena de *The Big Brawl* (1980, Robert Clouse), el primer film de Jackie Chan als Estats Units (Sala, 2001) (Hollywood fagocita una fruita exòtica i la popularitza després de digerir-la; no serà l'última vegada). El caire marcadament comercial i despreocupat d'aquestes produccions els hi va tancar les portes del reconeixement crític i l'atenció del mitjans *seriosos*. "[T]he coverage was almost always condescending [...] Then as now, most Western journalists treated Hong Kong productions as vulgar and stupid" (Bordwell, 2000: 87-8)<sup>20</sup>. A pesar d'això, "by the early 1990s, despite having been almost completely ignored by the mainstream press, Hong Kong cinema attracted a cult following. [...] A popular cinema gave birth to a populist fan culture. Subterranean taste helped push Hong Kong cinema into the mainstream" (Bordwell, 2000: 87). Després la producció va decaure, però la seva herència es manté viva. "A glance at almost any popular cinema shows that the Asian cinema exercising most influence on Western culture is Hong Kong's" (Bordwell, 2000: 86). Això es veu particularment clar en el gènere de les arts marcial, "un tipo de cine nacido en Hong Kong y que ha influido en el cine de acción de Hollywood" (Sala, 2001: 84). També el cinema de sabres, que tant cultiva darrerament la indústria xinesa en la seva versió més ampul·losa, "no habría tenido la repercusión en Occidente de la que goza en la actualidad si no hubiera sido por la aportación al mismo del cine de Hong Kong, siempre de raíces mucho más populares" (Sala, 2003c: 81). Però allò que per damunt de tot vincula aquell cinema de Hong Kong amb l'actual tendència asiàtica és que, com el *manga* més endavant (ho veurem a I-1.2.4.), va

---

<sup>19</sup> "A partir del éxito de *Yakuza* y Bruce Lee, la invasión asiática no dejaría de influir en un número cada vez mayor de *thrillers*, que instrumentalizarían, con mejor o peor fortuna, personajes y constantes, tanto argumentales como estilísticas, orientales" (Cueto; Palacios, 2007: 13).

<sup>20</sup> L'afirmació té una correspondència perfecta amb la descripció que Ella Shohat i Robert Stam (2002: 22) fan d'una actitud eurocèntrica, que "trata con condescendencia o demoniza lo que no sea occidental".

generar un públic receptiu als productes culturals de l'Àsia Oriental; en aquest cas, i en particular, al seu cinema *de gènere*.

Si el fenomen del cinema japonès va ser més aviat exclusiu; i si el del cinema de Hong Kong tenia unes arrels populars, l'actual tirada per diverses cinematografies asiàtiques es caracteritza per contenir les dues tendències. D'aquí que la seva incidència sigui major i que serà (possiblement) més duradora. Veiem-ho.

## 1.2. MOMENTS I ÀMBITS D'UN RENOVAT INTERÈS

No resulta clar el punt d'inici de la nova atenció als cinemes de l'Àsia, i segurament hauríem d'identificar-ne diversos. És lògic que això sigui així, doncs es tracta d'un fenomen amb una personalitat complexa i contradictòria. El que em proposo ara és exposar alguns dels moments i àmbits (els més importants) des d'on s'ha impulsat aquest interès i que han ajudat a conformar-lo de la manera en què ara es manifesta.

### 1.2.1. La Xina i l'Iran, els primers a desembarcar

Hem de retrocedir fins els anys vuitanta per a veure les primeres pel·lícules originàries de l'Orient (de l'actual onada) cridar l'atenció de la crítica occidental. Durant els darrers anys d'aquesta dècada i els primers de la següent, dos directors xinesos, Chen Kaige i Zhang Yimou, acaparen la majoria de grans premis dels principals festivals de cinema internacionals. Chen vencerà dos cops a Cannes (1988, 1993<sup>21</sup>), mentre Zhang obté l'èxit primer a Berlín (1988<sup>22</sup>) i després a Venècia (Lleó de

---

<sup>21</sup> Per *The King of Children* (*Hai zi wang*, 1987) i *Farewell My Concubine* (*Ba wang bie ji*, 1993), respectivament.

<sup>22</sup> Per *Red Sorghum* (*Hong gao liang*, 1987).



Plata el 1991, Lleó d'Or el 1992<sup>23</sup>). A partir de llavors, ambdós directors adquireixen una notable popularitat que els suposa que cada nova pel·lícula seva sigui convidada a participar en els festivals on, a més, són presentades com a esdeveniments importants. A més de premiar els films, “Los grandes festivales, tan favorables y permeables a las cinematografías emergentes y deprimidas, [...] avalaron a su *star system* [...], y ofrecieron sus infraestructuras para que las películas se exhibieran, se vendieran y difundieran” (Khan, 2001: 106). Aquest fet no va obrir les portes immediatament a la resta del cinema produït a la Xina o a d'altres països veïns d'aquesta –durant uns anys Chen Kaige i Zhang Yimou seguiran sent els únics noms asiàtics familiars per als cinèfils–, però va suposar un punt de partida per al posterior aprofundiment en aquesta i altres cinematografies, pel que podríem anomenar un *efecte de contagi*.<sup>24</sup>

Les pel·lícules xineses no van venir soles. El cinema iranià també comença a interessar a principis dels noranta, gràcies sobretot a la figura del cineasta Abbas Kiarostami. A partir d'aquí, “se creó una corriente de fascinación por los cines iraní y chino [...] que no se quedó en los premios de dichos certámenes sino que se tradujo después en el estreno más o menos regular de películas que una década antes no hubieran podido aspirar a verse en las salas de arte y ensayo de las metrópolis occidentales” (Weinrichter, 2002: 7)<sup>25</sup>.

### 1.2.2. Festivals: porta d'entrada (d'un cert cinema)

Ens diu Antonio Weinrichter (2002: 7) que “La década de los 90 ha sido la del cine oriental, si nos atenemos al criterio de juzgar el palmarés de los grandes festivales internacionales”. Ho acabem de veure. Com també el paper que aquests festivals de cinema van jugar a l'hora d'estendre la carrera de films i cineastes més enllà del propi

---

<sup>23</sup> Per *Raise the Red Lantern* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) i *The Story of Qiu Ju* (*Qiu Ju da guan si*, 1992), respectivament.

<sup>24</sup> Començant per les *altres Xines*, Taiwan (representada per Hou Hsiao-hsien, Edward Yang o Tsai Ming-liang) i Hong Kong (vista de diferents maneres a través dels ulls de Wong Kar-wai o de Johnnie To); després arriben (no necessàriament en aquest ordre) Corea del Sud (amb Im Kwon-taek com a estendard de la tradició i Kim Ki-duk de la modernitat, a qui ara s'han afegit Park Chan-wook i Bong Joon-ho, entre d'altres), Tailàndia (dels *minimalistes* Apichatpong Weerasethakul i Pen-ek Ratanaruang, o dels més *accessibles* Pang Brothers), el nou Japó (Kitano Takeshi, Miike Takashi...), Filipines (amb els *enfants terribles* Brillante Mendoza, Raya Martin i Lav Diaz)...

<sup>25</sup> Això es deixaria notar sobretot a partir de l'entrada del nou segle. L'abril del 2001, en un article a la revista *Fotogramas* titulat “Los triunfos del cine chino”, Núria Vidal (2001) afirma: “El cine chino ha tomado nuestras pantallas”.

certamen, cridant l'atenció de cinèfils, públic en general i, amb aquests, distribuïdors i exhibidors, gràcies a la seva capacitat per a generar tendències (i la versió més frívola d'aquestes, les modes). Però els cinemes asiàtics no només han estat beneficiaris d'aquests festivals, sinó que, en alguns casos, n'ha pogut ser els valedors. Per exemple, hi ha qui ha apuntat entre les claus de l'èxit actual del veterà festival d'Edimburg, “sobre todo, un aluvión, con sus más y sus menos, de cine oriental” (Polite, 2001). I el mateix es podria dir, segurament, d'altres concursos com els de Rotterdam o Sitges. Això és important, perquè situa el fenomen més enllà del tancat i, sovint, elitista món dels festivals de cinema, i constata que el públic també té molt a opinar a l'hora d'establir el gust cinematogràfic del moment.

Els grans festivals, com Venècia, Cannes o Berlín, han estat escenari d'aquesta *col·laboració*, que ha dut aires nous a la cinefília i ha renovat l'aspecte dels seus grans aparadors. Són famoses les “históricas relaciones de la República Serenísima con el Sol Naciente” (Angulo; Reboiras, 1997: 72). Venècia va ser la ciutat des d'on es va donar a conèixer al món (occidental) les virtuts (i, fins i tot, l'existència) del cinema japonès a principis dels anys cinquanta. I, segons Tomás Fernández Valentí i Antonio José Navarro (2003: 54), “Venecia sería, una vez más, el lugar del redescubrimiento de Oriente en términos cinematográficos, gracias al León de Plata otorgado a la película china *La linterna roja*”. També li podem atribuir al concurs italià el llançament de la carrera internacional del japonès Kitano Takeshi, arrel del premi que concedeix a la seva *Hana-bi* l'any 1997. Des d'aquella edició, i exceptuant la del 1998 –en què, a banda d'una retrospectiva dedicada a Kurosawa Akira, feta a corre cuita a causa de la sobtada mort del cineasta, no es va projectar cap pel·lícula asiàtica–, els premis concedits a títols asiàtics (no diguem ja la seva presència) es compten per anys: Xina, Iran, Índia, Japó o Corea del Sud, han obtingut la seva ració. Cal dir que des de 2004 (i fins el 2011) ha dirigit la Mostra un confés amant dels cinemes asiàtics com és Marco Müller, cosa que es va deixar notar especialment en l'edició del 2005, en què, per a sorpresa –i potser escàndol– d'alguns, les cintes procedents d'Àsia van ser les protagonistes de l'obertura<sup>26</sup> i la clausura de l'esdeveniment, a més de merèixer una retrospectiva, un premi honorífic (per a Miyazaki Hayao) i, és clar, participar en la secció competitiva.

Pel que fa a Cannes, el més glamurós i, per tant, el més mediàtic i influent de tots els festivals, convé destacar la “apuesta muy fuerte y de gran amplitud por las

---

<sup>26</sup> Tant o més sorprenent va ser el fet que el film escollit per a la inauguració fos *Seven Swords* (*Chat gim*, 1995, Tsui Hark), una aventura èpica d'arts marciais.

cinematografías orientales” (Herederó, 2000: 21) duta a terme l'any 2000. Fins a nou pel·lícules van concursar en aquella edició, quatre de les quals van rebre algun premi. En aquell moment, alguns comentaris periodístics donaven a entendre que es tractava poc menys que d'un caprici del veterà director del festival, Gilles Jacob. Però en general la crítica va aplaudir la decisió. Carlos F. Herederó (2000: 21) va dir que el «cinema oriental» era “Una cantera que se demostró rica y vivísima, capaz de ofrecer propuestas creativas de poderosa originalidad y algunos de los trabajos más audaces del certamen”. La continuïtat de les projeccions, tot i alguns alts i baixos, en anys successius han esvaït la sospita de frivolitat, revelant que la iniciativa no era sinó una necessitat per a l'organització si volia adaptar-se als temps i “abrirse a todas las sensibilidades creativas del momento” (Herederó, 2006: 28). Així, “Asia, en toda su extensión, desde los Urales y Turquía hasta el Extremo Oriente” (Vidal, 2004: 159), s'està *esmunyint* no només a dintre de la Secció Oficial, sinó fins i tot en seccions paral·leles com Un Certain Regard o la Quinzaine. Fins el punt que quan aquestes falten hi ha qui se sent «desconcertat»<sup>27</sup>.

No voldria deixar de fer esment al paper jugat per la Berlinale, que, tot i tenir menor repercussió, no deixa de ser un festival important que també ha apostat pels cinemes orientals (hem vist com va ser dels primers en reconèixer les virtuts del cinema xinès recent). El moment més sonat d'aquesta relació va ser el de l'entrega de l'Ós d'Or (màxim guardó) al film japonès d'animació *Spirited Away* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001, Miyazaki Hayao) (*ex-aequo* amb *Bloody Sunday* –2002, Paul Greengrass–). Els dibuixos animats japonesos feia temps que es guanyaven el reconeixement de la crítica (cosa difícil per a un tipus de cinema habitualment considerat «per a nens»), però el nivell en què aquest èxit situava el popular *anime* ha possibilitat que la presència d'aquestes pel·lícules (ja siguin japoneses<sup>28</sup> o no) en altres festivals es vegi ara amb més naturalitat.

### A Espanya

Els festivals espanyols, com els de la resta d'Europa, han incrementat en els últims anys la programació de pel·lícules de l'Àsia, i els hi han donat notorietat en

---

<sup>27</sup> “Para mayor desconcierto, la selección se alejó bastante del territorio asiático (de tanta y tan relevante presencia en ediciones anteriores)...”, diu Carlos F. Herederó (2006) en la seva crònica de Cannes 2006.

<sup>28</sup> Altres casos: *Innocence* (2004, Oshii Mamoru) a Cannes 2004; Miyazaki i Otomo a Venècia 2004.

concedir-los premis<sup>29</sup>. La pauta l'han marcat dos certàmens establerts a Catalunya, un d'especialitzat, el BAFF, i un altre de més generalista, el de Sitges (o Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya).

El BAFF va néixer l'any 1999 com a Mostra de Cinema Asiàtic de Barcelona dintre de la programació de CineAmbigú, un festival que projecta films sense distribució a l'Estat espanyol. El creixent èxit de la Mostra<sup>30</sup> va fer que en la seva cinquena edició es fes autònoma i esdevingués definitivament el BAFF, ja amb categoria de festival. Des de llavors no va parar de créixer, i en les seves darreres edicions va atreure fins a 20.000 espectadors. Malauradament, dificultats econòmiques i desavinences dintre de l'equip organitzador van provocar la seva mort prematura l'any 2010.<sup>31</sup>

La història de la relació de Sitges amb els cinemes orientals en els darrers anys presenta algunes reveladores semblances amb l'anterior cas. L'any 1999, la cinta de terror *The Ring* (*Ringu*, 1998, Nakata Hideo) guanya el primer premi d'una edició on, per a alguns, “la oferta oriental era exagerada” (Pons, 1999)<sup>32</sup>. A pesar del poc interès despertat entre la crítica especialitzada –l'any següent, un altre títol japonès, *Himitsu* (1999, Takita Yojiro), guanya els premis a la millor actriu i al millor guió, i alguns comentaristes ni ho mencionen en les seves cròniques<sup>33</sup>–, l'any 2001 es fa un salt qualitatiu i quantitatiu, coincidint amb el canvi en la direcció de l'esdeveniment<sup>34</sup>. Es crea la secció Orient Express<sup>35</sup>, dedicada especialment a l'exhibició de produccions asiàtiques, alhora que se n'incrementa el nombre de títols en la resta de seccions, sobretot en la secció competitiva oficial de cinema fantàstic, on la quantitat de premis

---

<sup>29</sup> El cinema coreà ha estat especialment agraiat en aquest sentit. *Samaritan Girl* (*Samaria*, 2004, Kim Ki-duk) va ser doblement premiada a Valladolid i Sant Sebastià; mentre que *Memories of Murder* (*Salinui chueok*, 2003, Bong Joon-ho) va rebre tres premis en el festival donostiarra.

<sup>30</sup> Èxit de públic que va arrossegar als mitjans de comunicació: l'any 2000 *Rock de Lux* feia una simple menció de la Mostra (Díaz, 2000), però a partir de l'edició següent ja va esdevenir una de les seves cites ineludibles.

<sup>31</sup> El buit deixat pel BAFF vol ser cobert ara per la Casa Asia Film Week, organitzada per aquesta institució pública de promoció de la cultura i de les relacions amb l'Àsia. El juny de 2011 va tenir la seva primera edició a la mateixa ciutat comtal.

<sup>32</sup> En la mateixa crònica, i en el context d'una fluixa programació, també es relativitza el triomf de *The Ring*, de la qual es diu que “Ganó [...] porque era la única película fantástica digna de tal nombre”.

<sup>33</sup> Veieu Casas, 2000.

<sup>34</sup> L'arribada d'Àngel Sala (un dels pocs crítics que ja pregonaven la puixança dels cinemes fantàstics d'Orient) com a director, i Jordi Sánchez-Navarro com a subdirector.

<sup>35</sup> A causa d'una retallada pressupostària, la secció desapareix en l'edició de 2004, però torna l'any següent. Actualment s'anomena Casa Àsia (degut al patrocini de l'entitat homònima).

rebutts per aquests films serà gran, destacant el de millor pel·lícula per a la coreana *Old Boy* (2003, Park Chan-wook) el 2004.

Sitges ens introdueix en un altre àmbit del fenomen, el més popular. Si els grans festivals es decanten per l'exhibició de pel·lícules *d'autor*, pensant en els públics més selectes (en el sentit etimològic del terme), en la competició de la ciutat catalana s'hi ofereixen un bon nombre de propostes no tan intel·lectualitzades (que no vol dir de menor intel·ligència) per a audiències amb menys prejudicis, gràcies a les quals *altres* cinemes asiàtics han pogut tenir cabuda a Occident; aquests *altres* no són sinó els *de gènere*<sup>36</sup>.

### 1.2.3. El gènere com a reclam (i complement)

En el context d'una vigorosa i afiançada indústria, la carta del gènere és jugada amb assiduïtat pels cinemes de l'Àsia per tal d'ampliar la gamma de públics, no només a nivell local sinó també internacionalment. Precisament, és en l'aficionat comú on es troba l'origen de l'interès i l'èxit del cinema *de gènere* (en especial, aquell vinculat a l'*acció*) provinent dels països asiàtics. Les cintes de terror, els *thrillers* policíacs i les aventures amb arts marciais comencen la seva singladura a l'Oest en festivals especialitzats i com a fenomen de culte, fins que, a poc a poc, “va[n] saliendo [...] de sus reducidos círculos de exhibición y/o divulgación” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 54) per a donar-se a conèixer a un públic més ampli i heterogeni. Dues pel·lícules molt diferents, a finals dels anys noranta, marquen el nou posicionament davant la fèrtil indústria del terror asiàtic. “En primer lugar la polémica producida por *Audition* [(1999, Miike Takashi)] [...] que le llevó a ser estrenada en muchos países occidentales con cierto éxito [...]. Después el impacto de *The Ring* [...] todo un fenómeno comercial en su país y muy asumible en Occidente al tratarse de una peculiar pero canónica película de venganza de ultratumba” (Sala, 2003). Després vindran (en cinema o directament en

---

<sup>36</sup> Malgrat que tot és classificable i, per tant, potencialment part d'un gènere de coses, direm que les pel·lícules *de gènere* (o *de gèneres*) són aquelles que es construeixen, en bona mesura, a partir d'estructures semàntico-sintàctiques (Altman, 1984) més o menys estandarditzades (els *gèneres*), de les quals les indústries cinematogràfiques se serveixen per tal de racionalitzar la producció i així reduir el risc del capital alhora que diferenciar el producte. El seu ús amb vocació popular ha fet que s'associïn amb el dinamisme i l'entreteniment (més o menys) trivial, i s'oposin a les obres *d'autor*, construïdes a partir dels temes i els personatges i pretesament més elevades. A la pràctica, les fronteres són difuses.

format domèstic) tot un seguit de títols japonesos (la saga *The Grudge –Ju-on*, Shimizu Takashi–, *The Ring 2 –Ringu 2*, 1999, Nakata Hideo–...) que allisaran el camí (entengui's 'la ment dels espectadors') per a altres pel·lícules originàries de Corea del Sud, Tailàndia o la Xina.<sup>37</sup>

Fins a la irrupció d'aquest cine *de fantasmes*, havien estat els gèneres d'acció urbans els dominadors del panorama, a pesar que les seves –en moltes ocasions– elevades dosis de violència els hi han pogut limitar el públic. Són *thrillers* que acostumen combinar elements d'intriga policial amb els tons i els motius del cine de terror (Miranda, 2006: 70), i són especialment valorades les realitzacions sud-coreanes<sup>38</sup> i hongkongueses<sup>39</sup>. L'excolònia britànica també destaca dintre del gènere de les arts marciais gràcies a una tradició que es remunta als anys setanta del segle passat, tot i que avui en dia té un major pes la Xina continental<sup>40</sup>. De fet, va ser una producció xinesa la responsable de projectar al món aquest clàssic de l'entreteniment oriental. Em refereixo a *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Wo hu cang long*, 2000, Lee Ang), l'estrena de la qual va ser interpretada per molts com una dignificació i una popularització de les cintes de kung-fu. Tot i que la primera idea és discutible –per estar lligada a elitistes conceptes sobre *alta* i *baixa* cultura–, la segona és inqüestionable. El film del taiwanès (establert a Nord-amèrica) Lee Ang va arribar a veure's en més de 2.000 sales dels EUA<sup>41</sup> i a recaptar-hi 128 milions de dòlars<sup>42</sup>, a més de ser nominada a deu premis Oscar, entre ells el de millor pel·lícula.<sup>43</sup> L'èxit de *Crouching Tiger...* “ha provocado una nueva furia que ha invadido tanto Oriente [...] como Occidente, con la producción de films de temática oriental o la influencia de la estética de estos films en películas ajenas a su propio género como *Blade* o *Matrix*” (Sala, 2003c: 81). Els productors xinesos ràpidament van veure el filó, i a *Crouching Tiger...* l'han seguit *Hero (Ying xoing*, 2002), *The House of Flying Daggers (Shi mian mai fu*, 2004), *The Promise (Wu ji*, 2005) i *The Curse of the Golden Flower (Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006),

---

<sup>37</sup> Altre cop ens hem de situar en l'any 2001 per a notar-ne els efectes, “la fecha en que muchos espectadores han descubierto el fantástico que viene de Asia” (Sala, 2001b: 50)

<sup>38</sup> Que ja s'han obert pas fins a les sales comercials, com ho constata la recent estrena a Espanya de *The Yellow Sea (Hwanghae*, 2010, Na Hong-jin).

<sup>39</sup> Que compten amb el cineasta Johnnie To, autor de cintes tan celebrades com *The Mission (Cheung fo*, 1999) o *Exiled (Fong juk*, 2006), com a vaixell insígnia.

<sup>40</sup> En bona mesura gràcies a la seva parcial assimilació de la indústria hongkonguesa després del retorn de l'illa i els seus territoris al domini xinès, i la consegüent unificació del mercat.

<sup>41</sup> El primer cap de setmana ho havia fet en només setze.

<sup>42</sup> La xifra més alta mai assolida per una pel·lícula de parla no anglesa en aquell moment.

<sup>43</sup> Dades extretes de Internet Movie Data Base ('www.imdb.com') [consultat: 18 d'agost de 2007]

dirigides per... Zhang Yimou (les dues primeres i l'última) i Chen Kaige (la tercera), que s'han passat a la realització de films-espectacle de gran pressupost ara que els festivals europeus també els inclouen en les seves seleccions. I precisament aquest és un fet que convindria destacar. No només les lluites d'espases, sinó també els fantasmes i els gàngsters del cinema *de gènere* procedent d'Àsia tenen ara cabuda en escenaris tan selectes com els ja mencionats de Cannes i Venècia.<sup>44</sup> Això es deu, d'una banda, a la necessitat de renovar-se d'aquests certàmens que he esmentat abans. “Las formas de la cultura pop, dotadas de la energía de lo provisional y de lo celebrativo, han encontrado en el territorio del cine de géneros contemporáneo un terreno fértil para germinar e invadir, a veces saludablemente, el espacio antes ocupado por el llamado cine de autor” (Miranda, 2006: 20).

D'un altre costat, és conseqüència també de l'intrínsec *exotisme* de les obres, que en condiciona la percepció. “Protegido por su origen «exótico», el cineasta asiático puede adherirse a la dinámica serial del cine de géneros y, al mismo tiempo, reafirmar su originalidad como «autor» ante los guardianes de la cultura filmica internacional” (Miranda, 2006: 63). Els peculiars acostaments als gèneres que els cineastes asiàtics sovint proposen, fruit del seu divers context cultural i de producció<sup>45</sup>, és vist com renovador i, per tant, vinculat a una idea de *modernitat* del gust de certa cinefília.<sup>46</sup>

Aquesta apropiació està tenint, en el present cas, una concreció peculiar. “Tan escaso de nuevos bárbaros está el cine en general, que los aficionados a las sensaciones fuertes, teniendo necesidad de violentar esa nueva forma de censura que es lo *políticamente correcto*, han escogido la más grotesca y disparatada expresión del cine

---

<sup>44</sup> L'edició de 2004 de Cannes “marcó un antes y un después en la presencia de cierto cine de Extremo Oriente [...]. Junto a grandes nombres [...] coincidieron realizadores normalmente destinados a certámenes especializados en cine de género” (Iglesias, 2005: 136), com ara Park Chan-wook, Johnnie To, Oshii Mamoru...

<sup>45</sup> Malgrat que en la majoria de les indústries del cinema d'Àsia Oriental el sistema es basa en la competitivitat del sector privat (el suport estatal a la producció en aquests països és reduït o nul), també són capaces de generar un alt grau de llibertat creativa, en part gràcies al reduït volum de les produccions, que minimitzen les possibles pèrdues. L'èxit comercial és la principal garantia de la llibertat d'expressió dels realitzadors. (Tessier, 1981)

<sup>46</sup> Compte, la idea de modernitat és una interpretació, que pot estar condicionada per la manca de referents. Tal i com ens alerten Fernández-Valentí i Navarro (2003: 55), la suposada vena innovadora d'alguns títols no és tal, si tenim en compte que en realitat no fan altra cosa que respectar escrupolosament una tradició, això sí, desconeguda per a nosaltres (per substanciar-se en una producció voluminosa i majoritàriament destinada al consum intern). És més, aquesta tradició en ocasions s'ha vist contaminada pel cinema occidental, per les seves convencions i modismes visuals. Cosa que duu aquests autors a preguntar-se: “¿Hasta qué punto, en ocasiones, nuestro fervor por el cine fantástico oriental deriva del reconocimiento elíptico, distorsionado, de una manera de hacer cine ya olvidada?” (Ibid.) Aguirre (2009: 10) certifica que “El lejano Oriente ya no está tan lejos. No puede estarlo porque lo que nos manda, en gran medida, no es más que el reenvío filtrado de lo que Occidente le envió antes.”

[de gènere] oriental: el *extreme*” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 56), un (supra/sub)gènere no exclusiu de l'Orient al qual, en la seva formulació asiàtica<sup>47</sup>, difícilment podem aplicar (per allò del *décalage* cultural) qualsevol de les teories occidentals sobre els gèneres cinematogràfics sense que resulti xocant. (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 56) No hi ha dubte que el tractament hiperbòlic de la violència és una característica general del cinema *de gèneres* postmodern, “pero sobre todo del nuevo cine oriental de géneros. [...] buena parte del público y de los comentaristas perciben algo singular: una especie de franca entrega al dolor, tan alejada en el fondo del carnaval cinéfilo de Tarantino como del anti-humanismo intelectual de los nuevos «autores» europeos” (Miranda, 2006: 73). Aquest fet ens ha portat a parlar, des d'Occident, “de una sociedad enferma, [...] una ansiedad que se expresa en un cine extremo” (Cueto, 2003: 26). No cal dir que es tracta d'una imatge distorsionada de les societats d'Àsia Oriental, formada a partir del parcial i tendenciós retrat que componen un grapat de pel·lícules que arriben fins a nosaltres per tal de satisfer una demanda específica dels nostres públics.

Es fa necessari denunciar també, per acabar, que la vinculació d'aquests cinemes amb el concepte *extrem*<sup>48</sup> en simplifica la realitat. Quan es lliga a la idea d'un *Extrem Orient*<sup>49</sup>, pot carregar-se de prejudicis discriminatoris. Carles Prado (2007: 6) ens en prevé:

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

---

<sup>47</sup> El terme no és apropiat en implicar que a tot el territori asiàtic es plasma de la mateixa manera, però l'utilitzo per motius d'economia.

<sup>48</sup> He sabut del cas d'una cadena de televisió per cable nord-americana, la Sundance Channel, que els diumenges al vespre programava pel·lícules *de gènere* asiàtiques (la majoria coreanes) sota el títol de «*Asian Extreme*»; una denominació que també podem trobar en algunes prestatgeries de videoclubs. Aquesta tendència, a més, genera comentaris que atribueixen “situaciones extremas” (Miranda, D., 2005) o “ideas extremas de puesta en escena” (Casas, 2005) a segons quins films.

<sup>49</sup> Com passa, per exemple, en aquest títol d'article: “Extremo Oriente, extremo terror” (a *Imágenes de actualidad*, núm. 221, gener 2003)



#### 1.2.4. L'*anime* i el *manga*: l'avançada d'una nova cultura narrativa

Un darrer cas a què cal fer esment en tant que impulsor del corrent favorable als cinemes asiàtics que vivim és el de l'animació japonesa. Tot i la injecció de prestigi que va suposar el premi per a *Spirited Away* a Berlín, com passa amb el cinema *de gènere* no van ser els festivals els que la van descobrir i promocionar. La passió per l'*anime* (ja sigui en format de cinema o de televisió) i del seu equivalent imprès en paper, el *manga* (o còmic japonès), que en el nostre país es remunta ja a fa una vintena d'anys, va néixer i créixer a nivell popular.

A començaments dels anys seixanta l'animació japonesa es va introduir tímidament en els mercats d'Europa i els Estats Units (els dos principals focus de *mangamania* fora del Japó) (Moliné, 2002: 58), tot i que serà durant la dècada següent quan es popularitzi. A Espanya van jugar un paper clau dues sèries televisives: *Heidi* (emesa per TVE a partir del 1975) i *Mazinger Z* (estrenada el 1978). La bona rebuda que van tenir, sobretot la primera, entre petits i grans, va propiciar l'arribada de més produccions nipones a les televisions.

El veritable *boom*, però, es produeix en la dècada dels noranta. L'estrena en cinemes d'*Akira* (1988, Otomo Katsuhiro) –i la simultània edició del còmic en què es basa el film– va suposar un fort impacte, revolucionant per a molts el concepte dels films de dibuixos animats amb la seva proposta de reflexió filosòfica, violència explícita i complexa narrativa. Paral·lelament, s'estava produint a Catalunya un fenomen –que després es faria extensiu a la resta de l'Estat espanyol– que consolidaria la tendència: l'èxit de la sèrie d'animació *Dragon Ball* (emesa per la cadena catalana TV3 a partir de l'any 1990). El més curiós d'aquest cas és que, “La no existencia, al principio, de *merchandising* basado en la serie motivó el que los propios fans crearan el suyo. Todo un tráfico de fotocopias del manga original japonés de *Dragon Ball* circuló no sólo entre niños y adolescentes, sino también entre jóvenes adultos” (Moliné, 2002: 70). D'aquesta manera, “La dragonballmanía quedó consolidada como un perfecto ejemplo de cómo un mito popular de masas puede ser creado a partir del favor del público, sin campañas publicitarias de ningún tipo” (Moliné, 2002: 70).

El pas següent van ser els fanzines i les convencions d'aficionats, que a Catalunya acabarien desembocant en la creació del Saló de Manga (primer a Barcelona i

després traslladat a L'Hospitalet), el qual augmenta el nombre de visites cada any<sup>50</sup>, constatant la bona salut del fenomen. El *manga* havia superat els mals auguris inicials. A principis dels vuitanta, Frederik L. Schodt havia escrit el primer llibre ben informat sobre el tema fora del Japó, on hi deia que “The same cultural isolation that has helped Japan develop such a rich comic culture is also a factor limiting the ability of people in other nations to understand –and enjoy– them” (Schodt, 1983: 153). L’afirmació no és errònia. El còmic japonès per força provoca una dislocació del lector novell. Trajano Bermúdez (1995: 117) ho atribueix als elements formals: “[E]l lector acostumbrado a los usos del tebeo local se encuentra un lenguaje ajeno cuando se enfrenta a una historieta japonesa. [...] Leer tebeos japoneses exige un nuevo aprendizaje, habituarse a nuevos tonos y acentos que no se utilizan en Occidente”. Mentre que per a Jaqueline Berndt (1996: 34) “son los contenidos y los temas lo que más extraña; sin duda le resultará más difícil al lector extranjero la identificación con los personajes del manga”. Les històries dels *manga* parlen de realitats socials i personatges allunyats de l’experiència quotidiana dels lectors occidentals, i per això molts d’ells “hallarán exotismo en los temas sacados de la historia japonesa y en los sistemas de valores a que responden, y por otra parte difícilmente captarían las referencias contemporáneas” (Berndt, 1996: 34). Tot i això, “la evolución reciente demuestra que el extranjero se adapta pronto a su peculiaridad” (Berndt, 1996: 37). Com a prova, el fet que actualment la majoria de col·leccions s’editen amb el format de llibre original japonès, amb lectura de dreta a esquerra, fruit del valor que els lectors atorguen a l’autenticitat. No només això, arrel de la lectura de còmics nipons gran quantitat de gent (principalment joves i adolescents) es va interessar per la cultura del Japó (avui no és difícil trobar curssets de cuina japonesa, *origami* o *ikebana*); fins i tot, per l’estudi de la llengua. El cinema, és clar, no quedaria fora d’aquest corrent d’interès.

---

<sup>50</sup> Seixanta-cinc mil visitants en l’edició del 2011, la número XVII.

### 1.3. UN CONTEXT PROPICI

Un cop hem vist alguns moments i àmbits clau del procés, és hora que cerquem les causes profundes del mateix, allò que ha possibilitat el seu desenvolupament. El nord-americà John A. Lent, en el seu llibre sobre la indústria del cinema a l'Àsia, comentava, ja el 1990, la proliferació de pel·lícules asiàtiques a Occident. Ho justificava així:

Asian cinema has not been well known in the West. But some factors have tended to change this situation, among which are the trend to internationalism, with Asian companies seeking co-production arrangements and directors having their work honoured at festivals such as Cannes or Berlin; the push to export Asian cinema, specially through videocassettes; and the expansion of economic relations with non-Asian areas, with corresponding exchanges of films. (Lent, 1990: 4)

Els tres aspectes esmentats per Lent es podrien resumir en un de sol: les relacions econòmiques internacionals (i el paper que la indústria cinematogràfica ocupa dintre d'aquestes). Certament, la qüestió econòmica és important, però no pot ser suficient per a explicar un fenomen com el que vivim. Per això jo proposo observar la situació des de quatre àmbits. En primer lloc, el de les pròpies cinematografies implicades. Tot i que no sigui cert en tots els casos, l'auge entre nosaltres d'alguns cinemes ha coincidit amb un floriment d'aquests en els seus propis països. Es tracta d'un factor a tenir en compte a l'hora d'entendre la seva vitalitat. Seguidament s'haurà de veure, efectivament, com els mecanismes internacionals de producció i distribució han acompanyat els cinemes asiàtics fins a les portes d'Occident. Aquí ens fixarem en conceptes com *globalització cultural*, i tornarem a aturar-nos en el paper jugat pels festivals de cinema. En tercer lloc, el(s) públic(s). Només en funció del suport rebut per una proposta (en aquest cas, cinematogràfica) per part d'una audiència més o menys gran, es pot valorar l'èxit o la influència d'aquesta. Què ha impulsat en poc temps a tanta gent a consumir un cinema fins fa poc desconegut o considerat *estrany*? Miraré de donar-hi resposta. Finalment, però no menys important, cal atendre al suport que les institucions mediàtiques (em refereixo sobretot a la crítica fílmica) han dispensat a les pel·lícules arribades. No hi ha dubte que aquestes són determinants en molts casos per a fomentar el consum entre determinats públics. De manera que un àmbit va lligat a

l'altre. De fet, tots quatre estan interrelacionats, com no podia ser d'una altra manera en un fenomen que –ja ho he advertit– és força complex.

A continuació miraré d'endinsar-me en cada un d'aquests aspectes. La meva anàlisi no serà exhaustiva. L'explicació de cada un d'ells podria donar lloc a un treball individual. El que em proposo és només dibuixar un esquema de les seves relacions, que ens alerti de com d'embrollat és el tema, i doni peu a futures recerques.

### 1.3.1. Floriment de cinematografies

L'atenció que des d'Occident es presta a les (mal) anomenades «cinematografies perifèriques» depèn, abans que res, del caprici de la nostra mirada, del fet que decidim o no posar-hi els nostres ulls a sobre. En cada moment, fets circumstancials, potser fins i tot una mica arbitraris, han condicionat el nostre interès. En els propers apartats exposaré aquells que afecten al present èxit dels cinemes asiàtics. Però abans, i una mica en descàrrec nostre, cal dir que en alguns casos la visibilitat d'alguna cinematografia està sent una conseqüència directa del seu creixement i voluntat internacionalista actuals. No és el cas del Japó, és clar, tota una potència del cinema ja en el moment del seu *albirament* en els anys cinquanta, i que ho seguiria sent amb posterioritat, un cop passada la nostra fal·lera (allí estan els Oshima, Imamura o Suzuki per a demostrar-ho).<sup>51</sup> Però sí que es troben en aquesta tessitura, per exemple, dues de les indústries del cinema més vitals i reconegudes durant aquests darrers anys, com són la xinesa i la sud-coreana. Veiem-ho breument. A la Xina, el cinema va viure un renaixement a mitjans dels vuitanta. Durant la Revolució Cultural (1966-1976) s'havien agreujat el dirigisme i la censura imposats per l'Estat des de l'arribada al poder del Partit Comunista, i la realització de films de ficció va caure fins a zero. (Bergeron, 1984) Els nivells de producció es normalitzen el 1976 (any de la mort de Mao), i dos anys després, coincidint amb les reformes econòmiques i socials impulsades per Deng Xiao-ping, reobre l'Acadèmia de Cinema de Pequín (tancada *de facto* durant la Revolució Cultural a causa de la fugida massiva de professors), impulsant la professionalització de la

---

<sup>51</sup> Weinrichter (2003) considera inapropiat parlar d'una *nova onada* en el cinema japonès, i es refereix més aviat a una revitalització. Els novíssims dels anys noranta no han trencat cap esquema (ja ho van fer els cineastes dels seixanta) ni es poden considerar un grup de nous directors que parlen per primera vegada de la realitat del seu país. De la mateixa manera, hauríem de desterrar expressions recurrents com ara «nou cinema asiàtic», que a *grosso modo* inclouen tots els cinemes de l'Àsia dintre de la mateixa tendència renovadora.

indústria cinematogràfica i iniciant-ne una nova etapa. (Rayns, 1991) Els primers fruits arribaran a principis de la dècada següent. *Yellow Earth* (*Huang tu di*, 1984), dirigida per Chen Kaige i fotografiada per Zhang Yimou, serà l'estendard d'una nova generació de cineastes<sup>52</sup> (la «cinquena») que aviat seran reclamats pels principals festivals internacionals (veieu I-1.2.2.).<sup>53</sup>

El cas de Corea del Sud és una mica més recent. L'any 1993 la indústria cinematogràfica del país estava sota mínims. Després de tres dècades marcades per les restriccions i la censura del govern militar, així com per la fugida en massa dels espectadors (que preferien la televisió o el cinema nord-americà), aquell any el cinema nacional havia arribat a la xifra històricament baixa d'un 15% de quota de pantalla. Alguns ja li cantaven rèquiems<sup>54</sup>, però el cinema coreà tot just havia tocat fons per a començar a emergir. El país acabava d'iniciar un procés democratitzador que en el camp del cinema es va traduir no només en la fi de les restriccions, sinó també en unes decidides polítiques de suport, dutes a terme conjuntament amb la indústria del cinema.

This involved forming larger and more powerful film companies, building more technically advanced infrastructure, opening film schools to provide better training, and searching for new sources of finance for the making of films. The new generation of producers would make full use of Korea's *chaebol* (large conglomerates), venture-capital companies, and generous government funding to bring this about. (Paquet, 2005: 33)

Un moment clau va ser l'estrena, l'any 1992, de la pel·lícula *Marriage Story* (*Gyeolhon iyagi*, Kim Ui-seok), que va establir dos precedents: 1) va marcar el primer gran èxit dels anomenats «*planned films*» (*kihoek yonghwa*), un nou mètode de producció que pretenia introduir una major racionalització en la creació de pel·lícules; i 2) va significar l'entrada en el negoci dels *chaebol* (en aquest cas, Samsung), que aportarien el finançament clau per a la producció dels propers anys (el 1997 molts *chaebol* es va retirar de la indústria del cinema forçats per la crisi econòmica, però les bases sòlides que havien creat van servir d'assentament a *capitals de risc* i, fins i tot, a

---

<sup>52</sup> Caracteritzada per una “nueva mentalidad artística, renovados bríos y un sentido crítico hacia su propio entorno” (Khan, 2001).

<sup>53</sup> *Yellow Earth* només va passar per alguns festivals de segona categoria (Locarno, Hawaii), però va ser suficient per a cridar l'atenció dels Cannes o Venècia sobre els seus creadors.

<sup>54</sup> Una frase extreta de la introducció de *Korean Cinema 93*, una publicació anual de la Korean Motion Picture Promotion Corporation (avui dia anomenada Korean Film Commission), deixa paleses les sensacions del moment: “The state of affairs of the Korean film industry in 1993 [is] more than just a depression. Its slump is so serious that the industry may collapse completely” (citat per Paquet, 2005: 33).

la participació de grups d'inversors individuals no professionals organitzats, a través de plataformes a Internet, en les anomenades «*netizen funds*»). Corea del Sud havia fet una aposta decidida i decisiva vers el cinema comercial, entès com aquell amb l'habilitat “to recoup their budget –large or small– at the box-office or through other means such as video or international sales”. (Paquet, 2005: 33) Només era qüestió de temps que la resta del món s'adonés del seu vigor.

### 1.3.2. Un mercat global

“La mundialització dels processos productius fa que el planeta sencer s'estigui convertint en un sol mercat global on els capitals, les tecnologies, els treballadors i els productes salten d'un país a l'altre aparentment sense possibilitat de ser aturats.” (Sala i Martín, 2009: 91) La indústria cinematogràfica (en tots els seus fronts) no és aliena a aquest context econòmic, i actualment s'estructura de forma i manera que afavoreix la propagació del cinema dels països asiàtics (i el d'altres indrets del món). La seva cobertura mundial, teixida a partir de les estretes relacions entre multitud de companyies del sector ubicades arreu del globus (a través d'aliances, compres, adquisició d'accions, etc.), ha facilitat l'intercanvi de pel·lícules en totes direccions. A més a més, les coproduccions entre països allunyats geogràficament i cultural són constants, resultant sovint en un intercanvi no només monetari sinó també de referents culturals, estètic i humà<sup>55</sup>; en tals casos, els continguts dels productes de consum (cultural) es negocien per tal d'adaptar-se a la sensibilitat d'audiències variades, facilitant l'obertura de mercats d'arreu del món (o potser és a la inversa?), i ampliant així les oportunitats de negoci. Lipovetsky i Serroy (2009: 24) parlen d'una «pantalla global»,

porque el cine planetarizado se hace con parámetros «taquilleros» y transnacionales, pero también con mezcolanzas y batiburrillos, con elementos cada vez más revueltos, más multiculturales. Este cine, que surge con la creciente liberalización del comercio, no deja de

---

<sup>55</sup> Son ben visibles els casos de cineastes asiàtics que *fan les Amèriques*: John Woo, Ang Lee i Nakata Hideo han dirigit pel·lícules a Hollywood, Yuen Woo-ping n'ha coreografiat les escenes d'acció, i Zhang Ziyi, Watanabe Ken i Lee Byung-hun les han protagonitzat. També hi ha qui fa el viatge en sentit contrari: el cas més conegut és el del reputat director de fotografia australià Christopher Doyle, que fa temps que s'ha instal·lat a Hong Kong; podem parlar també dels directors Gareth Evans i Michael Arias (un galès, l'altre nord-americà), que han treballat a Indonèsia i el Japó respectivament, o del també director de fotografia barceloní Carlos Catalán, que recentment ha estat guardonat a l'Índia per la seva labor en una cinta de Bollywood

poner en escena temas nuevos ni de sensibilizarse ante nuevas problemáticas. A la desregulación de los mercados mundializados le corresponde un cine global que asimila de manera creciente nuevas parcelas de sentido, ampliando sin cesar sus antiguas fronteras, desreglamentando los modelos del relato y el amor, las edades y los géneros, lo aceptable y lo inaceptable. [...] el cine [no] se cierra ya a ninguna identidad, a ninguna experiencia.

D'aquesta manera, la globalització econòmica propicia la cultural<sup>56</sup>, que “entraña la posibilidad de que pueda haber también un mercado internacional para los cines nacionales” (Lee, 2004: 73).

Una altra qüestió a tenir en compte és que avui en dia, com ens diu Quintana (2006: 20-1), “Hollywood ya no es el centro del universo, ya que sus sistemas de producción están determinados por Oriente”. Un exemple d'això (que caldria matisar i dir que és cert *en part*) és que l'any 1990 l'empresa japonesa d'electrònica Matsushita (Panasonic) va adquirir el conjunt MCA/Universal, tot i que cinc anys després, a causa de dificultats amb els gerents de la *major*, i davant l'absència de resultats tangibles, Matsushita va decidir allunyar-se de Hollywood i va vendre el vuitanta per cent de MCA/Universal al grup Seagram. (Augros, 2000: 27) Per la seva banda, una altra multinacional japonesa, Sony, va comprar Columbia a la Coca-Cola el 1989. Actualment, a més de posseir Columbia –dintre de la seva filial Sony Pictures Entertainment–, Sony exerceix el seu control sobre MGM<sup>57</sup>, amb la qual cosa ha incrementat el seu domini i influència en el mercat dels Estats Units i (en conseqüència) internacional.<sup>58</sup> Com a complement, l'any 1998 Sony va engegar Columbia Pictures

---

<sup>56</sup> Això vol dir que els processos globalitzadors (com els desplaçaments massius i freqüents d'una banda a l'altra del planeta i l'explosió dels *media*, ambdós basats en el desenvolupament tecnològic) han produït “un nuevo tipo de cultura en la que es posible identificarse pese a la diversidad y distanciamiento de los espacios geográficos. La cultura hoy es global. [...] Lo cotidiano ha sustituido a lo exótico.” (Aguirre, 2009: 10) Carlos Monsiváis (a Cabo; Rábade, 2006: 123) ho anomena «migracions culturals», referides a les mutacions permanents i accelerades de gustos, pautes sociològiques, formes de conducta, estructures familiars i maneres d'estructurar i validar la identitat social. Per suposat, l'economia és cultura, però utilitza aquí el terme ‘cultura’ no en el sentit antropològic sinó en l'accepció de «conjunt de coneixences». Més sobre aquesta qüestió, a II-2.1. i II-2.3.

<sup>57</sup> L'any 2005 un consorci liderat per Sony va adquirir Metro-Godwyn-Mayer Inc. i totes les seves filials (incloses TriStar Pictures i United Artists). Al contrari que Columbia, MGM (de la qual Sony només posseeix el 20% de les accions) no és part de Sony Pictures Entertainment, però en depèn per a les seves labors de producció i distribució. (Veieu nota de premsa emesa per Sony a <<http://www.sony.com/SCA/press/050408.shtml>>)

<sup>58</sup> No només les empreses asiàtiques han pres el control dels estudis nord-americans: 20th Century Fox forma part del conglomerat News Corporation, parcialment australià; mentre que Universal ha passat per diverses mans *estrangeres* després de ser venuda per Matsushita, les de Seagram (grup canadenc) i Vivendi (grup francès). D'altra banda, van en augment els capitals que arriben a Hollywood procedents del Japó, Alemanya, el Regne Unit o França a través de contractes de coproducció: el 32% de les trenta pel·lícules més taquilleres del 2001 van ser finançades amb capitals internacionals; dades del 2004 (citades per Lipovetsky i Serroy, 2009: 23) indiquen que les inversions alemanyes representen entre el 15

Film Production Asia<sup>59</sup>, amb base a Hong Kong, amb la intenció de produir pel·lícules asiàtiques i després distribuir-les internacionalment<sup>60</sup>, alhora que per a estendre “un puente hacia Norteamérica, creando un nexo directo entre la producción asiática y los eficaces sistemas de financiación, distribución y exhibición estadounidenses” (Khan, 2001).

La potència de les indústries asiàtiques del cinema s'afiança també en el domini que les produccions locals mantenen en aquell immens mercat regional.<sup>61</sup> El consum de productes culturals propis a l'Àsia, com ens diu Shin (2005), és la conseqüència de l'afinitat i d'una consciència cultural (potser també nacional) que vol promoure un sentit de modernitat asiàtic (vinculat a la hibridació de la cultura)<sup>62</sup>; però també ho és del sensacional desenvolupament tecnològic i tècnic d'aquests productes, que ha equiparat el seu nivell de producció amb el dels països més avançats en aquest sentit. Diu el tòpic que les cinematografies d'Àsia són creatives però dèbils; en realitat, suposen un veritable desafiament en molts indrets del món al domini de Hollywood, i una alternativa al seu model.<sup>63</sup> No podem parlar de *cinemes globals*, doncs encara (a pesar del canvis en la forma de veure pel·lícules) “A truly global cinema is one that claims significant space on theater screens throughout developed and developing countries” (Bordwell, 2000: 82), i només Hollywood es mostra de moment capaç de tal cosa. Però és evident que el panorama filmic al qual els públics del món tenen ara accés s'ha diversificat notablement, i ha estat en part gràcies a l'empenta dels cinemes asiàtics, la

---

i el 20% dels diners que mobilitza la producció de totes les pel·lícules de les principals firmes de Hollywood. Alhora, tot s'ha de dir, aquestes firmes inverteixen per la seva banda en pel·lícules europees i asiàtiques.

<sup>59</sup> *Variety*, octubre 5-11, 1998 (p. 19)

<sup>60</sup> Els dos primers títols sorgits d'aquesta iniciativa van ser *The Road Home* (*Wo de fu qin mu qin*, 1999) de Zhang Yimou i *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) de Lee Ang. Fins a la data s'han realitzat nou pel·lícules més, la majoria pertanyents als gèneres d'acció i aventures.

<sup>61</sup> A Corea del Sud i el Japó, durant la darrera dècada el cinema autòcton ha rondat (superant-lo sovint) el cinquanta per cent de la quota de pantalla dels cinemes locals; mentre que a la Xina, la limitació que el govern imposa a l'entrada de produccions estrangeres possibilita el domini clar del cinema xinès entre el seu públic; també és ben conegut el cas de l'Índia, el país amb la indústria cinematogràfica més productiva del món, que controla els noranta-cinc per cent de la seva taquilla. Tots ells són també importants exportadors a països de la regió. En el cas de Corea, fins i tot, hi ha una paraula que defineix la febre despertada per la seva cultura popular (no només pel·lícules, sinó també sèries de televisió i cantants) a l'Àsia, '*hallyu*'.

<sup>62</sup> “Like their own domestic audiences, young [cinema] directors have been deeply influenced by foreign, particularly Western, cultures and media, while they are also responsive to contemporary domestic affairs and politics. [...] These hybrid cultural forms provide an important means for their self-definition; a self-definition that not only distances itself from a xenophobic and moralizing adherence to local cultural 'tradition' but also challenges Western cultural hegemony.” (Shin, 2005: 57)

<sup>63</sup> Tinguem en compte que en aquells casos en què les firmes nord-americanes esdevenen una entre moltes, “the presumption is a loss in their power to dictate stories, contract terms and artistic judgments.” (Paul Hirsch, a Acland, 2005: 9)



presència dels quals, si bé no és gaire notòria en les pantalles de les sales comercials<sup>64</sup>, es fa més evident a nivell domèstic<sup>65</sup> (cada cop més, el nou centre neuràlgic de consum audiovisual).

De fet, podem dir que “To some degree the advent of video has brought us World Film” (Bordwell, 2000: 96). El barat sistema d'edició de pel·lícules en format domèstic (comparat amb el cost, econòmic i logístic, d'importació d'un film per a la seva projecció en sales de cinema) ha impulsat decisivament la difusió (creuar de fronteres) de cinema per tot el món. D'aquesta manera, “new technologies and modes of domestic consumption, e.g. specially imported videos, alternatively sourced DVDs, and Internet (including broadband) downloads, are crucial in facilitating some overseas' audiences sense that they have a stake and emotional investment” (Stringer, 2005: 105)<sup>66</sup> en els cinemes asiàtics.

També els festivals de cinema “are important to considerations of `world cinema´, as they facilitate cultural exchange between different `national´ cinemas and provide an alternative global distribution network” (Chaudhuri, 2005: 5), gràcies a la «cohòrt global d'espectadors»<sup>67</sup> que generen. Així ens trobem que cada cop són més els cineastes *perifèrics* canonitzats en aquesta dimensió global del fet cinematogràfic. Els festivals, però, seleccionen les pel·lícules de cada país en base a uns criteris restrictius (que coneixerem més endavant), de manera que mai arriben a donar una imatge completa (en la majoria de casos, aquesta és molt poc significativa) d'una cinematografia. Resulten més interessants quan van acompanyats d'un *mercat* –com en el cas de Cannes–, molt més nodrit i variat en propostes. En aquests és on veritablement es duen a terme el gruix de negocis i d'acords que *mouen* la indústria del cinema, sobretot en termes de (re)distribució. És així com “el cine oriental ha dejado de ser una excepción para convertirse en un fenómeno global” (Sala, 2004: 36). Implica això una

---

<sup>64</sup> Des de l'any 2000, el nombre de títols d'Àsia Oriental estrenats a l'Estat espanyol ha estat de 118 (una mitjana de deu l'any), (mal) repartits de la següent manera: 50 japonesos; 39 xinesos (inclou Hong Kong); 23 coreans; 5 taiwanesos. Durant el mateix període, es van poder veure més de dos mil pel·lícules dels Estats Units o mil vuit-cents espanyoles. Dades del Ministerio de Cultura ([www.mcu.es](http://www.mcu.es)).

<sup>65</sup> El millor model d'això és el cinema japonès, aquell que gaudeix de més presència a nivell comercial en el mercat espanyol. Malgrat que les seves estrenes de pel·lícules en sales són relativament escasses, entre l'any 2002 i el 2008 se situa sempre entre els cinc amb més títols editats en vídeo/DVD. (El 2009 i 2010 ha viscut un clar retrocés, però col·locant-se encara en el *top ten*.) Dades del Ministerio de Cultura ([www.mcu.es](http://www.mcu.es)). (L'accés a aquests cines, des de casa, també es vehicula a través d'Internet, com veurem de seguida.)

<sup>66</sup> La cita en el seu context original fa referència al consum del cinema coreà, però és igualment vàlida per al nostre cas (que ve a ser el mateix però una mica més ampli).

<sup>67</sup> Expressió de Bill Nichols citada per Antonio Weinrichter (1995) (La traducció és meua)

certa *orientalització* del món? Sí i no. “En la Sociedad de la información, todos aquellos elementos que pueden ser considerados en sí mismos como informacionales –toda la cultura lo es, por definición–, son diseñados para [el] consumo global. En este sentido, lo Oriental *es y no es* oriental. Es oriental en la medida en que surge de Oriente, pero deja de serlo en el sentido de que lo que produce ha nacido ya en una cultura globalizada, una cultura con vocación y necesidad de expansión.” (Aguirre, 2009: 10)

### 1.3.3. Fragmentació de les audiències: sales de cinema, DVDs, Internet i el frikisme

L'any 2001 les botigues espanyoles dedicades a la venda de pel·lícules en DVD van veure aparèixer una col·lecció de films titulada *Maestros del cine japonés* (editada per Manga Films), que incloïa títols mai abans editats a Espanya (en la majoria de casos, ni tan sols vistos en cinema) d'autors com Kurosawa i Mizoguchi, però també de noms no tan coneguts com Shindo Kaneto, Ichikawa Kon o Kobayashi Masaki. A propòsit d'aquest (podríem dir-ne) esdeveniment, Joan Pons (2001: 60) va fer la següent reflexió en les pàgines de la revista *Rock de Lux*:

aunque una iniciativa de estas características desde el plano estrictamente comercial pudiera parecer bastante kamikaze [...], la verdad es que [...] está teniendo una excelente salida. Será porque el público está cinematográficamente más educado de lo que parecía; será porque el presente *boom* de los films orientales marca tendencias; o será, sencillamente, porque nunca ha habido en España una colección dedicada al cine japonés.

Per damunt de la reestructuració internacionalitzadora de la indústria del cinema i de l'interès dels festivals per programar films orientals, el més rellevant del/per al *fenomen del cinema asiàtic* és “la emergencia de nuevos públicos a escala mundial” (Miranda, 2006: 66). És obvi que sense aquests no podríem parlar de cap *fenomen*, *tendència* o *moda*, que es configuren i es justifiquen en base a una audiència.

Les noves formes de veure pel·lícules (el vídeo<sup>68</sup> i Internet) han propiciat aquesta emergència de nous grups d'espectadors. D'entrada, “An international cinema packaged

---

<sup>68</sup> Tot i que els primers magnetoscòpis d'ús domèstic apareixen a finals dels setanta (Sony presenta el Betamax el 1976 i Matsushita el VHS l'any següent), no serà fins a mitjans de la dècada dels vuitanta quan es generalitzi el seu ús, així que els podem considerar una tecnologia relativament recent. (Veieu Augros, 2000: 235) El posterior DVD, tot i ser una nova tecnologia, té la mateixa funcionalitat i n'és, per tant, una continuació.

in VHS came naturally to a generation who grew up time-shifting, and it perfectly suited the digital culture the kids mastered” (Bordwell, 2000: 95). En poc temps, “A new niche market opened, and by the mid 1990s it was flourishing. Film programmers had found that in the age of videotape they could no longer attract audiences with Buñuel and Resnais” (Bordwell, 2000: 89). L’abundant i menys controlable<sup>69</sup> mercat del cinema domèstic ha dotat alguns consumidors d’una autonomia inèdita a l’hora de formar-se un gust propi, una situació que es fa particularment notòria en un canal *obert* de distribució i/o compartició de cinema com és *la xarxa*: actualment, molts fòrums cinèfils a Internet (especialment els dedicats a parlar dels cinemes asiàtics) es constitueixen a partir de la descàrrega (de vegades il·legal) de pel·lícules.

La creixent proliferació i heterogeneïtat de les relacions entre productors i receptors, sostretes –si més no en aparença– a la tutela de les institucions cinematogràfiques tradicionals, sembla anar en direcció oposada a l’abans mencionada formació d’un canon global connectat al predomini de certs discursos cinèfils i grups empresarials multimediàtics, però en realitat ambdós fenòmens constitueixen indicis d’una situació nova i complexa. (Cabo; Rábade, 2006: 132) Per a Cabo i Rábade (ibid.), tot això s’emparella amb la idea de la *hipercomunicativitat*,

en el sentido de la sobreabundancia de información y de la exigencia de mantener un ritmo creciente de intercambios comunicativos a distintos niveles. Resulta ser esta una de las circunstancias más notables del entorno globalizado: en la medida en que éste tiene uno de sus fundamentos en el incremento acelerado de las comunicaciones de todo tipo, y en especial las centradas en la transmisión de información, el número de mensajes se incrementa exponencialmente y, en estricta correspondencia, lo hace también la necesidad individual de participar en tales flujos de información para mantener la propia posición dentro de este ámbito semiótico.

A cada forma de consum referida en l’apartat anterior (recordem-ho: festivals, sales de cinema, vídeo domèstic –de vegades d’importació–, Internet) li correspon un tipus de públic particular, no només pels productes que consumeix, sinó també per la forma de ritualitzar el seu consum. Ja és el moment de dir que la idea d’un *públic del cinema asiàtic* és simplista i s’allunya de la realitat. Es pot observar com “unos optan por el terror enfermizo, otros por el cine moderno (en el sentido en que Antonioni era

---

<sup>69</sup> En el sentit que no tota la seva oferta és fàcilment visible o accessible.

moderno), algunos preferirán el *anime*... y también habrá quien se quede con el clasicismo” (Pons, 2005: 25).

De forma general i –si se'm permet– simplificant una mica, podem distingir entre els públics dels cinemes asiàtics a dos grans grups. D'una banda tenim una audiència dita «moderna», que s'apunta a les noves modes i que ha vist en l'originalitat dels cinemes asiàtics que s'importa la nova forma d'estar al dia; el seu interès se centra en el cinema *d'autor*, tot i que pugui fer eventuais escapades al gènere, això sí, amb pedigrí; aquest públic s'alimenta en festivals i altres tipus d'esdeveniments culturals, i també se'l coneix com a *arty*, *cool* o, directament, esnob.<sup>70</sup> L'altre grup, en certa forma rival (acostuma a haver un cert menyspreu dels uns respecte dels altres), és més especialitzat, els seus gustos estan més fixats, i no s'accontenta amb rebre passivament allò que li ofereixen els canals *mainstream* de difusió, sinó que busca el material pel seu compte (aquí Internet i el mercat *underground* juguen un paper clau); el que busquen acostuma a ser cinema *de gènere*<sup>71</sup>, sovint com més desagradable (segons els estàndards del *bon gust*) o *trash* millor (sèries B i Z)<sup>72</sup>; són els «*freaks*», una denominació en principi ofensiva (el seu significat és el de 'monstre' o 'individu estrany'), però que aquests mateixos han adoptat per a definir-se (i distingir-se).<sup>73</sup>

En un cert sentit, ambdós grups reivindiquen un consum elitista del cinema. “El espectador tipo del «world film» [...] reivindica el cine de masas pero a la vez se complace en lecturas diferenciales, en la posesión de un «secreto» cinéfilo” (Miranda, 2006: 67). Aquest «secret cinèfil» pot ser un producte *cool* o *trash*, però en qualsevol

---

<sup>70</sup> Bérénice Reynaud (2005) definia la situació que afecta a aquest públic així: “In the last 15 years or so, a certain kind of foreign cinema –hip, cool, astutely showing the societal changes brought by globalisation and the existence of an international youth culture into a number of countries, from the former Soviet Union to Latin America– has competed with US indies for the attention of a certain segment of the public: young but not juvenile, urban, educated, well-travelled, with a certain intellectual curiosity and sophistication. People who like *Kill Bill*, Almodovar's *Bad Education*, Todd Haynes' *Far from Heaven*, Jia Zhangke's *Unknown Pleasures*, have tripped on “New Mexican Cinema” and John Woo's Hong Kong period etc...”

<sup>71</sup> Les tendències de compra són confirmades per aquesta declaració de Jenifer Muhn, cap de vendes internacional de l'empresa coreana de producció i distribució Cinema Service: “Western buyers want arthouse titles and action movies... The hardest sells are comedies and romances” (a Stringer, 2005: 105)

<sup>72</sup> Literalment, algunes d'aquestes pel·lícules venen a ocupar l'espai que d'antuvi va ser per al cinema B nord-americà. Segons Bordwell (2000: 92), “The tough urban action films”, tan habituals sobretot en el cinema arribat de Hong Kong, “echo the glories of B noir”. És interessant indicar que si bé és cert que sovint aquests films són consumits de forma festiva i burleta, això no sempre és així, i que “Rather than reveling in the irony that postmodernists claim is our universal fate, many admirers of exploitation films, trash movies, sick and twisted films, midnight movies, cult movies, and all the rest find there a naive, non-conformist honesty missing from the mass-marketed product” (Bordwell, 2000: 92).

<sup>73</sup> A la ciutat de Barcelona es pot trobar una coneguda botiga de pel·lícules importades, moltes d'elles asiàtiques i *de gènere*, que s'anomena 'Freaks'.

cas s'allunya del gust del públic majoritari. *Moderns i freaks* són, per aquest desplaçament respecte del corrent principal, subcultures que, enfront de la cultura majoritària (que consideren vulgar o decrepita), miren de reafirmar la seva identitat. La millor forma és a partir de la creació de mites propis<sup>74</sup>, que s'han de buscar fora dels canals habituals.

[I]n commercial practises, the success of the distributor necessarily depends upon the separation of buyers from sellers –the distributor works in a space between the primary suppliers of culture and their consumers. Because of this, consumers of commercially distributed culture do not have the opportunity to uncover an object by chance or recognise its potential value before it enters the market-place. This situation therefore encourages the fetishisation of commercial ‘discoveries’. (Christopher B. Steiner, a Stringer, 2005: 105)

Aquesta és la manera com un cinema local aconsegueix abast internacional, “by becoming a subcultural cinema” (Bordwell, 2000: 96), “a state of affairs that owes as much to the vagaries of the viewers as it does to the charms of the movies” (Bordwell, 2000: 91). La distància cultural no sembla ser un problema, perquè “For an audience less committed to Hollywood’s standards of value, the barriers came down easily. Fans primed to enjoy downmarket pleasures were able to embrace the movies’ transcultural force” (Bordwell, 2000: 97).

La mentalitat i activitat d'aquests grups s'entén millor si pensem en la qüestió dels gèneres cinematogràfics (ara no parlo de cinema *de gènere*, sinó del gènere en el sentit més ampli, ja es digui aquest ‘terror’, ‘comèdia’ o ‘cinema d'autor’). “[W]hen Asian popular cinemas become known, their products become enlisted in a war of distinction between fans and other specialised consumers” (Stringer, 2005: 102). Stringer ens explica que per a Mark Jankovich “different kind of audiences –and different members of the same audience– engage in struggles over genre classification so as to assert their own social identities” (Stringer, 2005: 102)<sup>75</sup>.

Aceptar las premisas de un género equivale a aceptar jugar dentro de un conjunto especial de normas y, con ello, a participar en una comunidad que, precisamente, *no es* equiparable con la sociedad en general [...] [y] Dado que, en la mayoría de casos, el acto espectral genérico

---

<sup>74</sup> En un procés similar al que segueixen les nacions arreu del món, també un tipus de «comunitats imaginàries», com les definia Benedict Anderson (de seguida ho veurem).

<sup>75</sup> En paraules d'un dels entrevistats en l'«Enquesta sobre els gèneres» de Susan Kim (a Altman, 2000: 214), «el gènere es important perquè em fa sentir que formo part d'alguna cosa més gran que jo».

conlleua una ruptura con las normas sociales –por muy imaginaria y temporal que esta sea–, crea al mismo tiempo un vínculo implícito entre quienes hallan placer en ese modo específico de ruptura con una norma cultural concreta. (Altman, 2000: 214)

Tenir això en compte ens ajuda a clarificar alguns aspectes xocants de l'actual gust pels cinemes asiàtics. És evident que algunes d'aquestes pel·lícules “fascinan tanto por su acerado sadismo, brutal visceralidad y sexualidad atormentada, [...] así como por un tratamiento visual que, bajo (adocenos) parámetros occidentales, tacharíamos de altamente efectista y gratuita” (Fernández Valentí; Navarro: 2003: 56). Si això succeeix així és precisament perquè “El exceso es una de las muchas formas que los géneros tienen de encarnar la expresión contracultural” (Altman, 2000: 215).

L'aparició d'aquestes comunitats ens remet a la teoria desenvolupada per Benedict Anderson sobre la formació de les nacions. Per a Anderson (1983: 15) la nació és una «comunitat imaginada» perquè “the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion”. De la mateixa manera,

Aisladas del resto, reducidas a visualizar al gran grupo al que pertenecen únicamente en base a unos pocos elementos apenas entrevistados, las comunidades genéricas constituyen [...] *comunidades consteladas*, porque, como si de un grupo de estrellas se tratara, sus miembros únicamente se pueden agrupar a través de reiterados actos de imaginación. [...] Los referentes que permiten a los aficionados del género imaginar –a veces inconscientemente– a esa comunidad ausente que comparte sus gustos proceden del discurso de la industria pero también del lenguaje crítico, de los comentarios cazados al vuelo y de los encuentros más o menos azarosos. (Altman, 2000: 218)

En aquest procés, “la participación de los medios de comunicación de masas, constituye una sólida apoyatura para la constitución de comunidades de todo tipo”, però “pueden obtenerse resultados similares a través de las redes académicas, las redes *underground* o del ciberespacio” (Altman, 2000: 221), com ja hem vist. Totes elles afavoreixen el que s'anomena *simultaneïtat desespacialitzada*, o sigui, “la posibilidad de entrar en contacto con distintas formas simbólicas sin necesidad de su transporte físico desde el lugar de su producción original, como consecuencia del desarrollo de las telecomunicaciones en la época contemporánea.” (Cabo; Rábade, 2006: 133)

Enteses d'aquesta manera, les pel·lícules “no son simplemente un contenido y una forma que los productores transmiten a los consumidores; son también el medio de una forma de comunicación que los grupos de consumidores emplean entre sí” (Altman, 2000: 219)<sup>76</sup>. Es tracta d'una «comunicació lateral», oposada a la «comunicació frontal»<sup>77</sup> pel·lícula-espectador. I aquesta comunicació lateral, que amb els cinemes asiàtics es dona<sup>78</sup>, és la base d'un producte sòlid. Així s'explica també l'auge actual.

### 1.3.4. Tot esperant una nova modernitat

Ens manca exposar una darrera circumstància que, en conjunció amb les tres anteriors, pot explicar la germinació del fenomen que ens ocupa i precisar-ne les dimensions: es tracta de la seva cobertura mediàtica, així com de la valoració que n'han fet els especialistes (crítics de cinema) dels mitjans de comunicació. Sembla difícil que un producte recolzat per grups minoritaris de consum<sup>79</sup> (com els anteriorment descrits) pugui arribar a ocupar un espai mediàtic preferent, però en el cas dels cinemes asiàtics així ha estat: per exemple, la BBC va produir el 2009 un reportatge (que es va emetre –a través del seu quart canal– en tres parts d'una hora de durada cadascuna) on es repassa el present més rabiós de la producció fílmica al Japó, Hong Kong i Corea del Sud, alhora que es donen algunes de les claus que justifiquen la seva vitalitat.

---

<sup>76</sup> Kim Soyoung (2005) explica com a Corea del Sud l'auge de la cinefilia (o cinemania, segons l'autora, en el cas coreà) i l'aparició de festivals de cinema temàtics (o genèrics), com el Seoul Women's Film Festival i el Seoul Queer Film and Video Festival, van anar estretament lligats al reconeixement de nous grups socials (joves, dones, homosexuals) després de la caiguda del règim autoritari, que en negava la personalitat pel seu projecte d'homogeneïtzació social. Des de llavors, “Along with the notion of recognition in relation to the viewer's sense of identity, cinephilia functions to unify different groups with different positions under the rubric of the desire for cinema” (82).

<sup>77</sup> Els termes són d'Altman.

<sup>78</sup> Per exemple, a través de la ingent quantitat de webs dedicats al tema, on els usuaris poden no només informar-se i llegir opinions (més o menys fonamentades) sobre les pel·lícules i individus del seu interès, sinó també expressar les seves pròpies impressions, discutir-les amb altres usuaris i, fins i tot, contribuir a l'ampliació dels continguts de la pàgina. La participació, de fet, és clau per a la salut de moltes d'aquestes plataformes.

<sup>79</sup> La pel·lícula asiàtica més *taquillera* de la història en els cinemes espanyols va ser *Crouching Tiger, Hidden Dragon* el 2001, que va atreure un milió i mig d'espectadors, alçant-se entre les vint més vistes d'aquell any (en què *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* de Peter Jackson va ser vista per set milions de persones). El cas és certament excepcional, doncs la següent de la llista és *The Grudge*, amb poc més de 460 mil espectadors a tot l'Estat. Només una altra pel·lícula (*Hero* de Zhang Yimou) en els darrers deu anys ha superat la xifra de les 300 mil entrades venudes, i quinze la de les 100 mil; això, recordem-ho, d'un total de 118 films estrenats.

A Espanya (com és habitual) els vehicles de difusió cultural han reaccionat tard i poc a la nova multiculturalitat, però encara podem trobar alguns fets significatius per al nostre argument. Quedant-nos allà on érem, en l'àmbit dels *mass media*, s'observa que amb l'entrada del nou segle les principals revistes de cinema comencen a prestar atenció al cinema arribat del continent asiàtic. A *Cinemanía*, el febrer de 2001, es feia la següent revelació:

*Tigre y dragón*, de Ang Lee; *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai; *Brother*, de Takeshi Kitano; y *Ni uno menos*, de Zhang Yimou, llegan este mes a las carteleras españolas. Son cuatro películas asiáticas. ¿Pura casualidad? No... algo hierve en el continente amarillo. (Khan, 2001: 106)

Ja feia temps, com hem vist, que el cinema xinès i també Kitano (els exemples aquí esmentats) es deixaven veure per les pantalles dels festivals, però no és fins que l'estrena d'aquestes pel·lícules es fa notòria en les sales comercials que els mitjans se'n fan ressò, ni tan sols els especialitzats. Abans d'això, a finals dels anys noranta, només alguna veu professional –a base de recórrer festivals– advertia que allò asiàtic sonava amb força fora del seu territori, com la d'Àngel Sala des de la seva 'Zona sin límites' a la revista *Imágenes de actualidad*. Però el gruix de publicacions no començarà a emprar expressions com “boom del cine asiático”<sup>80</sup>, “tirón del cine asiático en Occidente”<sup>81</sup> o “fiebre amarilla”<sup>82</sup> fins la segona meitat de l'any 2000<sup>83</sup> (noti's la proximitat amb l'edició del festival de Cannes que va apostar fortament pels cinemes orientals –veieu I-1.2.2.–). La major atenció es nota en l'augment (no espectacular, però sí inèdit) de reportatges dedicats al tema o entrevistes amb actors i directors<sup>84</sup> (fins i tot, l'any 2004 apareix una revista dedicada en exclusiva als cinemes asiàtics, *CineAsia*); i en les llistes

---

<sup>80</sup> “2003 en 25 claves”. *Fotogramas*, núm. 1932, gener 2004

<sup>81</sup> “Osos a medida”. *Rock de Lux*, núm. 184, abril 2001

<sup>82</sup> “2004 en 27 claves”. *Fotogramas*, núm. 1944, gener 2005

<sup>83</sup> Llavors alguns reportatges parlaven de 'Ki-duk Kim' i 'Mike Takashi'. Si ho comparem amb la manera com aquests cineastes són referits avui en dia ('Kim Ki-duk' i 'Takashi Miike') ens adonem de la poca familiaritat que hi havia amb aquests noms en aquell moment, i del procés d'estandardització que han viscut.

<sup>84</sup> En el seu número de març de 2007, la revista *Fotogramas* publica una entrevista amb l'actriu xinesa Gong Li i una altra amb el director japonès Kitano Takeshi, a més d'un article sobre els films japonesos de monstres. El cas és una mica excepcional, i cal advertir que l'entrevista amb Gong Li ve motivada per la recent aparició d'aquesta en algunes pel·lícules de Hollywood, però tot i així no deixaria de ser un fet insòlit només uns anys abans.



de les millors pel·lícules de l'any, on uns anys enrere a dures penes apareixia algun títol d'origen asiàtic, darrerament és fàcil de veure com s'hi inclouen un grapat.<sup>85</sup>

Quin és el motiu de tantes atencions? Com diu Bordwell (2000: 93), “newsweeklies would not be running stories about the Asian Invasion if only tapeheads and Web mavens were promoting these movies”. És evident, ho hem vist, que els festivals internacionals (sobretot els més mediàtics) han contribuït a propagar la visibilitat de les pel·lícules asiàtiques. Però en el cas del cinema *de gènere* (proporcionalment copiós, i inicialment rebutjat per les elits festivaleres) el motiu principal ha estat un altre. Bordwell, altre cop, ens ho explica referint-se al cinema de Hong Kong, però la situació és extensible:

As Hong Kong cinema passed into general awareness from both the festival culture and the fan subculture, the chief gatekeepers were fan aesthetes. These were film journalists who celebrated and prozelytised. Most were cinéphiles first and Hong Kong fans second, but their writing had some of the amphetamine pulse of rock reviewing. [...] Hardcore fans display innocent mania, but aesthetes are the dandies of fandom. They relish not merely clashes and fights; they treasure peculiar spectacle and piquant ruptures of tone. [...] The journalist-aesthetes were crucial in bringing Hong Kong cinema to the attention of mass-media tastemakers. (Bordwell, 2000: 95-6)

Aquests crítics, en principi, s'oposen a una altra crítica més tradicional, a qui sovint acusen d'acomodatícia i de basar els seus gustos en “un excesivo pedigrí que tiene más de actitud rancia e inmovilista que de posicionamiento argumentado” (Sala, 2002). Però el cas és que bona part d'aquesta altra, “al trote de la más inquieta crítica especializada francesa” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 57)<sup>86</sup>, també s'ha decantat per l'elogi als cinemes orientals, fins i tot, en alguns casos, *de gènere*.<sup>87</sup> Els

---

<sup>85</sup> Tinguem en consideració que les revistes estan a mercè del nombre d'estrenes (a partir de les quals confeccionen les llistes), i que aquestes eren molt inferiors en nombre fa deu anys. En el moment àlgid pel que fa a presència en sales d'estrena, arribem a trobar-ne sis entre les millors de 2005 segons *Fotogramas* (núm. 1948, febrer 2006), i cinc entre les de 2006 segons *Fotogramas* (núm. 1960, febrer 2007) i *Rock de Lux* (núm. 247, gener 2007). L'actual contracció els hi ha fet perdre visibilitat en aquest sentit, però encara *Cahiers du cinéma-España* n'escollia tres el 2010, més una altra en la llista de les millors pel·lícules no estrenades comercialment.

<sup>86</sup> Sobretot la revista *Cahiers du cinéma*, a la qual Àngel Quintana (2006) ret homenatge per haver informat dels progressos del cinema asiàtic des de principis dels anys vuitanta.

<sup>87</sup> És clar que no falten veus dissonants. José Enrique Monterde (2004), crític de la revista *Dirigido por*, encapçalava un comentari sobre el film coreà *Memories of Murder* de la manera següent: “Siendo quien suscribe estas líneas una especie de disidente del actual –y a veces demasiado acrítico– fervor hacia el cine asiático oriental que atenaza a buena parte de la crítica (española e internacional), no parecía ser el más adecuado para abordar el segundo largometraje de Bong Joon-ho”. (Malgrat això, Monterde acaba valorant positivament la pel·lícula.)

comentaristes més entusiastes arriben a situar-hi el futur de l'art cinematogràfic, com ja havíem vist. Ja sigui per veritable filiació, doncs, o per una voluntat renovadora (potser pensant que aquesta és una tendència “que es imposible ignorar si se quiere realmente saber hacia dónde va esto del cine” –Sala, 2003b: 38–), el cert és que molts crítics han adoptat la mateixa posició. El motiu no és altre que la recerca d'una nova *modernitat* del cinema sobre la què construir un discurs fílmic contemporani, en un temps de desconcert (motivats per transformacions radicals de la producció, la recepció i, inclús, la materialització de les obres) en què alguns han arribat a entonar “réquiems funeraris sobre la muerte del cine.” (Quintana, 2006: 25) Casualment (o no), la selecta nòmina de directors asiàtics *descoberts* en els darrers anys

insinúa [...] analogías con el relato mismo que la historiografía ha construido entorno a la gestación, desarrollo, y puesta en crisis de la modernidad cinematográfica. El camino de «descubrimientos» que lleva desde Zhang Yimou, considerado «clasicista» por mucho exégetas, hasta, por ejemplo, Apichatpong [Weerasethakul] sugiere una similar tendencia en busca de *lo real del cine* a través de la abstracción formal. Las comparaciones frecuentadas por la crítica son muy representativas: se solían invocar los nombres de Kurosawa y Mizoguchi para hablar de Zhang; se abusó de la referencia al neorrealismo para comentar el cine iraní; escribir sobre Hou [Hsiao-hsien] «obliga» a citar a los ascetas del cine, Bresson y Ozu; Wong [Kar-wai] hace resonar ecos de la *nouvelle vague*, y Apichatpong se nos aparece como un cineasta deconstructivo y limítrofe, tan próximo a Pasolini como al *underground* americano de los 60. Los «grandes autores» del «world cinema» son, en cierto modo, los actores que representarían a menor escala temporal el drama feliz del cine moderno. (Miranda, 2006: 65-6)<sup>88</sup>

El cinema sembla, així, salvat, o ressuscitat, gràcies al descobriment que “existe en el planeta una edénica parcela en la que el llamado séptimo arte sigue vivo (y, además, parece joven): Oriente.” (Costa, 2001: 6)

---

<sup>88</sup> Un exemple d'aquesta vinculació crítica entre el cine *modern* dels anys seixanta i l'actual cinema asiàtic, el trobem en el text de Quintana, 2006.

#### 1.4. RELATIVITZANT: EL FENOMEN (POTSER) «NO HA TINGUT LLOC»

Abans de tancar aquest apartat, convé matisar alguna de les afirmacions que s'han fet fins ara. Allò que diré a continuació no nega l'anterior, però sí vol ajustar-se a la mesura exacta de les coses. El fenomen dels cinemes asiàtics, entès com l'arribada sense precedents d'un bon nombre de pel·lícules procedents d'una gran diversitat de països de l'Àsia i la seva penetració en els més diversos àmbits de consum (dels més massius als més marginals), és un fet constatable, com he mirat de demostrar. Ara bé, davant el risc de sobredimensió, que correm si ens fixem només en algunes manifestacions molt concretes i tretes de context, vull ara precisar. Hem de començar relativitzant l'interès de les cinematografies que hem *descobert*. No perquè no en tinguin, sinó perquè no és segur que disposem d'un veritable coneixement d'aquestes. En la majoria dels casos de directors que estrenen els seus films entre nosaltres, “se trata de cineastas ajenos, cuando no frontalmente opuestos, a la industria de sus respectivos países” (Miranda, 2006: 65), de forma que podríem qüestionar-nos la seva representativitat. “[S]ubsiste la sospecha de que lo que el autor del Tercer Mundo conoce bien es lo que gusta en su hábitat natural... que no es otro que las salas de ensayo de la metrópolis occidental” (Weinrichter, 1995: 31), de manera que les seves pel·lícules responen als interessos i els gustos d'aquesta platea més que no pas als del seu context original.<sup>89</sup> Ho confirmaria una valoració del cinema xinès feta *de prop* pel veterà cineasta sud-coreà Im Kwon-taek (a Im; et al., 2002: 252):

In the past, apart from the accomplished Japanese films, East Asian films were not listed among the great films. But now Chinese films are receiving much attention globally and do well financially. As a fellow Asian I feel gratitude toward the Chinese filmmakers. I don't see their films, but I also feel that their successful films are excessively packaged to accommodate the interest of the West.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> No és estrany quan considerem el fet que molts realitzadors asiàtics han produït les seves pel·lícules gràcies a acords de col·laboració amb productors occidentals (pensem en el cas del vietnamita Tran Anh-hung i el diner francès que el finança; i el de les darreres pel·lícules de Kurosawa, recolzades econòmicament per, entre d'altres, George Lucas i Francis Ford Coppola), o han estat apadrinats per alguna figura del cinema europeu o de Hollywood de cara a la seva difusió en aquests mercats (cas de Quentin Tarantino amb Kitano Takeshi).

<sup>90</sup> Per a Shohat i Stam (2002: 49), “la diversificació de los modelos estéticos ha significado que los cineastas han descartado en parte el modelo tercermundista didáctico predominante en los años sesenta en favor de «políticas del placer» posmodernas donde se incorporan la música, el humor y la sexualidad”. Parlant del cinema xinès, només cal pensar en l'evolució artística de directors com Zhang Yimou o Chen Kaige.

Tot i així, aquestes obres són considerades les representants de les societats asiàtiques, “formant així una de les paradoxes provocades per la globalització” (Bouso; et al., 2007: 63). Qualsevol idea que ens puguem formar respecte del cinema d'aquests països serà, en el millor dels casos, parcial, i en el pitjor, enganyosa. Als festivals això no els amoïna. La seva funció és “codificar un *mainstream* del “cine de autor”, “art film” o como se lo quiera llamar, y sus estrategias de selección pasan por mantener una tensión, una expectativa ante la novedad estética, pero siempre bajo la garantía de un discurso reconocible y humanista” (Miranda, 2006: 65). El problema és que actuen com una “caja de resonancia que a veces recalienta las reputaciones”, creant “un efecto disonante entre lo que ofrece su programación –resultado de un largo proceso de depuración y selección– y el verdadero estado artístico e industrial del cine en cada momento” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 55). Això vol dir que la diferència entre la presència de què gaudeixen determinats films, artistes o països en els espais de Cannes, San Sebastià o Sitges (poblades sovint per fidels cinèfils), i la que tenen en les sales comercials (on acudeix un públic més generalista), és enorme. “El cine oriental sigue llegando a las salas de exhibición con cuentagotas<sup>91</sup>, mal distribuido y peor estrenado, y eso hace que el gran público no se haya habituado a su *otredad*, a su *exotismo*” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 56). ¿Podem parlar de veritat d'un fenomen influent i d'una mundialització del cinema? Més aviat sembla que el “desfase entre la «moda» forjada en los festivales y la apreciación del público [...] recalca el carácter elitista y fragmentario del fenómeno” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 56).

És cert, com he dit abans, que existeix una major cobertura en el mitjans generalistes, però encara marginal respecte la d'altres manifestacions. Per exemple, en els resums d'allò que havia estat més destacat dels anys 2001 i 2002, *Fotogramas*<sup>92</sup> presta més atenció a l'arribada de cinema argentí a Espanya (un *boom* que ja pocs recorden) que al d'Orient; també, la revista *Cinemanía* va publicar un repàs a deu anys de cinema (1995-2005)<sup>93</sup>, on hi figurava una menció mínima als cinemes asiàtics que incloïa el terror japonès, la sèrie B de Hong Kong i Wong Kar-wai.

Els crítics, per la seva banda, tampoc semblen haver estat a l'alçada en algunes ocasions. La falta d'una perspectiva prou àmplia fa que tendeixin a maximitzar la seva

---

<sup>91</sup> En el punt I-1.2.2. he proporcionat algunes dades.

<sup>92</sup> Veieu números 1899 (gener 2002) i 1911 (gener 2003).

<sup>93</sup> “10 años Cinemanía. 1995-2005”. *Cinemanía*, núm. 121, octubre 2005, 169-224

experiència amb els cinemes asiàtics; és a dir, que consideren –i així ho expressen– que el seu habitualment minso contacte amb la producció dels cinemes de l'Àsia, a través d'estrenes en sales comercials o en festivals (espai que aporta un *plus* de coneixement als seus assistents, que els permet situar-se *per sobre* del gruix d'aficionats al cinema), és prou significatiu com per a poder-ne fer valoracions de caire general. Aquestes fan la sensació que el crític domina el tema (això és, en tota la seva amplitud), quan probablement no és així. Ho podem veure en el següent exemple:

L'any 2003, un article sobre el festival de Cannes titulava un dels seus apartats (destinat a comentar els films asiàtics, en bloc) “Oriente ya no es lo que era” (Vidal, 2003: 139)<sup>94</sup>, donant fe que les cintes representants del continent asiàtic no tenien el nivell esperat (sempre segons l'opinió de la crítica). En l'edició de 2004, la mateixa reportera escrivia amb entusiasme que “Asia [...] ha sido la gran estrella” (Vidal, 2004: 159). Aquest cop sí, les pel·lícules l'havien satisfet. L'any següent, però, podíem tornar a llegir (de la mà d'una altra autora): “Asia en horas bajas” (Iglesias, 2005b)<sup>95</sup>.

És evident que els crítics es refereixen (només) a les obres que ells mateixos han pogut copsar, però les seves expressions ho fan extensiu, donant a entendre que *tot* el cinema d'Àsia «va a la baixa» o «està en auge», i que, és clar, el crític ho ha constatat. No és creïble que d'un any per l'altre tot el cinema d'un continent experimenti un retrocés o un avenç qualitatiu (siguin quins siguin els criteris de valoració), però així és com s'expressa i així és com els lectors ho perceben.

D'altra banda, l'encomiable i necessària tasca que se li encarrega a la crítica en favor d'eixamplar les fronteres del coneixement fílmic va néixer torçada, a parer de Fernández Valentí i Navarro (2003: 54), perquè

Los valores esgrimidos por la *intelligentsia* crítica que animaba dicho fenómeno oscilaban entre la reverencia y el denuesto. Se sobrevaloraba el talento de realizadores provenientes de los

---

<sup>94</sup> Ahora, en el festival de Rotterdam es deia el mateix amb paraules diferents: “Asia a la baja” (Guillot, 2003)

<sup>95</sup> Fins i tot Ángel Sala, habitual predicador de les bondats dels cinemes asiàtics, ha arribat a parlar obertament d'una pèrdua d'interès dels mateixos, deguda aparentment a la falta d'idees dels seus creadors. Fa uns anys va dir: “el cine asiático de género parece pasar por una confirmada crisis de creatividad, una vez agotadas las fórmulas mil veces explotadas del relato de fantasmas que tan buenos resultados ha dado en los últimos años.” (Sala, 2007: 33)

llamados «cines periféricos» del Tercer Mundo como mero acto reflejo para abominar de la arrogante hegemonía cultural y económica del cine hollywoodiense.<sup>96</sup>

En l'apartat II-5. del treball aprofundiré en el paper de la crítica, i també detallaré les causes i les conseqüències dels prejudicis i la falta de coneixement de les societats llunyanes a l'hora de parlar-ne. Aquí només vull concloure que els vaivens dels discurs crític han estat compensats per la convicció d'uns públics que en els cinemes asiàtics hi havia respostes a les seves demandes d'un art i un entreteniment *diferents*. Alguns cineastes també ho han vist clar, i s'han deixat influir per les seves formes de representació, com tot seguit veurem. Aquests rastres són els que confirmen que el fenomen *sí que ha tingut lloc*.

---

<sup>96</sup> La consciència d'això és la que porta a algun analista, com Jordi Costa, a començar una crítica d'aquesta manera: "Intentemos luchar, desde esta misma linea, contra la inclinación de santificar a todo cineasta venido de Oriente que aplique un baño de novedad sobre esas películas de género que otras cinematografías condenan a una muerte indigna..." (Costa, 2003)

## 2. FORMES IMPORTADES EN EL CINEMA D'OCCIDENT

Tot i la creixent atenció dispensada a les pel·lícules asiàtiques, segueixen sense ser un fenomen de masses, com hem constatat. És més, ens trobem que la major part del públic d'Occident ha consumit aquestes propostes cinematogràfiques en forma de succedanis, productes reciclats i passats pel filtre de l'estil hollywoodià. En certa manera, com ara veurem, Hollywood ha *refet* les pel·lícules asiàtiques, multiplicant-ne de passada l'audiència. La influència dels cinemes asiàtics en la gran indústria d'Occident s'ha deixat notar amb força en el cinema de gèneres, especialment d'acció i de terror; però ho ha fet de manera diferent en cada cas. En el del cinema de terror la influència s'ha vehiculat a través de la còpia més o menys literal del model forà: el *remake*. Sigui per una crisi d'idees, per l'esgotament del seu desenvolupament del gènere o per una simple qüestió de rendibilitat de la producció, a principis del nou segle Hollywood mira cap a l'Orient a la recerca de productes de provada eficàcia amb què revitalitzar el cinema terrorífic, precisament en el moment en què aquest vivia un auge a l'Àsia gràcies a l'estrena de cintes innovadores com la japonesa *The Ring*. La pròpia *The Ring*, *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002, Nakata Hideo) o *The Grudge* (*Ju-on*, 2002, Shimizu Takashi) han estat fetes de nou per Hollywood (de vegades sota la batuta dels seus directors originals) per a aprofitar la seva potencialitat entre un públic (massiu) poc disposat a visionar les versions originals. Per a Fernández Valentí i Navarro (2003: 56) aquests *remakes* han estat la clau de l'èxit del *terror asiàtic* a Occident, ja que “no será hasta que la industria de Hollywood certifique la existencia de un cine fantástico oriental «de moda», con su avasalladora capacidad de dictar tendencias, cuando el público comience a aceptarlo, convenientemente transformado en *fast food*”. És allò que Berthier (2007) anomena «*remake*

transnacional», que acostuma a consistir en una *americanització* del film original amb motivacions econòmiques (les cintes estrangeres són difícils de vendre als EUA, en part a causa de l'estranyesa que hi provoquen certs arquetips culturals, com constata Vincendeau, 1993).<sup>97</sup> Un clar exemple de *remake* transnacional seria *The Ring* (2002, Gore Verbinski), la versió nord-americana del famós film de Nakata Hideo. La cinta de Verbinski té el mateix argument i concepte de terror, però accentua la tensió i estilitza la imatge, doncs té una voluntat més espectacularitzant. En aquest sentit, “es un calculado híbrido entre el film de Nakata y la estética dominante del último cine fantástico norteamericano.” (Fernández Valentí, 2003: 22). Manté el ritme lent i les atmosferes inquietants de l'original, però afegeix un personatge que acosta la història al subgènere dels *psycho-killers*, absent a la versió japonesa, però molt en boga a Hollywood. No resulta estrany si tenim en compte allò que afirma Donald Richie (a Balmain, 2006): que, a grans trets, el cine nord-americà es basa en l'acció, i el japonès en la creació d'atmosferes.

En el terreny del cinema d'acció s'ha produït un major intercanvi entre l'Est i l'Oest (Donovan, 2008: 2), així com un més evident transvasament estilístic. Les pel·lícules d'acció asiàtiques “have not only become the most popular and influential in the world, but had a serious impact on the look, the sound, the feel, the aesthetics of Hollywood filmmaking. Several times over the last four decades [...] Asian action/adventure films have prompted Hollywood to virtually rewrite its rules on storytelling.” (Donovan, 2008: 1) Pensem en títols com *Blade* (1998, Stephen Norrington), *The Matrix* (1999, Andy i Larry Wachowski) o *Kill Bill* (2003 i 2004, Quentin Tarantino), tots ells films populars i influents que –cada un amb el seu estil propi– utilitzen tècniques i temes presents en els seus referents asiàtics, ja sigui com a recurs, homenatge o paròdia (de vegades per a les tres coses, com en el cas de Quentin Tarantino).<sup>98</sup> Ens podríem remuntar a Kurosawa Akira<sup>99</sup> i Bruce Lee<sup>100</sup>, però ha estat sobre tot la migració, als anys noranta, de cineastes i estrelles asiàtiques, particularment

---

<sup>97</sup> És clar que existeix la possibilitat de fer «*remakes* autoconscients», on sí que s'estableix una relació amb l'original. En aquests casos, “El remake transnacional puede también ser el lugar privilegiado de unos intercambios y formas de reconocimiento.” (Berthier, 2007: 345)

<sup>98</sup> És interessant recordar que els primers èxits de sèries de dibuixos animats japoneses a Europa van propiciar l'aparició d'adaptacions en historieta a càrrec d'autors locals, “con resultados invariablemente mediocres” (Moliné, 2002: 68). El poc interès que van despertar va fer que, amb el temps, les editorials es veiessin obligades a importar els còmics originals.

<sup>99</sup> La seva influència sobre l'*spaghetti-western*.

<sup>100</sup> En seu èxit a Occident va obrir les portes a les pel·lícules de *kung-fu*, que van marcar el cinema *blaxploitation* i van establir un nou model per a les escenes d'acció a Hollywood. (Bordwell, 2000: 86)



de Hong Kong, allò que ha creat “one of the biggest stylistic overhauls of American cinema” (Donovan, 2008: 5). Per tal de constatar-ho, només cal observar les enormes diferències que separaven les tradicions estilístiques d'Orient i Occident just abans d'aquesta migració, i acarar-ho amb la situació actual. Ho podem fer a través de la comparativa que David Bordwell fa, en el seu llibre *Planet Hong Kong*, entre un film de Hollywood, *The Untouchables* (1987, Brian de Palma), i un de Hong Kong, *Gunmen* (1988, Kirk Wong), que és un *remake* encobert del primer. Bordwell (2000: 19-25) detecta les següents diferències: 1) tot i que la trama és molt similar, a *The Untouchables* aquesta se centra en el desenvolupament de personatges, mentre que a *Gunmen* no existeix el clàssic arc de personatge, i ni tan sols es donen gaires explicacions sobre les motivacions del protagonista; 2) igualment, el film de De Palma s'entreté a caracteritzar als personatges secundaris, mentre que el de Wong només *sobrevola* les seves personalitats; a canvi, *Gunmen* està plena de girs en la trama, que normalment porten a escenes d'acció, cosa que li proporciona un ritme més trepidant; 3) curiosament, també les relacions entre personatges són més elaborades en la cinta de Hong Kong, doncs la família del protagonista, involucrat en un triangle amorós, està desestructurada, mentre que la de Elliot Ness a *The Untouchables* és modèlica i no obre la trama a conflictes morals; 4) finalment, també hi ha diferències en la realització, doncs el folgat pressupost de la pel·lícula de Hollywood la duu a la creació d'escenes magnífiques (en el sentit de plenes d'elements, ampul·loses) que resten intensitat a les escenes d'acció amb la seva tendència a privilegiar l'escenari, mentre que a *Gunmen* (com a la majoria de films de Hong Kong) les escenes d'acció es fan a escala humana, amb plans mitjans i curts, amb la qual cosa la violència es torna més visceral.

Avui dia, Hollywood i els seus acòlits de la resta del món<sup>101</sup> han adoptat els mateixos tirotejos estilitzats i batalles d'arts marciais que caracteritzen el cinema de gàngsters, ciència-ficció i *thrillers* de Hong Kong i el Japó. (Donovan, 2008: 14) Motiu pel qual Bordwell s'atreveix a parlar d'una “Hong Konification of American Cinema” (2000: 19).<sup>102</sup> Això no vol dir que tots aquests cinemes perdin els seus trets d'identitat,

---

<sup>101</sup> Per exemple, cert cinema *de gènere* de vocació comercial europeu, com ara les produccions internacionals del francès Luc Besson, com *Wasabi* (2001, Gérard Krawczyk), *Transporter* (2002, Louis Leterrier i Corey Yuen) o *Danny the Dog* (2005, Louis Leterrier), amb Jet Li.

<sup>102</sup> Curiosament, però, els cineastes asiàtics diuen inspirar-se per als seus treballs en directors occidentals. “[They] sing the praises and reference the works of such Hollywood legends as John Ford, Howard Hawks and, specially, Sam Peckinpah.” (Donovan, 2008: 14) Nakata Hideo, director de la seminal *The Ring*, ha declarat que la seva pel·lícula barreja la tradició japonesa del *kwaidan*, del conte de fantasmes, amb tots els trucs que va aprendre veient films occidentals de terror.

tornant-se irreconeixibles o simples còpies dels seus referents. El cinema transnacional “vive en una tensión permanente entre una hibridación de culturas y la emergencia de lo hiperlocal” (Quintana, 2008: 6), i això significa que les manifestacions locals no desapareixen en la voràgine de la globalització, sinó que s’hi fan un espai i es projecten. (En els dos primers punts de la segona part del treball es veurà com i perquè.)

Si bé la influència asiàtica s’ha fet més notòria en el cinema popular i en sèrie d’Occident<sup>103</sup>, trobaríem també casos de cineastes particulars que, treballant al marge de la gran indústria (o amb certa llibertat dintre d’aquesta), s’han vist imbuïts per aquesta nova tendència. No es tracta, però, d’exemples sistemàtics ni a gran escala, de manera que no els incloc aquí, i en parlaré en canvi en la tercera part de l’estudi, on he d’abordar la materialització de les diferents orientacions dintre de la transnacionalitat cinematogràfica. Allò que toca ara és debatre sobre totes aquelles qüestions que estan en joc en la idea d’un *cinema transnacional*.

---

<sup>103</sup> No he parlat de l’Índia, però també abocaria molts exemples a aquestes explicacions.

**PART II:** Conceptes. Què hi ha en joc en el cinema transnacional?



L'estudi de la transnacionalitat de les pel·lícules, al qual ens impulsen fenòmens com els descrits en la Part I, passa necessàriament, com és lògic, per saber què significa 'transnacionalitat' en el món del cinema, és a dir, quins elements de la producció cinematogràfica hi participen i com es produeix la seva interrelació. Com ja he dit en la introducció general, penso que al voltant d'aquesta qüestió hi ha en joc: 1) la idea que tenim d'allò *nacional* i d'allò que és nacional en un cinema (o una pel·lícula); 2) els processos d'intercanvi cultural (el seu funcionament, limitacions i el concepte mateix de *cultura* que tinguem) i artístic; 3) el grau de llibertat dels agents creatius (un cop identificats), i finalment, 4) el punt de vista des del qual observem i analitzem tot el procés. A continuació em proposo abordar tots aquests temes amb la voluntat d'establir un terreny sòlid (o sigui, delimitat i ben definit) sobre el qual construir aquesta idea de *transnacionalitat cinematogràfica*, que ens haurà de permetre abordar amb garanties l'anàlisi de certs processos de producció fílmica contemporanis. No pretenc donar una resposta definitiva a aquesta necessitat dels estudis fílmics actuals, sinó tan sols posar de relleu les implicacions d'una perspectiva analítica de tal mena, així com alertar dels perills d'assumir acríticament determinats conceptes d'ús comú que es mouen en la discussió. Un cert coneixement només és possible lluny de les simplificacions excessives i dels esquemes massa rígids. Allò que busco ara, per tant, és una visió oberta dels debats que acabo de plantejar.



## 1. UNA CERTA IDEA DE 'CINEMA NACIONAL'

En els inicis del cine, la nacionalitat d'una productora o de les pel·lícules que feia no es considerava quelcom pertinent. Ho eren, en canvi, el nom i la reputació de les companyies que realitzaven films en diferents països. Aquesta era “the main way of differentiating product lines” (Vitali; Willemen, 2006: 1). Fins a finals dels anys trenta no apareixen les primeres conceptualitzacions d'*allò nacional*, que reescriuen la història del cine. El text més influent en aquest sentit va ser, *The Rise of the American Film* (1939), de Lewis Jacobs, “that was adopted as a template for the writing of film histories in much of the world. [Jacobs] relied on a linear notion of history that understood the nation-state as the natural, not to say organic, result of an evolutionary trajectory” (Vitali; Willemen, 2006: 3), i emprà aquest marc conceptual per a l'estudi del cinema, situant els processos artístics, tècnics i industrials de la realització cinematogràfica en l'interior de les dinàmiques de la societat nord-americana (Jacobs, 1978).

Avui en dia, la nacionalitat d'una pel·lícula és una dada recurrent i rellevant en qualsevol comentari, ocupant un espai preferent en les eventuals *fitxes*; serveix també per a agrupar títols en l'estanteria d'un videoclub o per a impulsar cicles a les filmoteques i fins i tot festivals de cinema. Malgrat aquesta utilització profusa no sembla, però, que estigui gaire clar què és el que determina la nacionalitat d'un film<sup>104</sup> o què volem dir quan diem 'cinema nacional'. A nivell perceptual (primari) els cines nacionals són “the product of the tension between ‘home’ and ‘away’, between the identification of the homely and the assumption that it is quite distinct from what

---

<sup>104</sup> Pensi's, per exemple, en la polèmica generada al voltant de la participació en els premis Goya del film *Los Otros* (2001), dirigit per Alejandro Amenábar en llengua anglesa i amb actors i part de l'equip tècnic no espanyols.

happens elsewhere.” (Higson, 2000: 67) “[W]hat forms and shapes identity is difference” (Cubitt, 1989: 2), de manera que allò estranger juga un rol destacat en la definició d'allò nacional: un cinema és, per exemple, japonès perquè no és coreà o francès o nord-americà. A partir d'aquí,

The discussion of a national cinema assumes not only that there is a principle or principles of coherence among a large number of films; it also involves an assumption that those principles have something to do with the production and / or reception of those films within the legal borders of (or benefiting capital controlled from within) a given nation-state. That is, the intertextual coherence is connected to a socio-political and / or socio-cultural coherence implicitly or explicitly assigned to the nation. (Rosen, 2006: 18)

Per a Shohat i Stam (2002), totes les pel·lícules, en tant que productes d'indústries nacionals, fets en llengües nacionals i que reciclen intertextos nacionals, tenen un element nacional, de la mateixa manera que totes les pel·lícules projecten imaginaris nacionals. Deixen en el llimb a gran quantitat de propostes, com ara totes aquelles que són producte de més d'una indústria nacional (les coproduccions), o que barregen diferents llengües i intertextos; també les finançades i organitzades per una indústria local però dirigides a un públic global, que no necessàriament empen els referents culturals propis. En darrera instància, la seva explicació tampoc aclareix què fa que un intertext i un imaginari es puguin considerar nacionals (cosa que implica delimitar la idea mateixa d'allò nacional), convertint-se en una definició circular.

Quan a finals de la dècada dels seixanta neix la idea d'un «tercer cinema», emparentat amb el concepte de Tercer Món, la noció de cinema nacional es planteja en un sentit polític. Per als seus promotors, els argentins Fernando E. Solanas i Octavio Getino (l'últim, d'origen espanyol), el Tercer Cinema es distingeix i s'oposa al cinema d'entreteniment de Hollywood i tots aquells que l'imiten («primer cinema») i al cinema d'autor europeu («segon cinema»), ambdós ben integrats en els teixits industrial i polític, vinculant-se a la (llavors candent) lluita per la descolonització (ja sigui política o cultural) de forma activa, en el que esdevé un acte ideològic-polític abans que cinematogràfic. En conseqüència, consideren que “Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo” (Solanas; Getino, 1973: 64). Allò nacional, per tant, s'identifica en la intenció i l'ús.



L'ús, precisament, de la locució 'cinema nacional' en diferents contextos (acadèmic, industrial, burocràtic...) li ha atribuït múltiples significats, fent-la força esmunyedissa. Pot referir-se

to a particular *oeuvre* of films, unified in style and theme, that directly interrogate national issues, including the question of national identity. It can also apply to the perceived cultural implications of imbalances between the proportion of imported and locally produced films that are shown to national audiences. It sometimes designates a particular range of 'quality' domestically-produced films that are principally of value and importance to a high culture audience. And finally there is the possibility of further considering the term from a *consumptive* rather than a *productive* perspective by using it to refer to the historical appropriation of cinema by the different subcultures of the national film audience (Moran, 1996: 8).

La idea dels cinemes nacionals fins i tot ha servit durant molt de temps per a promocionar aquells films no produïts als EUA, el gran dominador del mercat. "Along with the name of the director-auteur, it has served as a means by which non-Hollywood films –most commonly art films– have been labelled, distributed and reviewed. As a marketing strategy, these national labels have promised varieties of 'otherness' –of what is culturally different from both Hollywood and the films of other importing countries." (Crofts, 2000: 1)

Totes les aproximacions esmentades limiten en excés el seu camp de visió i no ataquen el *problema* des de l'arrel. Durant la institucionalització del cinema com a disciplina acadèmica, la qüestió nacional s'acceptava de forma no problemàtica. "[C]ritical writings on cinema adopted common-sense notions of national cinema [...] [and] ideas of national cinema tended to focus only on film texts produced within the territory concerned while ideas of the nation-state were conceived primarily in essentialist [...] terms." (Crofts, 2000: 1) En aquell punt, la nacionalitat d'un film s'entenia "both as a descriptive category and as a means of systematising an emerging university curriculum." (Hjort; MacKenzie, 2000: 2) Només un grapat d'obres han qüestionat aquest model, i fins els anys vuitanta no es formulà un paradigma alternatiu per a l'escriptura de les històries del cinema.

Profound changes in the telecommunications industries, the spread of computerisation [...], and the resulting changes in the film and television industries reposed the question of the suitability of the nation-state as a productive way of categorising clusters of films. Under the pressure of vague notions of 'globalisation', the competitive industrial logic that had informed national film

historiographies came to be perceived as an obstacle to the understanding of a film's actual mode of functioning. (Vitali; Willemen, 2006: 4)

Els textos de Higson (1989, 1997), Stephen Crofts (2000) o John Hill (1999), entre d'altres, denuncien una concepció del cinema nacional en tant que expressió acurada d'una identitat cultural concreta, quan en realitat les identitats nacionals “are not fix and static [...] but are subject to historical change and redefinition. Nor are they, in some way, ‘pure’ and ‘authentic’ but are also involved in ongoing transcultural dynamics. They do not, moreover, provide an exclusive form of identification but one which is interwoven with other forms of identity<sup>105</sup> (and which may vary in degrees of importance for different social groups and individuals).” (Hill, 1999: 243-4) També defensen que les pel·lícules no es limiten a representar els elements estables d'una cultura concreta, sinó que molt sovint s'ofereixen com a espai de debat sobre la diversitat social. (Higson, 1997) El recurrent article *The Concept of National Cinema* (1989) de Higson posa en evidència la dependència dels cinemes de base nacional respecte dels mercats internacionals, així com la probabilitat que les pel·lícules estrangeres siguin usades per públics locals per a construir la seva identitat nacional. Aquest gir copernicà buscava problematitzar tant les nocions d'allò nacional com les del propi cinema en tant que procés dintre de l'equació 'cinema + nacional', mentre mantenia la locució com a categoria descriptiva. L'aportació d'aquests autors no va arribar a tancar el debat, entre altres motius per causa de l'adveniment d'idees postmodernes sobre la globalització, que semblaven deixar-lo obsolet. Darrerament, però, la discussió està sent reactivada, i aquests textos, recuperats. L'aproximació al tema que faré a continuació està basada en les seves idees. Anem a veure, per tant, què seria bo tenir en compte abans d'aventurar-nos a definir la nacionalitat d'un film.

---

<sup>105</sup> En el seu llibre, Hill vincula la identitat no només a la nació, sinó també a la classe social, el gènere, l'orientació sexual i l'ètnia.

## 1.1. DEFININT EL CINEMA (VERS LA NACIÓ)

Com passa amb la cultura (ho veurem després), el cinema ens requereix pensar-lo no com un objecte immutable, “but as a historically (institutionally) delineated set of practices caught within, among others, the dynamics besetting and characterising a national configuration.” (Willemen, 2006: 42) A l’hora d’abordar la qüestió de la nacionalitat d’un cinema, doncs, ens convé parar atenció i distingir les diverses realitats del cine mateix. “Film is an economic commodity as well as a cultural good” (Moran, 1996: 1); també és un llenguatge.

### 1.1.1. El cine com a indústria

El cine neix com un espectacle de fira pensat per a l’entreteniment de les classes populars, i a pesar de guanyar consideració amb el pas del temps (i l’evolució de les seves formes), mai ha deixat de representar un (bon) negoci, repartit entre els seus tres sectors clau: els de la producció, la distribució i l’exhibició. Tan és així que les primeres històries del cinema, datades als anys quaranta, es mostraven com a biografies d’un sector industrial. (Vitali; Willemen, 2006: 2)<sup>106</sup>

Si partim d’una designació economicista, podem arribar a la conclusió que ‘cinema nacional’ es correspon amb ‘indústria filmica domèstica’, realitat aparent que actua com a base semàntica, “anchoring [the] various meanings of the phrase [‘national cinema’]” (Moran, 1996: 9). “The particular ways in which an economic sector’s productive activities and a particular set of institutional networks known collectively as the state interact to mutual benefit give us the terms in which a film industry becomes a national one.” (Vitali; Willemen, 2006: 1-2) La categorització sorgeix en aquest cas de la resposta a preguntes com: on es realitzen els films i qui els fa?; qui (i des d’on) controla les infraestructures industrials, les companyies de producció, els distribuïdors i els circuits d’exhibició? (Higson, 1989: 36)

---

<sup>106</sup> “In this context, the film industry was a metonym for the industrialisation of culture and a metaphor for modernity itself, while the universal character of film language, presumed in spite of the striking diversity between different national film industries, helped to give cultural legitimacy to the economic dominance of some cinemas globally.” (Vitali; Willemen, 2006: 2) El cinema dominant a què fan referència Vitali i Willemen no és altre que el de Hollywood (veieu II-2.4.1.).

Però la pròpia idea d'una *indústria domèstica* pot ser posada en dubte. Identificar l'espai de producció com el criteri de nacionalitat (com fan els organismes oficials així com les classificacions tradicionals) és problemàtic, doncs nombrosos elements poden venir a complicar-ho: l'existència de coproduccions, la nacionalitat del director, dels actors i de l'equip tècnic, la ubicació dels espais de rodatge, la topografia de la ficció, l'idioma (o l'accent) que s'utilitza en ella, el seu vincle amb corrents estètics o gèneres nacionals o els seus referents culturals. La combinació d'aquests elements –proposats per Berthier de forma no exhaustiva– “no configura una nacionalidad objetiva y racional, sino que contribuye a que una película se reconozca o no como parte del patrimonio cultural nacional” (Berthier, 2007: 337).

Són els diferents Estats, amb les seves lleis sobre el cinema, els que fixen els límits de les definicions, si més no a nivell administratiu (quelcom essencial de cara a la concessió de subvencions, per exemple). Encara que no es faci evident, per tant, “the state is everywhere concerned with the cinema.” (Moran, 1996: 4) Fins i tot podem dir que l'àmbit polític és l'únic on el concepte de cinema nacional sembla encara guardar algun sentit.

[T]he boundaries of cultural specificity in cinema are established by governmental actions implemented through institutions such as the legal framework of censorship, industrial and financial measures on the economic level, the gearing of training institutions towards employment in national media structures, systems of licensing governed by aspects of corporate law, and so on. For the purposes of film culture, 'specificity' is a term derived from the vocabulary of modernism applied in the realm of political economy. Specificity thus becomes a territorial-institutional matter, and coincides with the boundaries of the nation-state, that is to say, it designates cultural practices and industries on the terrain governed by the writ of a particular state. (Willemsen, 2006: 33)<sup>107</sup>

Però la intervenció normativa dels governs no esvaeix els dubtes en l'àmbit teòric, que no pot quedar satisfet per una proposta de resolució pragmàtica, a més de contrària a la intuïció, que ens diu que una única etiqueta nacional queda petita per a un gran nombre de pel·lícules, i més avui dia.

---

<sup>107</sup> Les intencions poden ser: oferir imatges sòlides de la nació, per tal de sostenir-la ideològicament, i celebrar allò que es considera la cultura local; promoure el país a nivell turístic (amb els beneficis que això comporta a les indústries de serveis); desenvolupar la indústria local dels *media*; generar llocs de treball; i fomentar les inversions estrangeres així com les exportacions. (Higson, 2000: 69)

La potencial dispersió nacional d'un film no és nova, sinó que es remunta als orígens del cinema. “[W]hat is new are the conditions of financing, production, distribution and reception of cinema today. The global circulation of money, commodities, information and human beings is giving rise to films whose aesthetic and narrative dynamics and even the modes of emotional identification they elicit, reflect the impact of advanced capitalism and new media technologies as components of an increasingly interconnected world-system.” (Ezra; Rowden, 2006: 1) Ja he dit que el funcionament actual de la indústria cinematogràfica, la seva cobertura mundial, teixida a partir de les estretes relacions entre multitud de companyies del sector ubicades arreu del globus, ha facilitat les col·laboracions transnacionals, i amb aquestes, també l'intercanvi de referents i estils. Molt sovint, professionals del sector (ja siguin directors, actors o productors) treballen fora dels seus països / indústries d'origen, i aporten la seva experiència i visió del cinema (i del món) allà on van.<sup>108</sup> Per a Àngel Quintana, el més significatiu de la migració física de cineastes és que produeix un xoc de cultures i un diàleg d'estils<sup>109</sup> que enriqueix el llenguatge del cinema. (Quintana, 2008: 7) D'altra banda, els públics es multipliquen, i interessa crear ficcions que acomodin al major nombre d'espectadors (heterogenis) possible. La desterritorialització de moltes persones que acompanya la globalització i les desigualtats socials “creates new markets for film companies, [...] which thrive on the need of the relocated population for contact with its homeland.” (Appadurai, 1996: 49)

Les relacions entre països (o entre indústries del cinema) s'estableixen cada cop a un nivell més igualitari. Es fa evident que la visió d'una transnacionalitat unidireccional del cinema (de Nord a Sud, d'Oest a Est) és ja caduca, i que “the cultural traffic has if not reversed then at least become more a two-way street.” (Roberts, 1998: 63)<sup>110</sup> L'abast global del cinema no és nou. “From the earliest moments of the initial settlement of a cinematic apparatus over a century ago, film's role in international commercial and cultural exchange was set for exploitation.” (Acland, 2005: 8) La

---

<sup>108</sup> A banda del nivell de la producció i dels moviments de cineastes, “The second way in which cinema operates on a transnational basis is in terms of the distribution and reception of films. On the one hand, many films are distributed far more widely than simply within their country of production. [...] On the other hand, when films do travel, there is no certainty that audiences will receive them in the same way in different cultural contexts.” (Higson, 2000: 67-8)

<sup>109</sup> I cita Nobuhiro Suwa (*Un couple parfait*) i Hou Hsiao-hsien (*Le Voyage du ballon rouge* – paradigmàtica, diu–) en positiu (hi ha diàleg d'estils), i Wong Kar-wai (*My Blueberry Nights*) en negatiu (allò oriental es dilueix). Curiosament, només parla de directors *orientals* que miren a Occident, i no del contrari.

<sup>110</sup> En el punt I-1. hem vist que Hollywood ja no és el centre de l'univers del cinema, ja que les indústries asiàtiques han anat guanyant terreny.

peculiaritat de la situació actual (a banda del vertiginós increment dels intercanvis) és que

Film now belongs to an enormous multinational system consisting of TV networks, new technologies of production and distribution, and international co-productions. It is no longer a separate art but part of the digital convergence with other media. (Chaudhuri, 2005: 2)

És en aquest sentit que el cinema “is a process the boundaries of which are not reducible to those of any national industry” (Willemen, 2006: 41). Però això pot fer referència tant a la multiplicació i expansió dels referents nacionals com a la seva dissolució.

### 1.1.2. El cine com a conjunt d'estratègies culturals

Hi ha la possibilitat també d'entendre el cinema nacional des d'una perspectiva cultural. Les pel·lícules nacionals serien aquelles a les quals correspon “un idioma, un paisaje, unos intérpretes... específicos.” (Iglesias, 2008: 9) En aquest cas, les preguntes clau girarien al voltant del text:

what are these films about? Do they share a common style or view? What sort of projections of the national character do they offer? To what extent are they engaged in ‘exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer’? (Higson, 1989: 36)

Ens podríem preguntar també si les preteses característiques nacional són perennes o canvien amb el temps. L'historiador de l'art Heinrich Wölfflin (1997: 31) entenia que “Tiempos distintos traen artes distintos, y el carácter de la época se cruza con el carácter nacional. Antes de afirmar que un estilo es nacional en cierto sentido, hay que haber afirmado hasta qué punto ese estilo contiene rasgos persistentes.” En canvi, Ernst H. Gombrich –un altre dels noms essencials de la teoria artística– dubtava de la validesa de la idea d'un *Zeitgeist* (en alemany, «esperit de l'època») que permetria donar compte del contingut simbòlic de les obres corresponents a una determinada època, desbordant amb això la *consciència individual* de l'artista. (Rojas, 2009) Paul Willemen (2006: 34), per la seva banda, creu que “the specificity of a cultural formation

may be marked by the presence but also by the absence of preoccupations with national identity".<sup>111</sup> La qüestió nacional en tots ells sembla secundària (que no banal), però generalment les discussions sobre cinema nacional proposen "a specific set of images ('imaginings') of both cinema and nation, so that one 'naturally' belongs to the other and is absorbed by it." (Van der Heide, 2002: 107) A través d'aquest vincle, "The connection between 'speaking the nation' and 'selling the nation' becomes all the more inevitable when the rhetoric of both nationalism and marketing emphasize qualities of uniqueness, distinctiveness and patriotism. The term 'representing the nation' therefore acquires an economic as well as an analytical and cultural objective – it is not just 'how' a cinema represents the nation, but also 'how successfully' it does so." (Van der Heide, 2002: 107)

Certament, "national elites have sought to use film to establish or solidify official cultural narratives" (Ezra; Rowden, 2006: 3), però això no és un impediment, segons John Hill, "to conceive of a national cinema which is none the less critical of inherited notions of national identity, which does not assume the existence of a unique, unchanging "national culture", and which is capable of dealing with social divisions and differences" (a Higson, 2000: 70-1).<sup>112</sup> Hill està defensant –sembla evident– un cinema crític i radical, condemnat a ser minoria. Malgrat tot, la seva visió d'un cinema nacionalment *obert* és (i ha estat) possible gràcies a les peculiaritats de producció d'un film. Primer cal dir que l'existència material d'un film "is a prior, necessary condition to its capacity to engender any ideological effects." (Moran, 1996: 1) De manera que, inevitablement, la indústria condiona (més que la política) les estratègies culturals del cinema. Sovint s'ha volgut identificar al sector de la producció "as the cinematic expression and imaginative projection of a national community" (Moran, 1996: 9). Si això és així, la identitat nacional corre un risc evident per la següent raó:

The capital intensive nature of film production, and of its necessary industrial, administrative and technological infrastructures, requires a fairly large market in which to amortise production costs, not to mention the generation of surplus for investment or profit. This means that a film industry –any film industry– must either address an international market or a very large domestic one. (Willemen, 2006: 34)

---

<sup>111</sup> D'igual manera que un cine que intenta connectar amb allò nacionalment específic no és necessàriament un cine nacionalista.

<sup>112</sup> En aquesta línia, McIntyre (1985: 70) considera que "national film cultures must participate in the (ceaseless) process of making, and re-making, national identity as provisional configurations and understandings change, and within and for different (mutable) constituencies."

Si aquest últim es troba disponible, llavors el cine requereix grans grups d'audiència potencial, “with the inevitable homogenising effects that follow from this, creating an industrial logic which, if played out at a national level, will benefit from the equally homogenising project of nationalism.” (Willemen, 2006: 34) Però el més habitual és no disposar d'un mercat intern d'aquestes característiques, de manera que una indústria del cinema viable haurà de ser multinacional (a no ser que pugui rebre prou ajuda econòmica de l'estat en forma d'impostos o subsidis, cosa improbable<sup>113</sup>). Així, “Independent and national cinema try to survive either by producing films for the international film festival circuits or by targeting Hollywood producers.” (Yoshimoto, 2006: 255)<sup>114</sup> Però no es tracta d'una opció senzilla. Hollywood domina els mercats cinematogràfics mundials (veieu II-2.4.1.), de manera que tota pel·lícula produïda fora del sistema de distribució i exhibició controlat pels grans estudis nord-americans, fins i tot dintre dels mateixos Estats Units d'Amèrica, ha de competir en el mercat en inferioritat de condicions. Com a conseqüència, la majoria de cinemes nacionals esdevenen “profoundly unstable market entities, marginalised in most domestic and all export markets, and thus readily susceptible, inter alia, to projected appropriations of their indigenous cultural meanings.” (Crofts, 2006: 54) En front d'això, i en el “postmodern transnational and transcultural market, how to make the national/local culture visible is much more important than providing a questionable undistorted cultural representation. That is because in the postmodern global consumer culture, every national/local culture has to be transformed into a commodity and then it can be consumed by audiences through the mass media.” (Cheng, 2004)

Què succeeix quan una cultural local és exportada? Què els hi passa, per exemple, a històries sobre identitats específiques, contextos culturals i períodes històrics quan són re-presentats en pel·lícules concebudes per a circular internacionalment?

One of the things that happens to the familiar, indigenous story when it moves into an export market is that it becomes an exotic cultural good. (Higson, 2006: 204) [...] for the purposes of trade, *national* cultures become brand images, which can then be exported as known quantities,

---

<sup>113</sup> Efectivament, alguns estats recolzen el cinema nacional a base d'aquestes aportacions, cosa que permet a moltes produccions arribar a bon port. Però estem parlant, en la majoria de casos, d'ajudes parcials a la producció. Dificilment es podria sostenir tota una indústria domèstica (que fos abundant i variada) d'aquesta manera.

<sup>114</sup> Per a aquest autor, això significa que “The location of cinematic production and reception can no longer easily be discussed in terms of ‘inside’ and ‘outside’ the national boundaries.” (Yoshimoto, 2006: 255)



as signifiers of cultural difference, or at least of an acceptable and remarkable cultural variety. (Higson, 2006: 213)

El moviment de pel·lícules a través de les fronteres, per cert, pot introduir elements exòtics en les cultures *indígenes*. Quan això passa, diu Higson (2000: 69), es produeixen tres tipus de resposta. Una és la preocupació ansiosa sobre els efectes de l'imperialisme cultural, i sobre la possibilitat que la cultura local s'infecti o sigui destruïda per l'invasor estranger. Una resposta contrària és que la introducció d'elements exòtics pugui tenir un efecte alliberador o democratitzador de la cultura local, ampliant el repertori cultural. Una tercera possibilitat és que el producte estranger no sigui tractat com exòtic pel públic local, sinó que s'interpreti d'acord amb un marc de referència propi, és a dir, que metafòricament es tradueixi a un idioma local. (Higson, 2000: 69) L'exotisme d'aquests productes, això sí, no ha de ser massa gran, doncs la falta de familiaritat pot provocar allò que Hoskins i Mirus (1988) han anomenat «*cultural discount*», és a dir, que l'audiència estrangera rebutgi el producte per les dificultats “to identify with the style, values, beliefs, history, myths, institutions, physical environment, and behavioral patterns of the material in question” (500). Per a escurçar la distància cultural s'usen el gènere i el càsting; de vegades també la relectura d'arquetips. En definitiva, els productes culturals amb voluntat d'exportació es modifiquen per a ajustar-se a les expectatives dels mercats. Hi ha qui veu això com un atemptat a la cultura original, però també es pot considerar com una oportunitat per a les obres locals de tenir una distribució global. A pesar que “Orientalism, which dominates the production and distribution of the international film market, has always been linked with cultural distortion and misrepresentation of Third world nations” (Cheng, 2004), hem de tenir en compte la riquesa del procés de recepció, que permet variades lectures d'un mateix text. Fenòmens com la *world music* i el *world cinema* indiquen que la globalització té lloc per a allò local. El que és necessari en aquesta circumstància, com diu Higson, és observar com la cultura local és modificada, reconfigurada i traduïda per a les seves noves audiències globals. Així, aquests films poden ser entesos “as products of global commoditisation, designed from the top down”, però també “from the bottom up as resisting the drift towards global homogenisation” (Higson, 2006: 216).

Cal dir que és probable que no sigui imprescindible aquesta mena de procés de maquillatge per tal d'arribar a públics forans. Rey Chow assegura que “film has always been, since its inception, a *transcultural* phenomenon, having as it does the capacity to

transcend “culture” – to create modes of fascination which are readily accessible and which engage audiences in ways independent of their linguistic and cultural specificities” (a Zhang, 2007: 37). De manera similar, David Bordwell destaca l’existència d’«espais transculturals» (o sigui, d’afinitat, més que no pas de diferència) en el cinema internacional. Els factors que en possibiliten l’aparició inclouen

some international norms of film style, and some wide-ranging –I dare say universal– conditions of filmmaking itself. [...] films are a powerful transcultural medium, drawing not only on local knowledge but also on a range of human skills that are shared across many cultures. By mastering several transcultural possibilities of cinema, [national] films have gained the power to cross national boundaries and be grasped by audiences around the world. It is not that everyone “reads” this films in a uniform way; the commonalities [...] operate at a more basic, but still quite powerful and pervasive, level. (Bordwell, 2005: 143-4)<sup>115</sup>

Com apunta Stuart Hall (1991: 27), la globalització té a veure amb una «cultura global de masses», que “is dominated by the modern means of cultural production, dominated by the image which crosses and re-crosses linguistic frontiers much more rapidly and more easily, and which speaks across languages in a much more immediate way. [...] It is dominated by television and by film, and by image, imagery, and styles of mass advertising.” Així és com es faciliten el contacte i l’intercanvi.

Es constata, per tant, que “the contingent communities that cinema imagines are much more likely to be either local or transnational than national.” (Higson, 2000: 73)

### **1.1.3. El cine com a sistema textual i estètic**

Gombrich (1979) parlava de l’«enigma de l’estil», o sigui: per què diferents èpoques i diferents nacions han representat el món visible de maneres tan diverses? És completament subjectiu allò que afecta a l’art, o es donen criteris objectius? Les respostes han estat variades i per a tots els gustos. Schrader (1999: 28) en compila algunes, començant per la de Wylie Sypher, que ha entès l’estil com una visió contemporània del món expressada per una cultura geogràfica i històrica particular; per

---

<sup>115</sup> Això és especialment cert en el cas del cinema popular, el qual “is deliberately designed to cross cultural boundaries. Reliance on pictures and music rather than on words, appeal to cross-cultural emotions, easily learned conventions of style and story, and redundancy at many levels all help films travel outside their immediate context.” (Bordwell, 2000: xi-xii)

a Raymond Durgnat, en canvi, es tractaria de la creació d'un món personal, subjectiu, no objectiu. Heinrich Wölfflin (1997), per la seva banda, considera els components individual i nacional, però creu també en un *estil d'una època* en tant que una forma general de representació, és a dir, l'expressió d'idees similars en formes similars però duta a terme per cultures diferents (així es podria, per exemple, traçar una història evolutiva de la visualitat occidental).

Hi ha, malgrat la confusió, un parell d'idees clares. La primera és que un estil artístic consisteix en “a constancy of formal patterning across time” (Leuthold, 2011: 148); l'altra, que l'estil actua “as a means of identity formation” (Leuthold, 2011: 149). Aquesta identificació, o expressió de valors i comportaments<sup>116</sup>, acostuma a funcionar tant a nivell individual com grupal o ètnic, a pesar que la idea que una comunitat o una cultura puguin tenir *un* estil és problemàtica, doncs ignora que a l'interior d'aquestes en poden coexistir diversos (i de fet, com hem vist, ho fan). De fet,

group difference is recognized through stylistic contrasts. As the listener or viewer recognizes familiar and unfamiliar stylistic components through a comparative process, he or she invests music, art, and other aesthetic forms with social and personal meaning. This tension between familiar and unfamiliar stylistic elements is resolved when audience members supply a “new symbolic association for the unfamiliar stylistic elements.” In this formation of new symbolic associations, intercultural relations are negotiated. (Leuthold, 2011: 154)

Quan als anys cinquanta comença a arribar a Occident part de la producció –fins aquell moment ignorada– del cinema japonès, es planteja la pregunta: «des de quins paràmetres crítics cal analitzar els films que pertanyen a una cultura que no és la pròpia?». “Los que se acercan al cine japonés perciben una diferencia, evidente, en la representación y tratan de formalizarla con las referencias que tienen a su alcance.” (Weinrichter, 2002: 17) Teòrics com André Bazin o Jacques Rivette ho tenien clar. Tot i reconèixer elements *estrictament japonesos* en l'obra de directors com Kurosawa o Mizoguchi (com ara l'ús expressionista del so, el ritme o l'estil tràgic de les interpretacions), creien que hi havia un element supracultural que permetia que l'obra d'aquests artistes pogués ser entesa i apreciada fora de les seves fronteres, i aquest element no era altre, deien, que la universalitat del llenguatge cinematogràfic. Com dirà més endavant Metz (2002: 66), resultava massa obvi que el cine és un missatge com

---

<sup>116</sup> En en cas d'un individu parlaríem d'una personalitat; en el d'un grup, d'un *ethos*.

perquè no se li suposés un codi. Així, Rivette assimilava el llenguatge del cinema al de la música, i sobre les pel·lícules japoneses deia: “[C]es films – qui, en une langue iconnue, nous content des histoires totalement étrangères à nos moeurs ou habitudes – ces films nous parlent en effet un langage familier. Lequel? Le seul auquel doive somme toute prétendre un cinéaste: celui de la mise en scène.” (Rivette, 1958: 28) Bazin, per la seva banda, afirmava que el cinema japonès se’ns feia menys estrany –al contrari que les pel·lícules soviètiques, hindús o egípcies– pel seu domini de la tècnica i els recursos cinematogràfics. Els seus recursos expressius no eren els mateixos, però eren igualment sofisticats. A propòsit de *Rashomon* va comentar: “¿El cine como lenguaje es UNO como la razón humana? No podemos decir que el cineasta copia aquí al cine occidental o que se inspira en él, parece más bien que llega al mismo resultado en virtud de la unidad y la universalidad fundamental del vocabulario, de la gramática y de la estilística de la pantalla” (Bazin, 1977: 205).

La filmolingüística vindria poc després a descartar que el cinema pugui funcionar com una mena de *lingua franca*. Per a Christian Metz (2002) el cine no és una llengua (*langue*) sinó en tot cas un llenguatge (*langage*).<sup>117</sup> A diferència de les llengües naturals, està mancat d’un signe arbitrari; el fonema és una unitat distintiva sense significació pròpia, però en el cine la distància és massa curta, doncs la fidelitat fotogràfica fa que el paregut de la imatge respecte de l’original sigui notable i la seva intel·ligibilitat massa natural<sup>118</sup> (la relació entre significant i significat aquí és motivada).<sup>119</sup> Si el cine no té fonemes, tampoc tindrà *paraules* ni, en conseqüència, *frases*, les quals s’han volgut equiparar amb els plans i les escenes, respectivament.<sup>120</sup> “El paradigma de imágenes, en cine, es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre evitable. Sólo en muy pequeña medida la

---

<sup>117</sup> Una llengua és un codi fortament organitzat. El llenguatge abasta una zona molt més àmplia. Per a Metz (2002: 89), l’abundància polisèmica del terme ‘llenguatge’ opera en dues direccions: “a determinados sistemas [...] se les denominará «lenguajes» si su estructura formal se parece a la de nuestras lenguas [...]. En el polo opuesto, todo lo que habla al hombre del hombre [...] se siente como «lenguaje»”.

<sup>118</sup> El mateix passa amb la gravació sonora en el film.

<sup>119</sup> Aquest fet dóna una certa validesa a la idea de l’*esperanto* fílmic –però en un sentit diferent–, atès que la relació arbitrària entre significant i significat (o *segona articulació*) és la major diferència entre les llengües i allò que impedeix les persones comprendre’s entre si. “[E]l cine es universal porque la percepción visual, a través del mundo, varía menos que los idiomas. [...] el summum de lo traducible es lo que en todas partes es idéntico.” (Metz, 2002: 88-9)

<sup>120</sup> Si es vol afirmar una cosa així, el primer que cal és reconèixer que el pla cinematogràfic té més de frase que de paraula: la imatge d’un home caminant pel carrer ve a dir-nos «Un home camina pel carrer», i no es limita a la idea d’home, ‘caminar’ o ‘carrer’. La seqüència seria llavors, un segment complex de *discurs*.

imagen fílmica adquire sentido con relación al resto de imágenes que hubiesen podido aparecer en el mismo punto de la cadena. Estas últimas no son enumerables; su inventario sería, si no ilimitado<sup>121</sup>, como mínimo más «abierto» que el más abierto de los inventarios lingüísticos.” (Metz, 2002: 93) Dit d’una altra manera, el cinema no constitueix una llengua disponible en sentit ampli com un codi, parlar una llengua és simplement utilitzar-la, mentre que *parlar* el llenguatge del cine és sempre en certa mesura inventar-lo. (Stam; et al., 1999: 56) “El cine sólo sabe hablar en neologismos [...]. Su pobreza [paradigmática] es la contrapartida de una riqueza distribuida en otra parte: el cineasta [...] puede expresarse mostrándonos directamente la variedad del mundo. Así, el paradigma queda rápidamente *superado*” (Metz, 2002: 93-4).<sup>122</sup> (Malgrat tot, Metz (1973) encara veu el cine com un mitjà codificat. Rebutja la idea d’un *codi únic*, però planteja que el text fílmic és travessat per múltiples sistemes organitzadors del significat<sup>123</sup> –alguns específicament cinematogràfics (els moviments de càmera, el muntatge), d’altres no (codis narratius o d’analogia visual)–, la forma concreta dels quals (que anomena «subcodi») està condicionada per la seva vinculació a una certa *escola*, o època, o país productor, o cineasta, o gènere, etc.)

La universalitat del llenguatge cinematogràfic, per tant, és una il·lusió “promoted to ignore the specific knowledges that may be at work in a text, such as shorthand references to particular, historically accrued modes of making sense (often referred to as cultural traditions).” (Willemsen, 2006: 35) Aquest mite toparà, a partir de la incorporació al discurs analític/crític del concepte de ‘cinemes nacionals’ (que va ampliar la mirada d’Occident cap als cines d’altres territoris fins aquell moments ignorats), amb la proposta d’una forma específicament nacional de construir el llenguatge del cinema.<sup>124</sup> José Enrique Monterde (2008) qualifica de «ximperia» la idea

---

<sup>121</sup> Personalment, penso que sí que ho és.

<sup>122</sup> Puntualitzem que alguns paradigmes no es presten tant a ser jutjats en termes d’*originalitat*, per trobar-se molt més imbricats en al sintaxi i propers a una veritable gramàtica. Un *travelling* d’aproximació, per exemple, inevitablement “expresa una concentració de la atenció” (Metz, 2002: 95) sobre un objecte. Per a Metz (ibid.), “Son estos paradigmas los que constituyen el «lenguaje cinematográfico» propiamente dicho”.

<sup>123</sup> O sigui, camps unitaris de commutacions, “en cuyo interior variaciones del significante corresponden a variaciones del significado y determinada cantidad de unidades adquieren su sentido las unas por su relación con las otras.” (Metz, 1973: 51)

<sup>124</sup> Van der Heide (2002) desmenteix la idea de la universalitat del llenguatge fílmic en argumentar que una construcció com el *punt de vista* sovint s’utilitza de manera diferent en els cinemes de Malàisia i l’Índia a com el veiem en la majoria de films nord-americans, sobre els quals s’ha construït la teoria de la *mirada*.

d'una manera nacional d'enquadrar/planificar, però s'han escrit importants anàlisis en aquesta direcció, així que aturem-nos un moment a valorar-ho.

Cada cultura representa una forma de pensar el món diferent. Resulta lògic, per tant, que les formes en què aquesta representa allò que veu siguin particulars i en consonància amb el seu pensament. Per força, també, aquestes formes han de resultar *estranyes* a la resta de cultures, sobretot a aquelles més allunyades. Com es materialitza això en el cinema? Noël Burch (1991) definia en el seu famós llibre *La Lucarne de l'infini* allò que anomenava el Mode de Representació Institucional (MRI), un estàndard de representació cinematogràfica subjecte a una sèrie de normes inviolables que asseguraven (creien els seus promotors) la correcta exposició d'una narració. Aquest havia nascut per una mena de consens dintre de la indústria (nord-americana) després d'anys d'experiments més o menys afortunats en els primers temps del cinema mut, durant els quals predominava el també batejat per Burch com Model de Representació Primitiu. Ras i curt, l'MRI era la forma com s'havia establert que calia fer el cinema, i s'entenia com una manera gairebé natural de fer-ho, l'única possible.

Burch (1979) mateix havia mirat de trencar aquest mite de la universalitat del sistema narratiu de Hollywood a *To the Distant Observer*, un estudi sobre el cinema japonès en què l'autor exposava (no sense polèmica) la teoria que al Japó hi ha funcionat un model de representació diferent, ajustat a la pròpia idiosincràsia cultural del país. Segons això, l'MRI seria tan sols *una* forma de fer cinema, en cap cas *l'única*. De fet, a *La Lucarne de l'infini* ja s'hi diu que l'MRI no és un model neutre, sinó que “produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX” (Burch, 1991: 17). L'estudi s'havia basat en analitzar les determinacions socio-econòmiques i socio-ideològiques d'aquest model, valorant així la seva existència com un fet cultural.

A *To the Distant Observer*, la premissa principal és que existeix una “essential difference between the dominant modes of Western and Japanese cinema” (Burch, 1979: 11). El teòric francès, concretament, defensa que l'aïllament polític del Japó fins el final de la Guerra del Pacífic (nom que els japonesos donen a la seva participació en la Segona Guerra Mundial) el va dur a desenvolupar un cinema amb formes expressives pròpies, basades en l'estètica de l'art tradicional del període Heian (794-1185 d.C.). Mentre el cinema a Occident, després dels experiments de l'etapa primitiva, es va decantar per una estratègia expositiva de tipus *il·lusionista*, en la qual s'ocultava el

dispositiu a l'espectador, el cinema japonès, per la seva banda, seguint la tradició artística del país (per exemple, de les arts escèniques del *bunraku* i el *kabuki*), va desenvolupar un sistema *anti-il·lusionista*, en què l'audiència està constantment exposada als mecanismes de l'artefacte filmic. El cinema europeu i nord-americà hi són coneguts, i fins i tot algunes de les seves solucions formals (primer pla, *raccord* en l'eix, camp-contracamp) són adoptades, però més com a elements estilístics privilegiats que com a formes del llenguatge corrent.

Les tesis sostingudes per Burch eren atrevides (i, sobretot, trencadores), i no han deixat de generar polèmica. Una de les principals crítiques al seu llibre ha estat que “[it] is ambitious and sweeping in its aim of finding cultural antecedents for Japanese film practices, but it has come under scrutiny for the verifiability of his assertions. [...] The thinness or lack of supporting facts cause many of his assertions to fall short of actual arguments” (Kiriara, 1996: 506-7). Per exemple, “his basic historical assumptions are flawed” (Standish, 2005: 17), ja que el Japó no va estar tan aïllat com pretén, i a partir de la segona meitat del segle XIX va rebre molta influència d'Occident que va revertir en el cinema. D'altra banda, “It is fundamentally negative with regard to the Japanese cinema. By attempting to reach far back into premodern (for Burch, pre-Western-influenced) Japanese aesthetic traditions for his argument, Burch also seems to regard the Japanese mode or representation as an autonomous system –not an alternative to the Western mode, but its antithesis” (Kiriara, 1996: 508).

El propi Burch, en un article aparegut pocs anys després, titulat *¿Un cine refractario?*, reescriuria –“corrigiéndolas algo” (Burch, 1985: 10)– les seves tesis. Segueix mantenint que “determinados aspectos del cine japonés son más materialistas que las prácticas dominantes en Occidente, aunque hoy día se vea más claramente que el contacto con Occidente fue decisivo y que los grandes cineastas japoneses crearon sus obras maestras haciendo una *síntesis entre dos tradiciones*” (Burch, 1985: 10).

Però hi ha qui fins i tot ha anat més enllà que Burch en la recerca de peculiaritats culturals en l'estil cinematogràfic, plantejant una variant no ja nacional sinó *civilitzadora* dels recursos fílmics. A principis dels vuitanta, coincidint –no per casualitat– amb importants replantejaments dintre dels estudis del fet nacional (que veurem en el proper punt), Teshome H. Gabriel (1989) es pregunta: «és possible trobar una estètica unificadora en els cinemes no euro-americans?». La resposta, suggereix ell, és «sí». Diu:

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

La seva elaboració genera dos problemes, abans fins i tot d'entrar en el contingut concret. D'una banda, ignora la possibilitat d'una entitat nacional, i "although the national may indeed not be the most important issue, to skip the question of the national and slide directly towards an international aesthetic also eliminates the defining characteristics of Third Cinema<sup>125</sup> itself: the aim of rendering a particular social situation intelligible to those engaged in a struggle to change it in a socialist direction" (Willemsen, 1989: 20). De l'altra, "Third Cinema is [...] defined in terms of its difference from Euro-American cinema, thus implicitly using Hollywood and its national-industry rivals as the yardstick against which to measure the other's otherness" (Willemsen, 1989: 15)<sup>126</sup>. I és que la teoria dels tres mons "no solo allana heterogeneidades, enmascara contradicciones y evita diferencias, también oculta parecidos" (Shohat; Stam, 2002: 45).

---

<sup>125</sup> En realitat, Gabriel es refereix als cinemes del Tercer Món. Parlar de Tercer Cinema en aquest cas podria ser confús, ja que cap la possibilitat d'un Tercer Cinema en els països del Primer Món (o del Nord), segons la definició política del concepte. En canvi, a l'hora de parlar de diferències culturals (entre Nord i Sud) assentades sobre l'expressió estètica, la idea d'uns cinemes del Tercer Món resulta més apropiada. De tota manera, com que l'estudi del Tercer Cinema ha tendit a concentrar-se en els cinemes del Tercer Món, un i altre concepte s'han acabat usant –erròniament– com a sinònims, de manera que no haurà de sorprendre l'ús indistint de l'un o l'altre. (Hi hauria molt a dir també sobre l'ús del concepte de 'Tercer Món', però no hi entraré perquè es desvia del meu argument.)

<sup>126</sup> Gabriel, per tant, cau en el mateix parany que Burch. La tendència a l'oposició és difícil de desterrar i, de fet, preval encara avui en dia. Per exemple, un llibre com *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)* de Carlos i Daniel Aguilar i Toshiyuki Shigeta, es planteja que "Existen [...] una serie de rasgos que identifican el cine fantástico japonés; en consecuencia lo diferencian con palpable nitidez dentro de la producción mundial del género. [...] Estos rasgos raramente se manifiestan de manera individual, desgajados del resto, aunque en ocasiones brotan fuera de su teórico contexto. Unos y otros, en cualquier caso y sin excepción, proceden de lo más profundo del sentir nacional" (Aguilar; et al., 2001: 16). Hi ha, però, qui mira d'evitar aquesta inèrcia, com Antoine Coppola (2004: 10), que, conscient de la problemàtica, diu que "Si la tendance à une uniformisation ne fait aucun doute, [...] il ne s'agit pas cependant d'opposer les systèmes représentations occidentaux et asiatiques. Nous ne les opposerons pas ni par peur de la caricature ni par souci tactique mai parce que, de fait, nous n'avons pas rencontré cette opposition dans les dynamiques de développement des esthétiques du cinéma en Asie". Coppola defensa per al cinema asiàtic un model *diferencial*, en què l'oposició és atenuada per la dinàmica de transformació, basada en una concepció no originalista de l'obra d'art.



A més a més, l'homogeneïtzació, duta a terme per Gabriel, de la forma d'organitzar el temps i l'espai en els cinemes del Tercer Món, encabint-ho tot en una sola *família* estètica, s'ha considerat prematura.<sup>127</sup>

El relatiu fracàs d'aquestes propostes s'origina en el fet que les formes d'un cinema (nacional) “cannot be theoretically elaborated on *a priori* grounds, nor do historical, social, or political realities automatically generate appropriate textual strategies” (McIntyre, 1985: 75-6). L'esterilitat dels intents de distingir nacionalment o cultural un conjunt de pel·lícules, no implica certificar la universalitat del llenguatge fílmic; tot el contrari, allò que es constata és el seu mestissatge. Nascut en una època de constants i veloços contactes entre les nacions d'arreu del planeta –un procés incrementat en els darrers temps gràcies al progrés dels mitjans de transport i de comunicació–<sup>128</sup>, el cinema, com a llenguatge, no ha pogut sinó impregnar-se de diverses tradicions allà on s'ha desenvolupat, esdevenint en sí mateix un *espai intercultural* de diàleg; “los cineastas, la industria, las películas, las ideas y las estéticas protagonizan migraciones, intercambios y contagios sin fin” (Herebero, 2008), si bé és cert que Occident (la seva cultura i el seu MRI) ocupa un lloc destacat en aquest mestissatge, per ser el lloc des del qual es va estendre el cinema a la resta del món i per la preeminència de Hollywood en la majoria de mercats.

## 1.2. DEFININT LA NACIÓ (VERS EL CINEMA)

Barrejats o no, fins aquí hem donat per feta l'existència de diferents cinemes, els quals estarien limitats per les seves peculiaritats nacionals. Ha arribat el moment de problematitzar el concepte de *nació*, i així acabar de veure què està en joc i què trontolla

---

<sup>127</sup> Veieu Willemen, 1989. Tot i així, “the analysis of the differentiation between Euro-American cinema and its ‘other’ constitutes the necessary first step in this politically indispensable and urgent task of expelling the Euro-American conceptions of cinema from the center of film history and critical theory” (Willemen, 1989: 16).

<sup>128</sup> És més, el cinema representa “una parte muy importante del proceso que ha producido lo que hoy llamamos una cultura global”, doncs es troba “En el centro de este proceso de comunicación-transporte” (Carmona, 1998: 62-3) gràcies a la capacitat que proporciona de veure llocs remots del món des de casa. Des dels mateixos inicis, els films de l'empresa dels Lumière exploten la *vista* exòtica, en què “se exaltaba la ideología colonialista y la fascinación por las exploraciones geográficas, vinculada al rápido desarrollo experimentado por la industria y las comunicaciones en el siglo XIX” (Aumont, 1998: 92).

quan es parla de *cinemes nacionals*. El debat al voltant de la nació ressonarà més tard en el tema de la cultura (veieu II-2.), però és necessari particularitzar, doncs les nacions acostumen a concretar-se d'una forma que afecta molt directament al cinema. Des del segle XIX les nacions han conformat Estats, i és en l'interior d'aquests que han sorgit allò que anomenem cinemes nacionals, concepte i *pràctica* essencial de bona part de la historiografia fílmica.

De nou ens trobem al davant d'un concepte esmunyedís. Per a Hobsbaum (1991: 13), “no es posible descubrir ningún criterio satisfactorio” que permeti decidir quines de les nombroses col·lectivitats humanes haurien d'etiquetar-se com a ‘nacions’. S’han volgut determinar criteris objectius de nacionalitat, com la llengua, el territori, la història o els trets culturals comuns. El problema és que aquests criteris són també “borrosos, cambiantes y ambiguos” (Hobsbaum, 1991: 13).

Potser el millor per a entendre la confusió al voltant de la idea sigui començar pel principi, veient l'origen de la seva formulació. El sentit modern del terme ‘nació’ data del segle XVIII, moment en què partint de dos corrents de pensament ben diferents, com eren el liberalisme i el romanticisme, sorgeixen dues visions del que és una nació també allunyades, però convergents en un mateix punt: la constitució d'un nou tipus d'organització social. Andrés de Blas (1997a) explica que quan la cohesió de l'Estat quedava assegurada per altres recursos polítics i ideològics (la fidelitat dinàstica, la tradició o els lligams religiosos), la nació era una construcció ideològica en bona mesura gratuïta que no arribava a adquirir autèntica significació. Serà l'Estat liberal el què descobreixi totes les seves potencialitats “cara a la ventajosa sustitución de los ídolos caídos.” (De Blas, 1997: 337) La perspectiva del liberalisme és política; la nació s'equipara a l'Estat, i aquest és “una organización utilitaria construida por la inventiva política para la consecución de fines políticos, incluyendo los económicos.” (A. Cobban, a De Blas, 1997: 338) Els individus adquireixen una determinada nacionalitat pel simple fet d'habitar en un Estat, i en cap cas aquest és la conseqüència d'una realitat nacional preexistent. El romanticisme, en canvi, apostarà per una altra interpretació. “Es la singularidad cultural de una colectividad, el «espíritu del pueblo», el responsable de la creación de la nación.” (De Blas, 1997: 338) Aquest tipus de nació “es normalmente vista como una cosa buena en sí misma, un hecho básico, un dato ineludible de la vida humana. Pertenece al terreno de actividad del espíritu humano; sus logros están en el terreno del arte y la literatura, la filosofía y la religión.” (Cobban, de nou)

A grans trets, el primer cas vindria representat –en teoria– per la França revolucionària del 1789, mentre que el segon s'exemplificaria en el debat al voltant de la unificació política alemanya durant el segle XIX. Per suposat, tant la versió política com la cultural són tipus ideals, i a la pràctica trobem la coincidència –i també la interconnexió– d'un i altre en un mateix espai geogràfic o país.

La idea de nació va venir informada per aquests dos models fins que durant els anys setanta i vuitanta del segle passat un seguit d'estudis van provocar una reconsideració del sentit i la funció (històrica) tant de les nacions com dels moviments nacionals (altrament dits, nacionalismes). D'entre les més importants destaquen les obres de Benedict Anderson i Ernest Gellner. Recordem (ho hem vist a I-1.2.3.) que per a Anderson (1983: 15) la nació és una «comunitat imaginada» perquè “the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion”. El nacionalisme serà la força ideològica capaç de donar vida a aquesta comunitat, caracteritzada també per la seva limitació espacial i per la seva aspiració a la sobirania política. (De Blas, 1997b: 343)

Gellner també remarca l'element d'artefacte o invenció social que intervé en la construcció de les nacions. Aquestes, com els estats, diu, “are a contingency, and not a universal necessity. Neither nations nor states exist at all times and in all circumstances. Moreover, nations and states are not the *same* contingency.” (Gellner, 1983: 6) És el nacionalisme el que vol convèncer d'aquestes idees. “Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent.” (Gellner, 1983: 1) Però “Nations as a natural [...] way of classifying men, as an inherent though long-delayed political destiny, are a myth; nationalism [...] sometimes takes pre-existing cultures and turns them into nations, sometimes invents them, and often obliterates pre-existing cultures” (Gellner, 1983: 48-49) Per tant, el nacionalisme precedeix a les nacions. “Las naciones no construyen estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés.” (Hobsbaum, 1991: 18)

Des de fa uns trenta anys, com deia, aquestes i altres obres que traçaven el seu mateix camí,

have all advanced non-essentialist conceptions of the nation-state and the national identity, arguing for both the constructedness of the 'imagined community' [...] which constitutes the

nation-state, and its historical limits as a post-Enlightenment organizer of populations and diasporas resulting from Second World War processes of decolonization. (Crofts, 2000: 1-2)<sup>129</sup>

Seguint Anderson, ara és habitual definir la nació com una comunitat imaginada, basada en la identitat compartida i el sentit de pertinença. Tot i que la seva teoria podria quedar-se curta. “Because he does not engage with other forms of nationality, such as cultural belonging outside of any political state formation, he does not make the multiplicity of the national visible.” (Berry, 2006: 154) Per això darrerament s’insisteix en que “This sense of the national identity is not [...] dependent with actually living within the geo-political space of the nation” (Higson, 2000: 64). De manera que aquestes comunitats consisteixen en grups fragmentats i dispersos, formats per gent amb tantes o més diferències que semblances.

They are thus forged in the tension between unity and disunity, between home and homelessness. [...] At times, the experience of an organic, coherent national community, a meaningful collectivity, will be overwhelming. At other times, the experience of diaspora, dislocation and de-centredness will prevail. It is in times such as these that other allegiances, other sense of belonging besides the national will be more strongly felt. (Higson, 2000: 65)

Entre els objectius de la nació (com a discurs) es troba, precisament, el de “to supersede loyalties to other communities”, com puguin ser les basades en la classe, la religió o el gènere, “and thereby marginalizes and displaces identities based on those other sources” (Moran, 1996: 10). “The national is a process of remembering, a pulling together and reassemblage of its members – both citizens and organs – into a novel whole. It is a continuing process, incomplete, presenting itself none the less as eternal even as it attempts over and again to ossify history into tradition.” (Cubitt, 1989: 3)

La nació s’imagina “through a process of representation or meaning construction.” (Van der Heide, 2002: 60) Es prenen tot un seguit d’artefactes culturals – sorgits del passat històric, la literatura, els *media* i al cultura popular–, com ara contes, imatges, paisatges, fets històrics, rituals i símbols –com les banderes–, i es narrativitzen per a crear representacions sobre els orígens, la tradició, el mite fundacional o el poble originari (Hall, 1992: 293-295), que actuen per a crear un sentit nacional contemporani

---

<sup>129</sup> Dit de passada, “Such ideas have informed recent accounts of national cinemas which seek to resist the homogenizing fictions of nationalism and to recognize their historical variability and contingency, as well as the cultural hybridity of nation-states” (Crofts, 2000: 2).

(paradoxalment recolzat en el passat), mentre esborren les diferències “by imposing a set of attributes on all members of the nation.” (Van der Heide, 2002: 62)<sup>130</sup> Una de les seves eines principals –no només en els temps moderns– per a dur a terme tal propòsit són els *media*, principals transmissors d'aquestes representacions. “It is widely assumed that the rituals of mass communication play a central role in re-imagining the dispersed and incoherent populace as a tight-knit, value-sharing collectivity, sustaining the experience of nationhood.” (Higson, 2000: 65)<sup>131</sup>

Però les modernes tecnologies de la comunicació, com la televisió o el cinema, “maintain an often-uneasy balance between heterogeneous elements and some form of cohesion” (Van der Heide, 2002: 63). L'activitat contemporània d'aquests mitjans “is also clearly one of the main ways in which transnational cultural connections are established.” (Higson, 2000: 66) D'acord amb Benedict Anderson, la impremta va crear les primeres comunitats imaginades, i és possible que la intermediació de la llengua (escrita) influís en la centralitat d'aquest aspecte a l'hora de distingir (és a dir, separar, aïllar) cultures / societats. Però

Now that media technology is increasingly able to deal with other symbolic modes, [...] we may wonder whether imagined communities are increasingly moving beyond words. [...] The global ecumene is, for one thing, a place of music video and of simultaneous news images everywhere. [...] the various symbolic modes which are now medialized probably entail their own literacies, and perhaps we belong to differently distributed communities of intelligibility with regard to different kinds of meaningful form. (Hannerz, 1996: 21)

Veritablement, per tant, les nacions no són homogènies i són socialment construïdes. Fins i tot, en un cert sentit, són inestables, doncs la identitat nacional té una dimensió psicològica subjecta a variables sentimentals<sup>132</sup>. Però, malgrat això, no és

---

<sup>130</sup> De manera que les cultures nacionals “[are] ‘unified’ only through the exercise of different forms of cultural power” (Hall, 1992: 297).

<sup>131</sup> Per exemple, Kottak (1994) ha vist que als nord-americans no els uneix ni la religió, ni l'estat, ni el llinatge, i opta per buscar la resposta a l'existència d'una cultura nacional en els *media* i el consum. “A través de las experiencias comunes en su enculturación, especialmente a través de los medios de masas, la mayoría de los norteamericanos llega a compartir ciertos conocimientos, creencias, valores y formas de pensar y actuar [...]. Los aspectos compartidos de la cultura nacional pasan por encima de las diferencias entre los individuos, los géneros, las regiones, o los grupos étnicos.” (Kottak 1994: 470) (En realitat, comparteixen el consum de certs productes i l'afició per certs programes –futbol americà, Walt Disney– perquè comparteixen les idees i valors que aquests representen. El que defensa Kottak és que la cultura també es troba reflectida en la *cultura popular*, i no només en realitats *importantes* com la religió o la política.)

<sup>132</sup> Weber (citat a McIntyre, 1985: 68) parla d'una «comunitat de sentiment» («*community of sentiment*»).

menys cert que “such sentiments would not persist over time were there not real social-structural and stable symbolic operations constantly reconstructing and reformulating individuals’ personal and collective identities.” (McIntyre, 1985: 68) El fet de conviure en un cert context cultural “hace que la persona tenga a su alcance una producción de sentido determinada”, amb la qual cosa “se va construyendo una conciencia de unidad cultural [...] que nos permite autodefinirnos” (Rodrigo, 1999: 94) en sentit nacional (o un altre). De manera que no hem de negar o relativitzar en excés les fronteres. “[I]f the borderline has an imaginary function as the icon of the relation of identity and space, and a symbolic role in an emotive rhetoric [...], it also has a brutal actuality in the actions of the nation state.” (Cubitt, 1989: 5)

The existence of borders is very real, and although their meaning and function is changeable, their effectiveness has not diminished in the least. At one level, it does indeed make sense to try to construct a notion of national culture by way of a spatial communication test. The culture would then be defined in terms of the things that change ‘in the whole way of life’, to use Raymond William’s phrase, when a national frontier is crossed. (Willemsen, 2006: 32)

“Quien habla de sociedad mundial, considera que el orden segmentario de los estados nacionales es anacrónico.” (Bolz, 2001: 52) Però “El (des)orden del mundo no prefigura, con claridad, [...] un mundo posnacional.” (Clifford, 1997: 21) En el punt II-1.1.2. hem vist que la globalització diferencia al mateix temps que uniformitza; de vegades reforçant, de vegades esborrant diferències culturals (hi intistirem a II-2.). En aquesta línia, diu Clifford (1997: 21) que el capitalisme contemporani (globalitzat) treballa de forma flexible, dispar, “tanto para reforzar como para borrar las hegemonías nacionales.”

No hi ha dubte que les fronteres (i, amb elles, les diferències, més o menys significatives entre grups) no desapareixeran mentre hi hagi (per part d’alguns) interès en mantenir-les. No hem d’oblidar l’estreta relació del poder “con la materialización más plástica del mismo en los tiempos modernos, el Estado. El nacionalismo se constituye así en una instancia privilegiada de legitimación del Estado existente o en el vehículo a través del cual nuevos agentes sociales pretenden llegar a la conquista del

poder político en la forma, preferente pero no exclusiva, de Estado soberano.”<sup>133</sup> (De Blas, 1997b: 346)

La conseqüència de tot plegat respecte del cine és que si les nacions són heterogènies i són socialment construïdes, el cinema nacional també. Així les coses, “There is no such thing as a ‘national cinema’ if the phrase is used to designate a single, unitary object.” (Moran, 1996: 10)<sup>134</sup> El veritable problema a l’hora de discutir la identitat del cinema nacional no és, per tant, la *transnacionalitat* del cine (la seva producció en diferents espais geogràfics per part de grups de cineastes amb diferents nacionalitats, així com el seu consum per part d’audiències heterogènies localitzades tant dintre com fora de fronteres nacionals particulars), sinó l’ús del concepte d’identitat mateix com el factor determinant de la discussió, al marge de si la identitat és conceptualitzada com a homogènia (com a encarnació d’un caràcter o essència nacional) o heterogènia (híbrida o a cavall de fluxos culturals transnacionals). (Yoshimoto, 2006: 259)

### 1.3. NACIONAL SÍ, UNIFORME NO

Higson ens aconsella desempallegar-nos d’una vegada per totes de la idea dels cinemes nacionals a causa de les seves hipoteques.

---

<sup>133</sup> Per a Willemen està molt clar que “today, an appeal to the national is located as a political ideology designed to achieve a specific goal: to delineate a bounded geographical space that a particular powerbloc, in this case a coalition that constitutes a national bourgeoisie, can reasonably expect to restructure to its own benefit on a long-term basis.” (Willemen, 2006: 29) Però Hobsbaum, penso que amb bon criteri, puntualitza que les nacions són “fenómenos duales, construidos esencialmente desde arriba, pero que no pueden entenderse a menos que se analicen también desde abajo, esto es, en términos de los supuestos, las esperanzas, las necesidades, los anhelos y los intereses de las personas normales y corrientes, que no son necesariamente nacionales y todavía menos nacionalistas.” (Hobsbaum, 1991: 18-9) En aquesta línia, i en relació al cinema, Vitali i Willemen (2006: 7) ens diuen que “Films, far from offering cinematic accounts of ‘the nation’ as seen by the coalition that sustains the forces of capital within any given nation, are clusters of historically specific cultural forms the semantic modulations of which are orchestrated and contended over by each of the forces at play in a given geographical territory.”

<sup>134</sup> En paraules de Christopher Faulkner, “to construct the history of a nation or national cinema as coherent, unified, homogeneous, is to lend support to its erasure of difference and to the maintenance of a centrist and neo-conservative cultural politics.” (a Hjort; MacKenzie, 2000: 4) Millor, doncs, evitar qualsevol temptació.

The problem with this formulation is that it tends to assume that national identity and tradition are already fully formed and fixed in place. It also tends to take borders for granted and to assume that those borders are effective in containing political and economical developments, cultural practice and identity.” Quan en realitat, “the degree of cultural cross-breeding and interpretation, not only across-borders but also within them, suggests that modern cultural formations are invariably hybrid and impure. (Higson, 2000: 67)

A més, afegeix que

the process of labelling is always to some degree tautologous, fetishising the national rather than merely describing it. It thus erects boundaries between films produced in different nation-states although they may still have much in common. It may therefore obscure the degree of cultural diversity, exchange and interpretation that marks so much cinematic activity. (Higson, 2000: 64)

Hamid Naficy és del mateix parer. Les classificacions, diu, no són mai estructures neutrals, sinó «*ideological constructs*» que “overdetermine or limit the films’ potential meanings” (Naficy, 2006: 111).

És evident que la pràctica cinematogràfica està condicionada per diversos elements de diferent naturalesa.

Different temporalities and histories of perception, rhythms of modernisation and technology, trade routes, not to mention the equally transnational dimensions of adjacent cultural industries such as publishing, theatre or music, affect the functioning of any given cinema. All of these factors are caught in the encompassing dynamics of industrialisation and in its consequent versions of cultural modernisation. (Willemen, 2006: 41-2)

Però un plantejament com aquest “risks celebrating the supranational flow or transnational exchange of peoples, images and cultures at the expense of the specific cultural, historical or ideological context in which these exchanges take place.” (Higbee; Lim, 2010: 11-12) En aquest sentit, el concepte de cinema nacional pot ser un punt de referència i una eina taxonòmica d'utilitat. No són pocs els que defensen que, així com és necessari dubtar de la noció de cinema nacional en tant que idea monolítica que actua en nom d'una població unificada i homogènia dintre d'uns límits nacionals, “one should be careful not to surrender the opportunities for the film construction of cultural differences provided by a national cinema.” (Moran, 1996: 11) “[N]ational boundaries have a significant structuring impact [...] on socio-cultural formations” (Willemen 2006: 34). És a dir, que l'existència *social* (imaginada, si es vol) d'una nació, té



incidència sobre la manera de fer cinema en aquesta nació donada, i en aquest sentit, “the national continues to exert the force of its presence even within transnational film-making practices.” (Higbee; Lim, 2010: 10) Renunciar del tot a allò nacional correria el risc “of ignoring what is most crucially at stake in all textual constructions of the national – their power to mobilise collective affiliations with very real political and social consequences.” (Berry, 2006: 154)<sup>135</sup>

“[F]or a great many people, the idea of the nation is still largely in place [...]. It still encompasses all their social traffic, and offers the framework for thinking about past and future.” (Hannerz, 1996: 90) Per això hi ha qui creu que “It is too early to relegate [questions about national cinema], still unresolved, to a bygone era, while celebrating the advent in film studies, if not of ‘globalisation’, of some notion of a global or ‘world’ cinema.” (Vitali; Willemen, 2006: 7) En lloc d’abandonar-lo cal repensar-lo, ens diu Berry, en part també perquè “the national persists, often indeed stimulated by the very same transnational forces that we thought might be making it obsolete.” (Berry, 2006: 149) Ho hem vist. En el terreny de la política i l’economia, la interdependència dels països i la descentralització del poder avança al mateix ritme que la creació de nous estats i de moviments ideològics ultranacionalistes. I en la producció cinematogràfica, si cada cop són més les pel·lícules (dels *blockbusters* al les *independents*) produïdes transnacionalment, alhora “increased co-production and global circulation has not reduced the use of national labels in marketing films and interpreting them” (Berry, 2006: 149-50), mentre els Estats implementen mesures proteccionistes (com les quotes de pantalla) per a garantir la seva cultura i indústria fílmiques<sup>136</sup>.

Malgrat tot, i reconeixent que la frontera de la nació incideix significativament en l’estructuració d’un film (Willemen *dixit*), també s’ha de veure que la naturalesa nacional d’una obra és un component epifenomènic, i ens cal situar-la en relació a la seva heterogeneïtat cultural i a la resta d’aspectes de la seva producció.<sup>137</sup> La ‘nacionalitat’ serà llavors

---

<sup>135</sup> Com diu Rodrigo (1999: 13), “El efecto social hace real una convención social.” De manera que “en un mundo basado en la representación un fenómeno no es más real porque sea real, sino porque produce efectos reales.”

<sup>136</sup> Irònicament, i en certa manera, en protegir els seus cines els governs diuen estar assegurant la diversitat cultural, davant del perill de la invasió de Hollywood.

<sup>137</sup> La complementació epistemològica és imprescindible ja que, tal i com succeeix amb el criteri nacional de categorització, la resta de criteris disponibles (polític i social, cultural, estètic, etc.) tenen també la tendència “to construct an essentialist domain, a monolithic system immune to local culture specificity.” (Van der Heide, 2002: 115)

una de las tipologías posibles resultantes de la articulación entre lo cinematográfico y lo extra-cinematográfico, pero en ambos casos intrafílmico. Evidentemente el discurso fílmico resulta de la puesta en acción de un conjunto de dispositivos cinematográficos (tecnológicos, narrativos, socio-económicos, estético-artísticos) que inevitablemente se articulan con aspectos extra-cinematográficos (de orden ideológico, histórico, sociológico, psicológico, ético-filosófico, religioso, etc.) que alimentan los filmes. Esa articulación puede ser plural, dando lugar a diversas tipologías fílmicas: ficción/no-ficción, género (cinematográfico), movimiento o escuela e incluso autoría. Y una de esas articulaciones podría ser la condición “nacional” de un film o de un conjunto de ellos. (Monterde, 2008: 14)

“Most elementally, a national cinema is a large group of films, a body of textuality. This body of textuality is usually given a certain amount of historical specificity by calling it a *national* cinema. This means that issues of national cinema revolve around an intertextuality to which one attributes a certain historical weight.” (Rosen, 2006: 17) Més enllà d'això hi ha d'haver el reconeixement del continu, inevitable i necessari intercanvi (de referents, icones, recursos...) entre els cinemes del món. És per això en els darrers anys s'ha volgut afegir el prefix 'trans-' a l'adjectiu 'nacional' (veieu III-1.). 'Transnacional' “is more attuned to the scale, distribution and diversity of [...] exchanges and their impact at a local level as well as an understanding that they may have effects within and beyond the nation-state.” (Higbee; Lim, 2010: 12) La paradoxa és que l'existència d'un cinema transnacional, fruit dels intercanvis, no és nova, sinó que es tracta d'una constant al llarg de la història del setè art; l'expressió, doncs, és gairebé tautològica, doncs la creació cinematogràfica, des de sempre, s'ha caracteritzat per no aturar la comunicació a les fronteres. I el mateix passa amb les cultures que els informen.

## 2. UN PROCÉS D'INTERCULTURALITAT

El debat de la diversitat en (i de) les cultures (origen, progressió, aspectes i conseqüències) pivota últimament sobre una paraula que s'ha fet del domini públic: 'interculturalitat'. La seva proliferació ha fet, com acostuma a passar, que esdevingui clixé i s'acabin obviant alguns aspectes del seu significat. A aquestes alçades del treball se'ns fa necessari aprofundir-hi i recuperar els matisos perduts, doncs la visió que ens donarà dels models socials serà clau per a entendre el funcionament d'expressions de la cultura com el cinema. Haurem de començar des de l'arrel de la qüestió, definint què és la *cultura*; després abordarem les *relacions entre cultures* diverses, especialment en un context com l'actual, que es vol de *globalització*.

### 2.1. CULTURA I DIVERSITAT CULTURAL

#### *Definicions*

En llatí 'cultura' volia dir 'cultivar la terra'. D'aquí el concepte va derivar cap a la idea de cultiu metafòric de la ment humana, entès com el "Conjunt de coneixences literàries, històriques, científiques o de qualsevol altra mena que hom posseeix com a fruit d'estudi i lectures, de viatges i experiència, etc." (*Gran Enciclopèdia Catalana*); o com en diu García Canclini (2004: 30), "el cúmulo de conocimiento y aptitudes intelectuales y estéticas." Es tracta de l'ús quotidià del terme (origen de 'clubs culturals')

i, fins i tot, ministeris 'de cultura' governamentals), però des del segle XIX que existeix una altra accepció del mot, la qual en els darrers anys està adquirint més i més presència en l'espai públic: em refereixo a la cultura entesa *en el sentit de l'antropologia*. Van ser el filòsof Johann Herder i l'historiador G. F. Klemm els que van influir decisivament sobre les bases d'aquesta disciplina, en proposar que la cultura era «un mode de vida», concepció aquesta “que hunde sus raíces en el Romanticismo alemán.” (Crehan, 2004: 59) La primera definició pròpiament antropològica, però, va ser elaborada per Edward Tylor, i deia: “Cultura [...] es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.” (a Kottak, 1994: 34) O sigui, tot allò après pels éssers humans. No es tracta d'una col·lecció fortuïta d'elements, sinó de “sistemas pautados integrados. Las costumbres, instituciones, creencias y valores están interrelacionados, si uno cambia, los otros lo hacen también.” (Kottak, 1994: 38) D'altra banda, s'assumeix que la cultura s'aprèn, que s'adquireix en la vida social.

### *Pressupòsits i riscos*

A pesar de les mutacions del mot 'cultura' al llarg de les èpoques, darrera l'ús que se n'ha fet tradicionalment en l'antropologia hi reposen diversos postulats que s'han assentat al llarg de la història d'aquest concepte (Crehan, 2004: 54), i que avui es troben sota sospita. El primer, que la cultura és d'alguna manera un *sistema*, no necessàriament homogeni i sense conflictes, que, malgrat tot, constitueix un tot ordenat. (Crehan, 2004: 54) Aquesta afirmació fa temps que s'ha posat en dubte, sobretot en la postmodernitat, “as we look at lives including a quite noticeable share of contradictions, ambiguities, misunderstandings and conflicts” (Hannerz, 1996: 8). Per això Clifford Geertz (1987: 88) preferia veure la cultura en termes més relativistes, com “un esquema històricament transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios en los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.” Encara un sistema, però ara dinàmic; ja no una “realidad “superorgánica”, conclusa en sí misma, con fuerzas y fines propios” (Geertz, 1987: 25). Considerant la cultura un sistema dinàmic de símbols (entesos com qualsevol cosa “que sirva como

vehículo de una concepción” (Geertz, 1987: 90), o sigui, d'un significat) interpretables, Geertz es desmarca de la concepció de l'antropologia tradicional, que sempre ha buscat en les cultures “principios universales y uniformidades empíricas que se mantuvieran constantes a través de la diversidad espacio-temporal de las costumbres.” (Sánchez Durá, 1996: 24)

A partir d'aquí, el concepte clàssic de cultura –ja desprestigiats per la multitud d'accepcions amb què compta i la vaguetat amb què sovint s'ha invocat– es desfà. No és estrany, doncs, que alguns autors hagin optat per relegar tal denominació i parlar, en canvi, d'*allò cultural*, entès “como sistema de relaciones de sentido que identifica «diferencias, contrastes y comparaciones» (Appadurai), el «vehículo o medio por el que la relación entre los grupos es llevada a cabo» (Jameson).” (García Canclini, 2004: 20-1)

Per a James Clifford (1997: 12), el problema del concepte de cultura és la seva propensió “a afirmar el holismo y la forma estética, su tendencia a privilegiar el valor, la jerarquía y la continuidad histórica en nociones de la “vida” corriente. [...] estas inclinaciones descuida[n], y a veces reprim[en] activamente, muchos procesos impuros, ingobernables, de invención y supervivencia colectivas.” Alhora, reconeix, els conceptes de cultura “result[an] necesarios, si es que [han] de reconocerse y confirmarse los sistemas humanos de significado y diferencia.” (Clifford, 1997: 12-3) Per això aquest autor es conforma amb revisar el concepte de cultura, i “hacer menos rígida su constelación de sentidos comunes”, utilitzant els conceptes inclusivament d'*escriptura* i collage; “la primera, vista como interactiva, con final abierto y con carácter de proceso; el segundo, como un modo de abrir espacios a la heterogeneidad, a las yuxtaposiciones históricas y políticas, no simplemente estéticas.” (Clifford, 1997: 13)

Atès el complex i de vegades contradictori conjunt de significats de ‘cultura’, “es importante resistirse a la tentación de fijar uno de ellos como el significado «correcto».” (Crehan, 2004: 59) Cosa que no invalida l'establir una definició com la més operativa per a un determinat propòsit, o segons una certa visió del món. Per als meus interessos en el present estudi aquesta seria la que planteja García Canclini, sorgida de la reflexió al voltant del valor dels objectes socials (distingint entre la seva materialitat i la seva significació). L'autor l'anomena sòcio-semiòtica, i proclama que la cultura “abarca el *conjunto de los procesos sociales de significación*, o, de un modo más complejo, [...] el *conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social*.” (García Canclini, 2004: 34; cursiva en

l'original) M'interessa sobretot perquè ens serveix per a incorporar-hi la forma d'expressió i significació que és el cinema.

El segon dels postulats que hem dit que la noció de cultura ha anat arrossegant al llarg de les èpoques i les teories és força conegut, i assumeix que la cultura “is something which comes in varying packages, distinctive to different human collectivities, and that as a rule this collectivities belong in territories.” (Hannerz, 1996: 8) És la idea més afectada per l'increment de la interconnexió en l'espai. “As people move with their meanings, and as meanings find ways of traveling even when people stay put, territories cannot really contain cultures.” (Hannerz, 1996: 8)

D'entrada, la distinció entre unes cultures i unes altres va ser un canvi positiu. Beltrán (2007) ens explica que, aplicat a les societats a partir del segle XVIII, el terme ‘cultura’ s'identifica al començament amb el de ‘civilització’, un atribut comú a tota la humanitat, que la distingeix dels animals. Des d'aquest punt de vista, les diferències entre grups no eren més que graus o etapes diverses de desenvolupament. En el Romanticisme alemany, però, neix el concepte ‘*kultur*’, que introdueix la pluralitat. Des de llavors la cultura es considerada l'especificitat d'un grup social determinat geogràficament i històricament.

Parlar de ‘cultures’ en plural connota igualtat i relativitat, en lloc de jerarquia i etnocentrisme. Però el relativisme cultural (dut a l'extrem) ha acabat per generar els seus propis inconvenients: principalment, que veu les cultures com a incomparables i intel·ligibles, perquè al·lega que cadascuna té criteris propis i intransferibles per a explicar la (seva) realitat. A això cal afegir-hi una idea de cultura –com la que hem vist que s'està imposant– segons la qual el dinamisme i la historicitat de les nostres experiències (tant a nivell individual com social, o sigui, organitzat en grups) impossibilita l'existència d'entitats o farcells de propietats específiques que diferenciïn a una societat d'una altra. Si les cultures són això, llavors “Cultures, like races, *no longer exist.*” (Kahn, 1995: 130).

Però en la vida diària les diferències semblen un fet. Les veiem (o creiem veure-les) tant a nivell individual com grupal. En la pràctica social quotidiana, aquestes es basen de manera persistent en la raça, la classe i el gènere. (Clifford, 1997: 316) També es parla constantment de regions, nacions i, fins i tot, civilitzacions –atorgant un significat no sempre clar a cada una d'elles– a partir de varietats lingüístiques / nacionals. Es fa necessari, per tant, elaborar una teoria que expliqui aquestes divisions,

siguin considerades poc o molt artificials. Com diu Clifford (1997: 12-3), “Los reclamos de identidad coherente no [pueden] omitirse, en todo caso, en un mundo contemporáneo desgarrado por los absolutismos étnicos.” Els grups ètnics són “categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos”. (Barth, 1969: 10) Etnicitat, per tant, significa “identificación con, y sentirse parte de, un grupo étnico y exclusión de ciertos otros grupos debido a esta afiliación.” (Kottak, 1994: 60) I allò que fa que els membres d'un grup ètnic es defineixin a sí mateixos com a diferents i especials són les característiques culturals. (Cal descartar el mal ús que s'ha fet del terme 'ètnia' associant-lo al de 'raça'.)

“Cuando se les define como grupos adscritos y exclusivos, la naturaleza de la continuidad de las unidades étnicas es evidente: depende de la conservación de un límite. Los aspectos culturales que señalan este límite pueden cambiar, del mismo modo que se pueden transformar las características culturales de los miembros” (Barth, 1969: 16); cosa que vindria a confirmar el que diu García Canclini (2004: 47), que les diferències resideixen, més que en trets genètics o culturals essencialitzats (com la llengua o els costums heretats), “en procesos históricos de configuración social.” Els límits, en part, els marquen les condicions estructurals dels individus (classe, raça, sexe... les *fronteres internes*), però també els factors històrics de dominació. (Pech; et al., 2008: 32) El colonialisme, per exemple, va deixar una empremta molt gran en aquest sentit. L'expansió colonial suposa un contacte entre cultures que es va institucionalitzar amb la creació de jerarquies i diferències (Beltrán, 2005: 44-5) que encara avui semblen tenir sentit en molts discursos.<sup>138</sup>

Tots aquests límits imaginaris poden conduir (i condueixen) a l'establiment de fronteres físiques o *línies* entre estats. Una concreció espacial que també “va acompañada de cambios simbólicos [una vez traspasadas las lineas], de modificaciones de los signos y sentidos atribuidos a lo propio y lo ajeno.” (Pech; et al., 2008: 27) Des d'aquesta perspectiva cultural-simbòlica, “la frontera se erige como algo cambiante, movable, permeable. De ahí que las identidades y representaciones que se ponen en juego en las fronteras culturales den cuenta de procesos producidos y re-producidos,

---

<sup>138</sup> N'és la prova l'eurocentrisme, “la imposición procustea de una perspectiva paradigmática única sobre un mundo culturalmente heterogéneo. Dicha perspectiva ve a Europa como la fuente única de significado, el centro de gravedad del mundo [...] Como sustrato ideológico o residuo discursivo común a los discursos colonialista, imperialista y racista, el eurocentrismo es una forma de pensamiento cuyos vestigios impregnan y estructuran ciertas prácticas y representaciones contemporáneas aun después de haberse decretado oficialmente el fin del colonialismo.” (Stam, 2000: 308-9)

significados y resignificados, en el sentido de que son producto de las relaciones con los otros, con lo diferente.” (Pech; et al., 2008: 28)

El model d'Estat-nació recent, amb les seves fronteres fixades, ha combatut aquesta idea dinàmica de les identifications, alhora que ha volgut negar les diferències en el seu interior. La distinció entre les societats dites monoculturals i les anomenades multiculturals, però, és fictícia. (Martiniello, 1997: 25) Són diversos els grups que es reivindiquen en cada una d'elles, i no només a partir de trets ètnics, polítics, religiosos o nacionals, ja que “La mobilització social és possible també a l'entorn de sistemes de valors, estils de vida, sentiments d'identitat o pertinença a col·lectius o experiències comunes.”<sup>139</sup> (Beltrán, 2005: 39) El que succeeix és que normalment cada cultura és definida per una elit que difon una visió del món, i n'exclou i estigmatitza tots els que en són divergents. Aquestes fractures interiors es conceptualitzen amb expressions com 'cultura d'elit' i 'cultura popular' o 'subcultura'.

Les cultures, per tant, no són homogènies, tot i que tendeixen a considerar-se'n quan es comparen amb d'altres. De manera que “El concepte de diversitat cultural és una tautologia, ja que el que defineix la cultura, en singular i en plural, és justament la diversitat.” (Beltrán, 2005: 36)<sup>140</sup>

### *Construcció de diferències i identitats*

Les aparents contradiccions no s'entenen si no es veu que la *diferència* és primordialment un discurs. Joel S. Kahn (1995: 127-8), ho deixa ben clar:

Many are coming to see the current *taste* for difference as a very recent phenomenon. [But] in fact our current concerns about multiculturalism, postcolonialism [...] and so on are a part of a particular phase in the history of modernity and globalisation – one that has its origins in a specific period, namely the interwar years [...] Yet at the same time the notion of a *world of difference*, so central to the images of the globe that circulate in current cultural theory is, far from being objective fact, instead only a particular take on the world [...] notions like culture, other cultures, cultural difference and so on, are cognitive structures with a significance which is

---

<sup>139</sup> En aquest sentit, dos dels grups *diferenciats* més destacables són les dones i els joves.

<sup>140</sup> El mateix dèiem de la idea d'un cinema transnacional, recordem-ho.



more or less independent of the world they seek to represent. Put more simply, I assume that 'culture' is a cultural construction.<sup>141</sup>

A partir dels anys seixanta, quan la diversitat cultural es va fer més òbvia<sup>142</sup>, el debat al voltant de la diferència es torna especialment viu. Aquest *descobriments* fascina, com revela l'èxit (comercial) de l'exotisme en el mode de vida urbà (*World Music*, filosofia budista, cuina ètnica, etc.); ahora que paradoxalment (o no) “conlleua un retorno a ideologías y prácticas sociales y políticas inspiradas en formas exacerbadas de nacionalismo, localismo o incluso racismo”. (Martiniello, 1997: 9)

Arribats a aquest punt cal fer-se la següent pregunta: «com és que la cultura (i l'alteritat cultural) sembla tan natural?». Doncs perquè

the discourse of cultural difference is more than the endpoint of a process of purely academic reflection. Like other such concepts –such as class, race, nation, gender and so on– it is also a made of being. Those who believe the world is made up of a diversity of cultures are also impelled to act singularly and collectively in ways which, as it were, made it so. As a consequence, not only is the discourse of cultural difference an important part of the culture of modernism in different parts of the world in so far as it is part of a process of production and reproduction of modern social life, so cultural difference too is part of the modern condition [...] (Kahn, 1995: 132)

“Cada sociedad es el escenario de construcciones e invenciones culturales que forjan su aspecto cultural.” (Martiniello, 1997: 60) El motiu és la recerca d'una identitat<sup>143</sup>. I la raó d'això és que “la diversidad étnica y cultural asusta, mientras que las comunidades locales, nacionales o raciales parecen naturales y protectoras.” (Martiniello, 1997: 9) La identitat cultural –ens diuen Pech et al. (2008: 18), recolzant-se en Harry Triandis– és «el marc de referència comú que serveix de base per a la comprensió del món», “en tanto permite a partir de él interactuar con otras personas y

---

<sup>141</sup> Aquí Kahn juga amb el doble significat de la paraula 'cultura'. En el sentit antropològic, diu, 'cultura' “used to refer to the systems of signs, meanings and world views of *particular* groups of human beings. When we hear talk of cultural mosaics, diversity, difference; of the threats to indigenous ways of life; of subcultures and multiculturalism; of ethnicities, identities and nationalities – we have entered a different cultural domain.” (Kahn, 1995: ix)

<sup>142</sup> En part a causa dels processos de descolonització, atès que “L'època postcolonial comporta una nova consideració i reinterpretació de la diversitat cultural que qüestiona els pressupòsits universalistes eurocèntrics i proposa una alteritat transformada que comença a reivindicar la identitat pròpia i a fer sentir la seva veu.” (Beltrán, 2005: 43-4) La novetat és la irrupció de l'altre en el món occidental, i el derrocament de pensaments binaris com 'centre-perifèria'.

<sup>143</sup> Comunal o grupal, que avança en paral·lel a la individual.

elaborar expectatives y acontecimientos. Este marco de referencia se construye, por una parte, a través de las dinámicas sociales y culturales que se articulan con el poder y la ideología, pero por otra, se da y forma parte de las prácticas de uso y las comunidades interpretativas, cuyos significados son siempre pactados.”

Cal veure que “No es la cultura lo que hace la identidad. Es la identidad adquirida históricamente la que selecciona qué aspectos de su cultura representan más adecuadamente su diferencia y unicidad” (San Román, 1996: 126). Les fronteres ètniques són conservades en cada cas per un conjunt de trets culturals. Però “cuando se traza la historia de un grupo étnico en el curso del tiempo, *no* se está trazando simultáneamente y en el mismo sentido, la historia de una “cultura”; los elementos de la cultura actual de ese grupo étnico no han surgido del conjunto particular de elementos constitutivos de la cultura del grupo en el pasado, ya que el grupo tiene una existencia continua organizada dentro de ciertos límites (normas para establecer pertenencia) que, a pesar de las modificaciones, la señalan como una unidad continua.” (Barth, 1969: 48-9) La «identitat ètnica», la identitat com a poble, permet la variació de la cultura en el seu si. “Por tanto la identidad no se supedita a cualquier tipo de cambio cultural. Si así fuera no existiría ninguna identidad, porque hay historia.”<sup>144</sup> (San Román, 1996: 127)

Aquí, el concepte d'identitat convergeix amb el de frontera, doncs “no puede hablarse de identidad si no se tiene identificada la alteridad u otredad”. (Pech; et al., 2008: 30) Tot i que els lligams amb l'espai i els indrets estan sent redefinits dintre de la dialèctica entre la pèrdua i l'afirmació d'identitat.

Internationalism and geographical displacement is a broadly shared experience by an increasingly wide range of people from immigrants to cosmopolitan nomads. Simultaneously, the nation state recedes as a source of identity and identification. Furthermore shared cultural space does not necessarily depend on shared geographical space and this contributes to making popular culture an increasingly important public sphere. Films, like music, have the ability to simultaneously undermine and reinforce our sense of place and cultural specificities become a market strategy used to attract consumers around the world. (De Turégano, 2002)

L'afirmació feta per De Turégano ens connecta amb la qüestió, gens trivial, del consum. Efectivament, la diversitat cultural és fabricada i destinada al consum

---

<sup>144</sup> Els processos de transnacionalització han donat lloc a formes d'identitat que desafien les tradicionals. Ahora, conforme proliferen les categories socials (en societats més i més diverses) algunes persones tenen problemes per a definir la seva identitat. (Kottak, 1994)

“d'aspectes superficials i sovint falsificats o teatrals.” (Beltrán, 2005: 58) Per exemple, en el turisme.<sup>145</sup> L'esfera econòmica fomenta el consum de la diferència des que ha descobert el gran potencial d'aquest mercat, i així les mercaderies foranes “es van integrant de manera gradual en les economies nacionals sota la categoria de productes ètnics” (Beltrán, 2005: 56), impulsades per la fascinació per allò exòtic abans esmentada. Martiniello (1997: 72) parla d'un «multiculturalisme *de mercat*», que es basa “en un simple cálculo económico y [pretende] sacar un beneficio máximo del multiculturalismo y los debates que suscita en la sociedad.” Per exemple, a través de productes per a les minories; plantilles de treballadors multiculturals de cara a una economia mundialitzada, etc.

A pesar de les *evidents* diferències, hem de ser conscients que, com diu Geertz (1996: 78), “El mundo social, en sus articulaciones, no se divide en perspicuos «nosotros» con los que podemos simpatizar a pesar de la diferencias que tengamos con ellos, y enigmáticos «ellos» con los que no podemos simpatizar por mucho que defendamos hasta la muerte su derecho a diferenciarse *de* nosotros.” El llenguatge de la diferenciació cultural és artificiós, doncs podem veure fàcilment com les societats es fonen les unes amb les altres. “Those markers used to assign people to one or other of the world's cultures are [...] ambiguous, and are far from enabling us to demarcate discrete, to say nothing of unchanging cultural groups [...] except by reference to a necessarily arbitrary enclosed space.” (Kahn, 1995: 129)

Un dels problemes amb el discurs sobre un món culturalment divers és que “describing, translating or interpreting *other cultures* contains a fatal flaw in so far as it can never genuinely succeed in locating these cultures except in relation to, and hence within the culture of, the person doing the interpreting.” (Kahn, 1995: 128) És el que es coneix com etnocentrisme, la tendència a aplicar els propis valors culturals per a interpretar o jutjar les altres cultures (o les persones criades en aquestes). De fet, es tracta d'un “universal cultural. En todas partes la gente piensa que las explicaciones, opiniones y costumbres que le resultan familiares son ciertas, correctas, adecuadas y morales. Ven el comportamiento diferente como algo extraño o salvaje.” (Kottak, 1994: 40-1) És una “conseqüència inevitable de tot procés de socialització”. (Beltrán, 2005:

---

<sup>145</sup> Pensem en els espectacles folklòrics per a turistes (balls, desfilades o competicions adornades amb vestits tradicionals), que sovint recreen pràctiques culturals que han deixat de formar part de la vida quotidiana de les poblacions locals.

19) No podem esperar que les persones deixin de cop de ser etnocèntriques<sup>146</sup>, perquè tothom interpreta amb els elements que té a l'abast; tampoc extirparem els prejudicis i els estereotips doncs formen part de la cultura, sovint no es tenen altres referents i en alguns contextos poden arribar a ser acceptables.

Un perill encara major, com denuncia Kahn (1995: 125-6), recolzant-se en Pierre Tanguieff, és que el discurs de la diferència cultural es pugui inscriure “into projects that were previously grounded in a biological fragmentation of the human species.” Cosa que duu a aquest autor a parlar de l'existència d'un «racisme cultural».

Llavors, (hem de dir que) hi ha diferències o no?

### *Som allò que volem*

Podríem acabar dient, com fa Kottak (1994: 41), que determinats trets culturals són universals, compartits per tots els humans; alguns, simples generalitats, comuns a força societats, però no a tots els grups humans; i uns altres són particularitats, exclusives de certes tradicions culturals. Però realment és tan senzill? ¿El concepte d'una cultura global internament heterogènia pot capturar el que està passant? Els teòrics de la globalització (que creuen en aquesta cultura global heterogènia) i els que (anteriorment) creien que el món es faria homogeni a través de l'expansió del modernisme, “share [...] the misleading assumption that only with *globalisation*, that is only with the expansion of the West beyond its cultural boundaries, does the issue of the cultural diversity arise. It might be better to see the current patterns of cultural diversification as in some sense a continuation on a global level of processes that were built into modernisation from the very start.” (Kahn, 1995: 127)

No ens han de sorprendre les dificultats de definir les diferències culturals que, suposadament, fan de la nostra una societat diversa. “[E]l lenguaje y otras estructuras culturales dependen de la evolución de las circunstancias de la comunidad lingüística o interpretativa. Toda palabra, todo artefacto cultural<sup>147</sup> [es] implícitamente un lugar permanente de conflicto entre múltiples significados y ubicaciones posibles.” (Altman, 2000: 125) La majoria de les paraules, és clar, no presenten tants dubtes ni

---

<sup>146</sup> D'acord amb Geertz, a banda d'un etnocentrisme particularista (que propugna el desenvolupament i aïllament d'allò propi, o d'allò propi i d'allò aliè separatament), n'hi hauria també un d'universalista, que postula allò universal des de la seva peculiaritat.

<sup>147</sup> I ja hem vist que la ‘cultura’ i la ‘diferència cultural’ ho són, com ens desvetllava Kahn.

ramificacions. D'altra forma la comunicació es faria impossible. “Los conflictos de carácter conceptual sólo se manifiestan de manera significativa y prolongada cuando lo que está en cuestión son los elementos constructivos fundamentales de una cultura.” (Altman, 2000: 125) Com en aquest cas.

Deia Crehan que és millor no limitar-se a establir una única definició com la correcta, o ens arisquem a percebre la realitat només parcialment. Per aquest motiu, en aquestes conclusions buscaré només una forma (gairebé diria una actitud) per a acostar-nos al tema reduint la seva conflictivitat, que no la seva complexitat (o sigui, dificultat). Per a amenitzar-ho, prepararé el terreny amb una cita literària. En la novel·la *Baudolino* d'Umberto Eco, el protagonista, Baudolino, i un grup d'homes s'encaminen a la recerca del llegendari Preste Joan. Pel camí recorren terres meravelloses i terrorífiques, mai abans trepitjades ni contemplades per cap altre viatger, i quan ja s'acosten als dominis del Preste es troben amb un esciàpode, una estranya criatura del bestiari medieval, de forma humana però amb una peculiaritat: només té una cama (i no perquè sigui coix). De seguida, el curiós individu, de nom Gavagai, i els homes inicien una interessant i divertida conversa. Comencem amb el Poeta dirigint-se a Gavagai:

“[...] Ti ho sentito dire poco fa che gli sciapodi non sono amici dei blemmi. Non appartengono al regno o alla provincia?”

“Oh no, loro come noi è servi del Presbyter, e come loro e ponci, i pigmei, i giganti, i panozi, i senzalingua, i nubiani, gli eunuchi e i satiri-che-non-si-vede-mai. Tutti buoni cristiani e servi fedele del Diacono e del Presbyter.”

“Non siete amici perché siete diversi?” chiese il Poeta.

“Come dice tu diversi?”

“Be', nel senso che tu sei diverso da noi e...”

“Perché io diverso da voi?”

“Ma santissimo Iddio,” disse il Poeta, “tanto per cominciare hai una gamba sola! Noi e il blemma ne abbiamo due!”

“Anche voi e blemma se alza una gamba ne ha solo una.”

“Ma tu non ne hai un'altra da abbassare!”

“Perché deve io abbassare gamba che non ha? Deve tu abbassare terza gamba che non ha?”

S'intromise conciliante il Boidi: “Senti, Gavagai, ammetterai che il blemma non ha la testa.”

“Come non ha testa? Ha occhi, naso, bocca, parla, mangia. Come fa tu questo se non ha testa?”

“Ma non hai mai notato che non ha il collo, e dopo il collo quella cosa rotonda che anche tu hai sul collo e lui no?”

“Cosa vuole dire notato?”

“Visto, accorto che, che tu sai che!”

“Forse tu dice che lui non è tutto uguale a me, che mia madre non può confondere me con lui. Ma anche tu non he uguale a questo tuo amico perché lui ha segno su guancia e tu non ha. E tuo amico è diverso da quello nero come uno di Magi, e lui diverso da quello altro con barba nera da rabbino.”

“Come sai che ho la barba da rabbino?” [...] “Hai mai visto altri rabbini?”

“Io no, ma tutti dice barba da rabbino laggiù a Pndapetzim.”

Borone disse: “Tagliamo corto. Questo sciapode non sa vedere una differenza tra lui e un blemma, non più di quanto noi sappiamo vederla tra il Porcelli e Baudolino. Se ci pensate succede quando s’incontrano degli stranieri. Tra due mori, voi sapete vedere bene la differenza?”

“Sì,” disse Baudolino, “ma un blemma e uno sciapode non sono come noi e i mori, che li vediamo solo quando andiamo da loro. Loro vivono tutti nella stessa provincia, e lui distingue tra blemma e blemma, se dice che quello che abbiamo appena visto è suo amico, mentre gli altri no. Stammi bene a sentire, Gavagai: hai detto che nella provincia abitano dei panozi. Io so cosa sono i panozi, sono gente quasi come noi, salvo che hanno due orecchie così enormi che gli scendono sino alle ginocchia, e quando fa freddo se le avvolgono intorno al corpo come un mantello. Sono così i panozi?”

“Sì, come noi. Anche io ha orecchie.”

“Ma non sino alle ginocchia, per Dio!”

“Anche tu ha orecchie molto più grande di quelle di tuo amico vicino.”

“Ma non come i panozi, per la miseria!”

“Ciascuno ha orecchie che sua madre ha fatto a lui.”

“Ma allora perché dici che non corre buon sangue tra blemmi e sciapodi?”

“Loro pensa male.”

“Come male?”

“Loro cristiani che fa sbaglio. Loro *phantasiastoi*. [...]”

“Amici,” disse Baudolino rivolgendosi ai suoi compagni. “Mi pare evidente che la varie razze esistenti in questa provincia non danno alcuna importanza alle differenze del corpo, al colore, alla forma, come facciamo noi che anche a vedere un nano lo giudichiamo un errore di natura. E invece, come d’altra parte molti dei nostri sapienti, danno molta importanza alle differenze delle idee sulla natura del Cristo, o sulla Santissima Trinità, di cui abbiamo udito parlare a Parigi. È il loro modo di pensare. Cerchiamo di capirlo, altrimenti ci perderemo sempre in discussioni senza fine. [...]” (Eco, 2000: 373-6)

La (hilarant, per aparentment absurda) falta d’entesa entre l’esciapode i els homes és deguda, com ens diria Hernández Sacristán (2003), al diferent ús retòric del llenguatge (el seu ús ideològic en termes d’acció simbòlica) que fan l’un i els altres, que es traduiria en que “determinadas cosas tienden a asociarse e incluso a identificarse y otras a discriminarse y diferenciarse. [Kenneth] Burke nos sugiere que, de una manera

muy básica, las culturas difieren por el tipo de objetos entre los que proponen lazos de asociación o entre los que, por contra, proponen fronteras”. (Hernández Sacristán, 2003: 18) Allò que crea diversitat cultural seria el tipus particular d'equilibri entre aquestes dues retòriques, la de continuïtat i la de discontinuïtat, a l'hora de resoldre situacions ambigües, que admeten diferents tipus de tractament normatiu. Dit d'una altra manera,

las divergencias culturales, que cabe caracterizar en términos de ethos cultural o estilo de vida, derivan de la manera particular en que se suelen resolver en una cultura los conflictos entre normas antagónicas. [...] las culturas no difieren sustancialmente en lo que se refiere al tipo de valores que debemos poner en juego para hacer posible la construcción de lo social humano, sino más bien en lo que se refiere al diferente alcance normativo, que se asigna a dichos valores, a las relaciones de prevalencia entre los mismos y a las posibles relaciones jerárquicas que entre los mismos se mantienen. (Hernández Sacristán, 2003: 18 i 23)

Per tant, és en l'ús (destinat a validar una visió del món, hi afegiria) que puguem fer dels conceptes de 'diferència' o de 'cultura' on tenim el quid de la qüestió. Es fa necessari, per tant, afrontar-la a partir dels supòsits d'una anàlisi *pragmàtica*, que és com els lingüistes anomenen l'anàlisi que es fonamenta en l'ús, un ús que és el fonament del significat lingüístic. Un bon exemple de la utilitat d'aquest sistema la tenim en la teoria que Rick Altman (2000) va elaborar per a l'estudi dels gèneres cinematogràfics (un tema amb moltes concomitàncies amb el que aquí estem tractant) a *Film/Genre*. En aquest llibre, Altman proposa una aproximació «semàntico-sintàctico-pragmàtica» als gèneres. Les observacions sobre la semàntica i la sintaxi serien útils per a descriure estructures i classificar els textos, però només una valoració del seu ús (no posterior, sinó simultània) permet comprendre quins factors semàntics i sintàctics creen veritablement significat. L'esquema d'Altman no és vàlid només en relació al gènere cinematogràfic, sinó que pot aplicar-se a qualsevol conjunt de textos (i la cultura, en tant que discurs –com hem vist–, n'és un), “porque se basa verdaderamente en una teoría general del significado.” (Altman, 2000, 289)

Aquesta forma d'anàlisi, òbviament relativista, no nega la possibilitat de parlar de diferències. Parafrasejant Altman, les diferències són alguna cosa més que categories *post facto*; formen part de la dialèctica constant de divisió de categories/creació de categories que constitueix la història dels tipus i de la terminologia. Tota classificació sorgeix de la necessitat d'ordenar el món i reduir la seva complexitat, en part com un

mecanisme de supervivència.<sup>148</sup> És, en aquest sentit, inevitable i imprescindible. Però si prenem consciència del nostre discurs i la seva relativitat, aconseguirem reduir el pes i el greuge dels prejudicis que sempre incorporem en les nostres anàlisis; passarem, en els nostres contactes interculturals, “de la sorpresa, la ansiedad y la incertidumbre al placer, al aprendizaje y a una mayor complejidad cognitiva y emotiva.” (Rodrigo, 1999: 15) En el cas que ens ocupa ens farà adonar-nos que la pregunta primordial a plantejar-nos no és «quines diferències hi ha?», sinó «per a què volem diferenciar-nos?»<sup>149</sup>.

## 2.2. RELACIONS ENTRE CULTURES

When I first came to that quiet corner of the Nile Delta I had expected to find on that most ancient and most settled of soils a settled and restful people. I couldn't have been more wrong.

The men of the village had all the busy restlessness of airline passengers in a transit lounge. Many of them had worked and travelled in the sheikhdoms of the Persian Gulf, others had been in Libya and Jordan and Syria, some had been to the Yemen as soldiers, others to Saudi Arabia as pilgrims, a few had visited Europe: some of them had passports so thick they opened out like ink-blackened concertinas. And none of this was new: their grandparents and ancestors and relatives had travelled and migrated too, in much the same way as mine had, in the Indian subcontinent – because of wars, or for money and jobs, or perhaps simply because they got tired of living always in one place.

AMITAV GOSH, *The Imam and the Indian*

Quan parlem de les cultures hem de procurar, com a mínim, no caure en l'opinió simplista que considera l'aïllament geogràfic i l'aïllament social com els factors crítics en la conservació de la diversitat cultural.

---

<sup>148</sup> “El estereotipo nos permite explicar hasta lo incomprendible” (Rodrigo, 1999: 64).

<sup>149</sup> Quan parlem de les implicacions polítiques de la interculturalitat més endavant veurem alguna possible resposta a aquesta pregunta.



[L]as distinciones étnicas categoriales no dependen de una ausencia de movilidad, contacto o información; antes bien, implican procesos sociales de exclusión e incorporación por los cuales son conservadas categorías discretas *a pesar* de los cambios de participación y afiliación en el curso de las historias individuales. En segundo lugar, [...] las distinciones étnicas no dependen de una ausencia de interacción y aceptación sociales; por el contrario, generalmente son el fundamento mismo sobre el cual están contruidos los sistemas sociales que las contienen. En un sistema social semejante la interacción nos conduce a su liquidación como consecuencia del cambio y la aculturación. (Barth, 1969: 10)

“La ausencia de aislamiento, la existencia de relación, no sólo es posible y deseable o bien no-deseada, es un hecho.” (San Román, 1996: 106) Resulta obvi si pensem que alguns de nosaltres, tot i haver nascut a Europa, utilitzem la numeració àrabiga (en realitat, provinent de l'Índia), mengem tomàquet (originari d'Amèrica), escoltem música d'arrels africanes, comprem objectes de seda i porcellana (materials arribats de la Xina), i ho considerem tot part de la *nostra* cultura. Això constata no tan sols l'existència de contactes entre grups humans (en forma de mercadeig, guerres, migracions, etc.) i la influència d'aquests, sinó també que allò que anomenem ‘cultura’ no deixa de ser una organització concreta de la diversitat, tal com diu l'antropòleg José García (a Beltrán, 2005: 51). No hi ha poblacions pures.

Les principals forces que han marcat la interacció cultural durant els darrers segles han estat l'expansió comercial i la industrialització.<sup>150</sup> (Kottak, 1994: 450) Als quals s'han d'afegir durant el segle XX els efectes de les guerres mundials i els llegats continus de l'imperialisme (Clifford, 1997: 18), que han incrementat considerablement el nombre d'històries d'encreuaments.<sup>151</sup> L'últim impuls l'ha donat l'espectacular desenvolupament dels mitjans de comunicació i de transport que ja hem apuntat abans.

Els intercanvis entre pobles (no necessàriament molt) allunyats geogràficament i també històricament, es produeixen en el que alguns han volgut anomenar «zones de contacte», les quals, “aunque movibles y porosas, constituyen una importante fuente de sentido. [...] están hechas de materialidades discursivas diversas, de universos de sentido distintos y, a veces, contrapuestos. Pero en ellas es donde se manifiesta el

---

<sup>150</sup> Responsables també de la destrucció d'economies i pobles.

<sup>151</sup> García Canclini dóna especial rellevància també a la caiguda del mur de Berlín, abans de la qual – segons l'autor –, Orient i Occident eren antagònics i estaven desconnectats. “Las naciones tenían culturas más o menos autocontenidas, con ejes ideológicos definidos y perseverantes, que regían la mayor parte de la organización económica y las costumbres cotidianas. [...] En pocos años las economías de países grandes, medianos y pequeños pasaron a depender de un sistema transnacional en el que las fronteras culturales e ideológicas se desvanecen.” (García Canclini, 2004: 16)

encuentro intercultural, el intercambio comunicativo entre sujetos distintos que, en el mismo proceso de interacción, ponen en común saberes y haceres, para compartirlos y / o rechazarlos.” (Pech; et al., 2008: 36) Homi K. Bhabha (1994) ha elaborat una «teoria de la cultura híbrida», segons la qual els problemes de comprensió o significat (producte de l'ambigüïtat del llenguatge) que sorgeixen entre dues cultures es resolen quan aquestes es troben *al mig*, en un Tercer Espai liminal en què un i altre bàndol negocien la seva diferència cultural i creen una cultura que és híbrida. Jorge A. González (a Pech; et al., 2008) prefereix parlar de «fronts culturals», que entén com a lloc de batalla. Els fronts culturals “permiten observar complejos entrecruzamientos de formas simbólicas y prácticas sociales que por efecto de múltiples operaciones (económicas, políticas y especialmente culturales) se han convertido con el tiempo en obvias, comunes y compatibles entre agentes socialmente muy distintos.” (Pech; et al., 2008: 29)

Cal evitar la temptació d'imaginar les zones de contacte (que impliquen una copresència de subjectes) com a espais fronterers, doncs a partir del terme 'frontera' “Se suponen un centro y una periferia; el centro es un punto de recolección, la periferia un área de descubrimiento.” (Clifford, 1997: 238) En definitiva, s'estableix una jerarquia que va en detriment d'una visió equitativa dels actors participants.

Va ser la voluntat d'acabar amb les jerarquies allò que donà un impuls a la idea del *multiculturalisme* durant els anys seixanta, en ple procés de descolonització (no per casualitat), i davant del que s'interpretava com una nova realitat social, més diversa culturalment que les anteriors, en bona mesura arran dels allaus migratoris propiciats per les noves dependències econòmiques entre països, la democratització dels transports, etc. El multiculturalisme, com a ideologia, és el reconeixement del fet de la diversitat cultural (Beltrán, 2005: 66), alhora que la consideració d'aquesta diversitat com quelcom bo i desitjable (Kottak, 1994: 65); mentre que la multiculturalitat, com a fet, seria la coexistència en un mateix espai geogràfic de grups culturals diversos. L'aparent tendència del concepte a naturalitzar i essencialitzar les cultures i les identitats, mantenint-les separades i aïllades en situacions estàtiques, va aconsellar un canvi de terminologia, i avui s'acostuma a parlar d'*interculturalitat* per a referir-se a la convivència i creació de vincles entre grups.<sup>152</sup> A més, es considera que no tot en la

---

<sup>152</sup> En realitat, el terme 'multiculturalisme' s'ha emprat de maneres diferents en funció de l'agenda política. També hi ha qui l'ha entès com la “abundancia de opciones simbólicas [que] propicia enriquecimientos y fusiones, innovaciones estilísticas tomando prestado de muchas partes.” (García Canclini, 2004: 22) I l'anomenat multiculturalisme *dur*, “Baraja la posibilidad de incluir grupos étnicos en el proceso de definición de [la] identidad nacional” (Martiniello, 1997: 76).

interculturalitat és per força positiu, doncs de la mateixa manera que “De la interreacció de las fuerzas culturales locales, regionales y nacionales han emergido muchas formas nuevas de expresión popular” (Kottak, 1994: 460), aquest procés dialèctic també pot donar lloc a asimetries i conflicte.

A l'interior de la teoria de la interculturalitat, diverses metàfores s'esforcen per expressar com canvien les societats: criollització, *melting pot*, transculturació, sincretisme, fusió, pastitx, collage, hibridació o mestissatge.<sup>153</sup> El seu ús està subjecte a debat. Sovint invocats de manera més literària que tècnica, els termes es mostren susceptibles de diferent interpretació en funció dels autors. Alguns, fins i tot, provenen de disciplines com la biologia, i no s'adapten amb total propietat a les ciències socials.<sup>154</sup>

D'altra banda, parlar d'espais en què les cultures es barregen i s'influencien, creant ambigüitat, paradoxa i pastitx cultural, no és suficient, perquè “in challenging the fixity of cultural boundaries, these discoveries in fact serve to preserve the myth of the cultural centre – since cultural impurities are seen to exist only when one moves away from the purity of the centre.” (Kahn, 1995: 130) El que és segur és que hi ha contactes cada cop més complexos, i que aquests produeixen efectes sobre els individus i les societats. Més que no pas «com anomenar-los», preguntem-nos «de quina mena són».

El primer que cal dir és que el contacte sempre provoca canvis en els grups que hi participen. D'això se'n diu *aculturació*, que és diferent de la *difusió*, o del préstec cultural, que pot produir-se sense contacte directe. Tradicionalment s'ha associat l'aculturació amb la imposició d'una cultura sobre una altra; però es tracta d'un procés natural i bidireccional. (Beltrán, 2005: 28) Això sí, no s'ha d'oblidar que “La naturalesa del contacte entre poblacions [...] dependrà de les diferents posicions de poder o de les especialitzacions econòmiques.” (Beltrán, 2005: 50) En alguns casos pot donar-se una certa assimilació o pèrdua d'identitat. Es pot produir quan hi ha relacions de poder asimètriques, com en els casos de colonialisme. Llavors es parla d'*imperialisme cultural*, que fa referència “a la rápida difusión o al avance de una cultura a expensas de otras, o su imposición sobre otras culturas a las que modifica, sustituye o destruye,

---

<sup>153</sup> Mentrestant, s'entén que les velles estratègies localitzades –comunitat, cultura, regió, centre i perifèria– “pueden oscurecer en la misma medida en que revelan.” (Clifford, 1997: 301)

<sup>154</sup> Crehan critica el concepte de 'híbrid'. El problema és que la seva definició d'origen biològic fa referència a la descendència de dos animals o plantes de distinta espècie o varietat, de forma que “Los organismos híbridos estarían formados por elementos de algún modo incongruentes.” (Crehan, 2004: 79) Per la seva banda, Clifford (1999) escomet contra 'aculturació' (amb la seva trajectòria massa lineal: de la cultura A a la cultura B) i 'sincretisme' (amb la seva imatge de dos sistemes constants sobreposats).

usualmente debido a la influencia diferencial en el plano económico o político.” (Kottak, 1994: 462) Al mateix temps, però, les persones no són víctimes passives de l'imperialisme cultural. “La gente contemporánea –a menudo con una creatividad considerable– revisa constantemente, reelabora, se resiste y rechaza los mensajes que les llegan desde los mensajes externos.” (Kottak, 1994: 462) Todorov (a San Román, 1996: 129) no creu en una progressió necessària des de la comunicació intercultural a la homogeneïtzació i d'aquí a la desaparició cultural i identitària. Cal tenir en compte que

el significado no es algo inherente o impuesto, sino localmente producido. Las personas asignan sus propios valores y significados a los textos, mensajes y productos que reciben. Estos significados reflejan sus sustratos y experiencias culturales. Cuando las fuerzas de los centros mundiales entran en nuevas sociedades se las hace indígenas; es decir, que se modifican para encajarlas en la cultura popular. (Kottak, 1994: 464)

Així és com les diferències ètniques poden persistir en el món globalitzat, i formar societats plurals.

La darrera possibilitat és la del *xoc cultural*, o la inviabilitat de la convivència (i, per tant, del contacte) entre determinats grups humans, habitualment referits com a civilitzacions.<sup>155</sup> Però es tracta d'una tesi essencialista i, en bona mesura, falsa, doncs al darrera dels conflictes suposadament culturals s'hi acostumen a amagar qüestions econòmiques o polítiques. (Beltrán, 2005: 34) La incommensurabilitat de les cultures (la impossibilitat de comparar-les perquè no existeixen criteris generals per a fer-ho) no les fa *necessàriament* incompatibles<sup>156</sup>. “El problema que realmente está en juego, no nos engañemos, es el interés que suscita la posibilidad de convivencia, interés económico y político, pero también simplemente humano.” (San Román, 1995: 121)<sup>157</sup>

Es podria resumir dient que allò que hi ha en el nucli de la cultura (inevitablement) criolla –o com se'n vulgui dir– “is a combination of diversity, interconnectedness, and innovation, in the context of global center-periphery relationships.” (Hannerz, 1996: 67) Però cal puntualitzar que ara que els colors del

---

<sup>155</sup> La teoria del «xoc de civilitzacions» va ser elaborada pel polítleg nord-americà Samuel P. Huntington, i “respon a una realitat percebuda sota uns interessos hegemònics específics que hom considera amenaçats.” (Beltrán, 2005: 34)

<sup>156</sup> Hi ha casos de sincretisme i de coexistència; de vegades, fins i tot, dues cultures en contacte han estat absorbides pels actors, “de manera que ponen en juego una u otra en una decisión estratégica que suele ser función del contexto.” (San Román, 1995: 121)

<sup>157</sup> Vet aquí algunes respostes a la pregunta anteriorment formulada: «per a què volem diferenciar-nos?».

nostre mapa es fonen els uns amb els altres<sup>158</sup>, “centres, like boundaries, become arbitrary points in cultural space, acquiring their significance only when something outside that infinite variation is imposed, thus defining this or that point on the map as the focus of cultural purity.” (Kahn, 1995: 130) No s’imposa, com es temia fa anys, una única cultura homogènia. Els nous riscos són, com diu Jean-Pierre Warnier (a García Canclini, 2004: 23), l’explosió i dispersió de les referències culturals.<sup>159</sup>

Geertz diu que els antropòlegs són «*merchants of astonishment*» que negocien amb les meravelles d’altres cultures, i Hannerz (1996: 4) aprofita per a afirmar que, actualment, “it seems that some of the goods consist of the astonishment of displacement and juxtaposition”. Efectivament, sembla que l’estil de vida d’un sector important de la població –“urbana, relativament desahogada y con un nivel de educación medio o superior” (Martiniello, 1997: 58)– s’està transformant amb la progressiva incorporació d’elements culturals procedents de societats considerades estrangeres o exòtiques. “Yet the sheer surprise value of such goods may soon enough also decline, as we accumulate more and more anecdotal evidence of this type.” (Hannerz, 1996: 4)

Per a García Canclini (2004: 14-5), les recents transformacions estan fent trontollar les arquitectures de la multiculturalitat.

Parecen agotarse los modelos de una época en que creíamos que cada nación podía combinar sus muchas culturas, más las que iban llegando, en un solo «caldero», ser un «crisol de razas» [...] De un mundo *multicultural* –yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación– pasamos a otro *intercultural* globalizado. [...] Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: *multiculturalidad* implica aceptación de lo heterogéneo; *interculturalidad* implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.

La nova situació exigeix de nosaltres allò que Hernández Sacristán (2003: 32-3) anomena «capacitat d’accés *transcultural* a l’espai de les relacions socials»; o sigui, que siguem capaços de

situarnos en este tipo de sustrato que alimenta los procesos de creatividad cultural, esto es, que nos hace pensar la cultura no como un tipo de producto dado, que podrá ser o no adquirido, sino

---

<sup>158</sup> Perdó pel clixé una mica naïf.

<sup>159</sup> Curiosament, però, “Las relaciones entre los acercamientos del mercado, los nacionalismos políticos y las inercias cotidianas de los gustos y los afectos siguen dinámicas divergentes. Como si no se enteraran de las redes que comprometen a la economía, la política y la cultura a escala transnacional.” (García Canclini, 2004: 18)

como una actividad humana en continuo proceso de reformulación. En este sentido, el ejercicio de esta capacidad de acceso a lo transcultural debe entenderse también como condición de posibilidad para el aprendizaje intercultural. Nos referimos con este último término a la incorporación creativa en una cultura de soluciones ofrecidas por otras con las que se mantiene algún tipo de contacto [...]

Afortunadament, els humans hem desenvolupat una gran «capacitat d'adaptació generalitzada», com en diu San Román (1996: 130), que és “lo que permite el contacto, el intercambio [...], la capacidad de traducción cultural, de absorción y selección, de cambio.”

A la vista de tot això, els nous paradigmes “comienzan con los contactos históricos, con las complicaciones en el nivel de las intersecciones regionales, nacionales y transnacionales. Los enfoques basados en el contacto no presuponen totalidades socioculturales que luego se relacionan, sino más bien sistemas ya constituidos de ese modo, que pasan a integrar nuevas relaciones a través de procesos históricos de desplazamiento.” (Clifford, 1997: 18) Todorov (1988) diu que la cultura no evoluciona si no és a través dels contactes. És a dir, que allò intercultural és constitutiu d'allò cultural. Ja no val la idea del món com un mosaic amb espais delimitats, i per això els estudis ja no se centren tant en la *cultura* com en la *identitat*, indeterminada, ambivalent i sempre canviant<sup>160</sup>. El món està, ara més que mai, poblat per *cosmopolites*<sup>161</sup>, com els del poble que descriu Amitav Gosh, persones amb una actitud intel·lectual i estètica oberta a les experiències culturals divergents, que viuen en diversos mons alhora, ja sigui amb el cos o amb la ment. Fills de la interculturalitat.

### 2.3. VIVINT EN UN MÓN GLOBAL I POSTMODERN

Un dels discursos socials predominants en els darrers anys ha estat el de la *globalització*, que d'una manera general podem definir com “la intensificació de les

---

<sup>160</sup> Hobsbaum ens diu que “la mayor parte de las identidades colectivas son más bien camisas que piel: son, en teoría por lo menos, opcionales, no ineludibles.” (a Rodrigo, 1999: 51) Alhora, tant la identitat cultural com la identitat personal poden ser múltiples.

<sup>161</sup> En propers capítols aprofundiré en aquest concepte.

relacions socials a escala mundial [...] resultat de la transformació del capitalisme i l'economia juntament amb l'impacte de les noves tecnologies de la informació.”<sup>162</sup> (Beltrán, 2005: 54) L'increment de les interconnexions a llarga distància ens ha portat a creure que les societats s'acosten, no ja físicament, sinó a nivell d'experiències. Aparentment, és el sociòleg Niklas Luhmann qui dóna per fet que l'únic concepte de societat possible és el de la societat *única*, la «societat mundial». I afegeix que avui hi ha tan poques societats reals diferents com mons possibles diferents. (Bolz, 2001) S'admeten discrepàncies al voltant del sentit del concepte de societat mundial, però sembla que “no tiene sentido poner en duda la globalización de la economía, la supranacionalización de la política, ni los fenómenos cotidianos de la comunicación mundial.” (Bolz, 2001: 7)

Els nous o millorats mitjans de transport i comunicació han jugat un paper cabdal en aquest procés. “It is in large part due to these media and transport technologies that the world, or at least much of the world, is now self-consciously one single field of persistent interaction and exchange.” (Hannerz, 1996: 19) El que s'ha aconseguit és la reducció de l'espai virtual, la integració (comunicativa) instantània del món.<sup>163</sup> (Bolz, 2001: 55) O de bona part d'aquest. Això suposa que *podem* conèixer de forma immediata allò que succeeix en qualsevol indret del planeta<sup>164</sup>; però no és el simple coneixement de les *notícies* allò que constitueix la societat mundial, sinó la connexió emocional que s'estableix amb allò llunyà que, de sobte, se'ns fa present (perquè es torna visible i / o audible). “[A] growing range of media reach across borders to make claims on our senses. Our imagination has no difficulty with what happens to be far away. On the contrary, it can often feed on distances, and on the many ways in which the distant can suddenly be close.” (Hannerz, 1996: 4) Apaddurai explica que la imaginació ha adquirit un poder fins ara desconegut en la vida social, arribant a desbancar les experiències viscudes. Gràcies, en bona mesura, als *mass media*, “More persons in more parts of the world consider a wider set of possible lives than they ever

---

<sup>162</sup> Convé matisar. “It has been the First World, industrial and capitalist, that has been most intensely involved, within itself, in all kinds of interconnectedness, and sharing some of it with the Third World, on those unequal terms which have made globalisation seem in large part synonymous with westernization.” (Hannerz, 1996: 18) Més endavant, quan parlem de cinema, podrem constatar els efectes d'això.

<sup>163</sup> “La pérdida de importancia del espacio se pone de manifiesto sobre todo en el hecho de que las redes de comunicación se emancipan cada vez más de las redes de tránsito. Ya no se puede localizar a la sociedad mundial. Lo que sigue importando es el tiempo, cada vez más escaso” (Bolz, 2001: 8).

<sup>164</sup> Escric ‘podem’ en cursiva per a remarcar que es tracta només d'una possibilitat. La concreció d'aquest coneixement depèn de les mediacions (la implementació o no dels mitjans que ho facin possible) així com de la voluntat comunicativa. En realitat, existeix la sospita que hi ha massa coses que no sabem perquè a algú no li interessa que se sàpiguen o no se'n preocupa.

did before.” (Appadurai, 1996: 53) Allò *llunyà*, per tant, estaria envaint les competències del que és *local*, els components clàssics del qual són la quotidianitat, el cara-a-cara, les primeres experiències i l'experiència física (sensual). (Hannerz, 1996) “In identifying the typical components of localness, we may [...] come to realise more clearly that they are not all intrinsically local, linked to territoriality in general or only some one place in particular. That connection is really made rather by recurrent practicalities of life, and by habits of thought.” (Hannerz, 1996: 27)

Per cert, hi ha qui opina que amb la conformació de la societat mundial comença la trajectòria del concepte de cultura, perquè “La comparación de cultura y regiones sólo adquiere sentido en el contexto de un horizonte mundial y común. Y por eso en nuestros días la humanidad tiene el mismo horizonte mundial de expectativas y vive en la misma sociedad.” (Bolz, 2001: 53)

Cal ser curós, malgrat tot, amb el concepte de globalització. D'entrada, “requiere especificar con cuidado su ámbito de aplicabilidad para no homogeneizar a movimientos heterogéneos o grupos sociales excluidos de las modalidades hegemónicas del conocimiento.” (García Canclini, 2004: 182) En segon lloc, cal tenir en compte que “Globalisation [...] is not brand new, it can move back and forth, it comes in many kinds, it is segmented, and it is notoriously uneven; different worlds, different globalizations.” (Hannerz, 1996: 18) Però per sobre de tot, és important no caure en la trampa “of assuming that *global culture* is somehow an objective rather than an interpretive reality. In fact, of course, it is not and we are entitled to wonder whose interpretive reality it is.” (Kahn, 1995: 127)

Hi ha qui opina que un canvi en la terminologia seria profitós a fi i efecte de precisar millor la mena de fenòmens a què es fa referència. És el cas de Ulf Hannerz, incòmode amb l'ús pròdig que es fa de la paraula ‘globalització’ per a descriure qualsevol procés o relació que d'alguna manera creua les fronteres estatals. Ell proposa un altre mot.

In themselves, many such processes and relationships obviously do not all extend across the world. The term “transnational” is in a way more humble, and often a more adequate label for phenomena which can be of quite variable scale and distribution [...]. It also makes the point that many of the linkages in question are not “international,” in the strict sense of involving



nations –actually, states– as corporate actors. In the transnational arena, the actors may now be individuals, groups, movements, business enterprises [etc.] (Hannerz, 1996: 6)<sup>165</sup>

Els veritables dubtes, de tota manera, sorgeixen no de la nomenclatura, sinó de constatar que la realitat diària és més complexa. És indubtable que existeix una tendència a la uniformitat en la cultura de masses i a la societat mundial en la comunicació, propiciades pel desenvolupament tecnològic. “Pero estas tendencias son contrarrestadas por la aparición o reaparición de demandas de reconocimiento de las peculiaridades culturales y la afirmación de identidades étnicas, nacionales y culturales, a veces muy restrictivas. El nacionalismo, en sus distintas formas, sigue siendo una ideología pujante, y a veces las identidades étnicas y culturales son refugios tranquilizadores para una población desbordada y asustada por la rapidez y profundidad de los cambios producidos en la «aldea global».” (Martiniello, 1997: 8) Com diu Naficy, potser la globalització del capital, el treball, la cultura i els *media* amenaça de convertir en obsoletes les fronteres i la sobirania nacional en irrellevant. “However, physical borders are real and extremely dangerous, particularly for those who have to cross them.” (Naficy, 2006: 124)

Es creia que la globalització conduiria a una cultura mundial més homogènia, però no està sent així, perquè “Els productes i les mercaderies [...] no necessàriament són portadors de la cultura que els ha produït, sinó que uns altres les interpreten de manera diferent a com ho faria el productor.” (Beltrán, 2005: 54) A més, no tothom gaudeix del mateix accés als articles de consum a causa de la desigualtat de recursos entre països o entre grups socials d'un mateix país. Finalment, veiem també que els fluxos culturals no són només unidireccionals. De fet, allò local s'ha revaloritzat i té més presència a escala mundial, si bé es perpetuen les relacions de poder i els fluxos són més nombrosos en algunes direccions que en d'altres.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> D'altra banda, “Some things may be more truly global in themselves, however, and in their crisscrossing aggregate, transnational connections contribute to overall interconnectedness. By what term can we capture this quality of the entity as a whole?” (Hannerz, 1996: 6) MacLuhan parla de «*global village*», però “is in some ways a misleading notion. It suggests not only interconnectedness but, probably to many of us, a sense of greater togetherness, of immediacy and reciprocity in relationships, a very large-scale idyll. The world is not much like that.” (Hannerz, 1996: 6)

Per això Hannerz prefereix el terme *ecumene* (per als grecs = terra habitada), perquè “remains a convenient designation for an interwoven set of happenings and products”. (Hannerz, 1996: 7) Per tant, l'*ecumene* serveix “to allude to the interconnectedness of the world, by way of interactions, exchanges and related developments, affecting not least the organization of culture.” (Hannerz, 1996: 7)

<sup>166</sup> Ho hem vist en el punt I-1.1., en parlar de la globalització de la indústria cinematogràfica.

En efecto, las tensiones entre la memoria tradicional y las nuevas tecnologías, entre los fenómenos de alcance mundial y la sociedades locales, entre la inclusión y la exclusión de los nuevos medios determinan aspectos esenciales de la cultura contemporánea. Se trata, pues, de entender la globalización como una forma de pensar y de concebir el mundo que insiste en la fluidez y en la creciente interconectividad, pero sin desentenderse de las tensiones y los conflictos como uno de los elementos constantes de la cultura. (Cabo; Rábade, 2006: 128)

Així no sorprèn que la globalització s'hagi pogut presentar “como un proceso fundamentalmente localizador, aunque la propia naturaleza de lo local se vea redefinida en el contexto de la nueva dinámica globalizante” (Cabo; Rábade, 2006: 128). En resum, potser existeix una *societat mundial*, però això significa “not a replication of uniformity but an organization of diversity, an increasing interconnectedness of varied local cultures without a clear anchorage with any one territory. And to this interconnected diversity people can relate in different ways.” (Hannerz, 1996: 102) Tot i l'augment de l'homogeneïtzació en la societat industrial, i l'expansió de l'ideal democràtic i de la ciència (el somni de la modernitat), “Suponer que esas expansiones implican indiferenciación equivale a suponer que la única causa de la diferencia radica en la incomunicación y el mutuo desconocimiento [...] [En realidad, como dice Tzvetan Todorov,] «las diferencias [en este proceso] se desplazan y se transforman pero jamás desaparecen»”<sup>167</sup> (San Román, 1996: 129).

La globalització mostra concomitàncies amb allò que anomenem *postmodernitat*, o com a mínim amb una certa concepció d'aquesta, doncs es tracta d'un concepte de gran inestabilitat semàntica per al qual és difícil establir una relació de característiques. En tot cas, designa una situació contemporània marcada per canvis socials, tecnològics i culturals que la distingeixen. Sovint ha estat associada amb la idea de *societat postindustrial*, “que trata de definir un estado social caracterizado, entre otras cosas, por la preeminencia de la información y el conocimiento sobre las manufacturas y las mercancías, por la presencia ubicua de la tecnología o por la ampliación del tiempo de ocio y del sector de los servicios”. (Cabo; Rábade, 2006: 137) En aquest sentit, la postmodernitat apareix vinculada per la seva situació històrica respecte del desenvolupament del capitalisme, com ho constaten les conegudes tesis de

---

<sup>167</sup> Les diferències entre el camp i la ciutat d'una mateixa societat poden ser més grans que les que hi ha amb la societat veïna.

Fredric Jameson (1991), que la identifica amb «la lògica cultural del capitalisme avançat»<sup>168</sup>, aquell que es caracteritza per la seva multinacionalitat.

D'entre les moltes atribucions del terme, ens interessen particularment dues. La primera es remunta als seus orígens, cap als anys trenta del segle XX. En aquell moment, ens informen Cabo i Rábade (2006: 143), l'historiador britànic Arnold Toynbee recorre al concepte de *postmodern* per a recollir certes formes de canvi social (fonamentalment el declivi de la burgesia com a classe dominant) i *l'ascens –per suposat, en la percepció pròpia d'Occident– de nacions i formes de cultura i religió no occidentals, o un nou equilibri internacional*. Això últim té relació amb la posterior idea, expressada per Jean-François Lyotard (1984), que la postmodernitat és el fruit de la crisi dels grans relats omnicomprensius moderns, per efecte del progrés de les ciències, que origina la proliferació de microrrelats (Lyotard en diu «elements lingüístics narratius») de valor pragmàtic que expliquen realitats concretes de manera *sui generis*. Cada un de nosaltres viu en la cruïlla de molts d'ells. «No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.» (Lyotard, 1989: 10) La crisi dels grans relats és també la de la seva funció legitimadora. Com es determina ara la validesa d'un discurs? El filòsof i psicoanalista eslovè Slavoj Žižek s'oposa a la idea (àmpliament acceptada) que hem de deixar enrere tota recerca d'una veritat universal i reconèixer, en canvi, que allò que se'ns planteja són diferents narratives sobre allò que som. Aquesta ètica narrativa, diu, va acompanyada per un *dret a narrar*, d'aparença emancipatòria, que ens suggereix que l'acte més elevat que un pot realitzar és el d'explicar la seva pròpia història. «El problema fundamental del “derecho a narrar” es que se refiere a la experiencia particular única como argumento político: “sólo una mujer negra lesbiana puede experimentar y decir lo que significa ser una mujer negra lesbiana”, etcétera. Este recurso a la experiencia particular que no puede universalizarse es siempre y por definición un gesto político conservador: en última instancia, todo el mundo puede evocar su experiencia única a fin de justificar los actos censurables que ha realizado.» (Žižek, 2004: 13) D'altra banda, “the moment we accept this logic, we enter a kind of apartheid. In a situation of social domination, all narratives are not the same. [...] take the gay struggle. It's not enough for gays to say, “we want our story to be heard.” No, the gay narrative must contain a universal dimension, in the sense that their

---

<sup>168</sup> “[L]a producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” (Jameson, 1991: 18).

implicit claim must be that what happens to us is not something that concerns only us. What is happening to us is a symptom or signal that tells us something about what's wrong with the entirety of society today.” (Zizek, a Henwood; Bertsch, 2002)

Els perills dels quals alerta Zizek són reals, i com ells diu és important no perdre de vista la dimensió universal de *tots* els discursos. Però això no desacredita el projecte multiculturalista que acompanya la nostra època, doncs la imposició postmoderna sobre alguns dels grans principis moderns d'una mirada crítica els hi nega fonamentalment la seva autoevidència, i obre el saber a una major sensibilitat vers la diferència i un major èmfasi sobre les determinacions locals. (Cabo; Rábade, 2006: 147-8)

El segon tret de la postmodernitat que vull destacar l'ha identificat Ihab Hassan (1987: 92-4) amb un neologisme: *indetermanència* («*indetermanence*»)<sup>169</sup>, mitjançant el qual aquest autor mira de resumir l'orientació postmoderna, a través del pluralisme i la ruptura, vers “open, playful, optative, provisional [...], disjunctive, or indeterminate forms, a discourse of ironies and fragments” que desdibuixa tota identitat i referent, alhora que el moviment gairebé contrari cap a “pervasive procedures, ubiquitous interactions, immanent codes, media, languages”, que generen processos de planetarització i transhumanització. En el cinema en tenim una bona mostra. Des dels anys vuitanta i noranta, la hipèrbole, la paròdia i la captació d'idees i referents estilístics de diverses fonts s'han convertit en formes de creació preferents. En els cinemes de l'Àsia, uns dels més actius dintre d'aquesta tendència, això es tradueix en una barreja dels estils de la publicitat multinacional, les històries de fantasmes clàssiques, la mitologia heroica, les escenes d'acció a l'estil de Hollywood, el gènere del *wuxia* i els efectes per ordinador. (Yau, 2004: 28)<sup>170</sup> La barreja d'estils (en els cinemes asiàtics, o en qualsevol altre)

exemplifies a creative move that disturbs the notion of homogeneous, linear modern time, even though the finished commodity may be said to resonate with the cultural logic of late capitalism. [...] Fragments of popular culture are eclectically displayed even when the films are intensely focused on local situations. (Yau, 2004: 28)

---

<sup>169</sup> 'Indeterminació + immanència'.

<sup>170</sup> L'anterior cita de Jameson (1991: 18) segueix dient que “la frenètica urgència econòmica de produir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa [...] asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética.” (Jameson, 1991: 18)

En aquest sentit, Jameson (1991: 44) té raó quan parla del triomf del *pastitx*, del “discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global.”<sup>171</sup> El préstec formal caracteritza l'estil postmodern, però no es tracta només de citar, ens diu Jullier (1997: 23), “Il faut aussi combiner des citations de provenances les plus éloignées possibles du point de vue spatio-temporel, les limiter à une simple allusion, et surtout pratiquer l'emprunt sur le mode ludique, hors de toute fonctionnalité.”

La postmodernitat no es redueix a un problema estilístic o estètic, com ens demostra el seu vincle amb l'economia (capitalista), sinó que “apunta a un marco mucho más amplio en el que el papel y las características de la cultura se han modificado” (Cabo; Rábade, 2006: 138), i en conseqüència, també el de les arts. “With speed and radical change in the subjective as major elements shaping a new global narrative”, sosté Yau (2004: 21) parlant de cinema, la història, l'economia i els aspectes simbòlics de les produccions culturals del món són i no són les *pròpies* de cada lloc. I afegeix (en la línia d'allò que hem vist a II-1.) que “Local cultural productions are not merely expressions of local identity and memory. Competing with Hollywood<sup>172</sup> [...] for overseas markets, they are already a part of the media hegemonies, on the one hand, and they help create other stories and memories in diverse instances of consumption, reading, and reinvention, on the other.” La teoria del cinema s'ha d'adaptar a aquestes modificacions en l'entorn cultural (globalització, postmodernitat, societat postindustrial...) si vol continuar deixant constància d'allò que passa. Fixem-nos ara en quins plantejaments bàsics hauria de seguir.

#### 2.4. ACOSTAMENT METODOLÒGIC A LA INTERCULTURALITAT

A la vista de tot plegat, com ens hem de plantejar una anàlisi productiva d'un procés intercultural? Anem per parts. L'estudi de les (altres) cultures ha basculat fins ara entre dos pols oposats. D'una banda l'*etnocentrisme*, que ja hem vist, i que suposa fer

---

<sup>171</sup> Ell, però, ho associa amb un impersonal caos estilístic que ben aviat desmentirem.

<sup>172</sup> Ja sabem que se l'acostuma a percebre com un cine transnacional.

ús de principis culturals propis per a analitzar realitats allunyades de la pròpia experiència. El risc de caure en la tergiversació i els absolutismes (teòrics i morals) va recomanar, a principis del segle XX, un gir cap al *relativisme*, o sigui, cap a la idea de incommensurabilitat, la impossibilitat d'emetre un judici de valor sobre cultures que són comparades en base a principis estandarditzats, doncs cada cultura té uns criteris propis i intransferibles per a entendre la realitat. Dut a l'extrem, el relativisme pot invalidar qualsevol anàlisi realitzada fora dels paràmetres cognoscitius (visió del món), afectius (valoració de l'entorn) i normatius (normes i moral)<sup>173</sup> propis, perquè entén les teories científiques com a visions del món; ahora significa negar la possibilitat d'atendre a la diversitat cultural, que “només es descobreix per mitjà del contacte i la comparació” (Beltrán, 2005: 17). Tot i això, no hem d'oblidar que el relativisme planteja un requisit tan essencial com és el de pensar històricament; és a dir, situant-se un mateix en l'espai i el temps. Però, “¿Es posible ubicarse históricamente, para transmitir un relato global coherente, cuando se entiende la realidad histórica como una serie inconclusa de encuentros?” (Clifford, 1997: 25) En altres paraules, com aproximar-se a la interculturalitat des de *la* cultura? La resposta només pot ser: adoptant una perspectiva intercultural.

Ja hem vist que la interculturalitat “és una proposta d'interpretació de la vida social a partir de noves eines per tal d'abordar-ne la complexitat.” I que el seu objecte és “La coexistència i interrelació de diverses cultures i identitats en un mateix espai o formació social.” (Beltrán, 2005: 8) Davant el dubte sobre si hem d'usar categories de l'emissor o del receptor, una possible resposta seria que “Si aceptamos que en la interacción cultural se construye una tercera nueva cultura, se puede plantear que la descripción del proceso y los resultados sean analizados a partir de esta nueva cultura común.” (Rodrigo, 1999: 35) Aportar una mirada intercultural “proporciona ventajas epistemológicas y de equilibrio descriptivo e interpretativo” (García Canclini, 2004: 21). D'entrada, aquest punt de vista critica la universalització de les normes eurocèntriques (Stam, 2000: 309), mentre aposta per una perspectiva relacional. La reconceptualització canvia el mètode. En lloc de comparar cultures que operarien com a sistemes preexistents i compactes, “se trata de prestar atención a las mezclas y los malentendidos que vinculan a los grupos. Para entender a cada grupo hay que describir cómo se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos” (García

---

<sup>173</sup> Definició de cultura segons Pech; et al. (2008: 15)

Canclini, 2004: 21). Arjun Appadurai troba la clau d'això en concebre les configuracions culturals com fonamentalment fractals, això és, com mancades de límits, estructures i regularitats. Acte seguit, “we need to combine a fractal metaphor for the shape of cultures (in the plural) with a polythetic account of their overlaps and resemblances. Without this latter step, we shall remain mired in comparative work that relies on the clear separation of the entities to be compared before serious comparison can begin. [...] we will need to ask not how these complex, overlapping, fractal shapes constitute a simple, stable system, but to ask what its dynamics are”. (Appadurai, 1996: 46) No es tracta d'oblidar les diferències, sinó de “complejizar el espectro” (García Canclini, 2004: 21) situant-se en la interacció *entre* cultures, o el que és el mateix, explicant el seu procés comunicatiu.

La *comunicació* és l'últim del conceptes clau que encara no havíem abordat. Per a Pech et al. (2008: 20), “La interculturalidad no puede ser otra cosa que comunicación intercultural”, doncs no hi ha cultura sense comunicació. “Es decir, la cultura necesita de la comunicación no sólo para transmitirse de generación a generación, sino que la propia existencia de la cultura, objetivada en prácticas sociales e interacciones e incorporada por los sujetos, está mediada por procesos de comunicación.” (Pech; et al., 2008: 18) En altres paraules, si la cultura és tot allò que aprenem, no hi ha dubte que aquesta interiorització es produeix a través de la interacció, que és l'acció recíproca entre dos o més agents.<sup>174</sup>

Tradicionalment, s'ha entès la comunicació intercultural en tant que comunicació entre persones de «matrius culturals-geogràfiques» diferents. Però a més de la procedència geogràfica dels interactuants s'han de tenir en compte “los lugares – tanto objetivos como subjetivos o simbólicos– desde los que éstos se comunican. La clave de la comunicación intercultural es, por lo tanto, la interacción con lo diferente, entendiéndose por ello todo aquello que objetiva o, sobre todo subjetivamente, se percibe como distinto” (Pech; et al., 2008: 9). La principal dificultat d'un estudi d'aquestes característiques rau en saber si un fet té o no el mateix sentit per a tots els interlocutors, ja que les interpretacions, que no són universals ni acròniques, es fan a partir de criteris diferents. Però no hem de caure en el fals principi de la incomprendibilitat necessària (com tampoc en el de la comprensibilitat indubtable en els contactes intraculturals). (Rodrigo, 1999: 11)

---

<sup>174</sup> És interessant indicar que “Al margen de quién inicie el proceso de interacción, *el resultado es siempre la modificación de los estados de los participantes.*” (Pech; et al., 2008: 13; la cursiva és meua)

D'altra banda, una teoria de la interculturalitat ha de treballar no només amb les diferències, sinó també amb les desigualtats.<sup>175</sup> Quan s'estudien les relacions ètniques, no n'hi ha prou de mirar el contingut cultural del grup ètnic. "Son igualmente importantes los constreñimientos estructurales y el contexto político-económico en el que se desarrolla la diferenciación étnica." (Kottak, 1994: 67-8) La formació d'una certa cultura i els contactes entre diverses d'aquestes estan determinats per les relacions de poder entre grups. (Beltrán, 2005: 21) Fins el punt que segons Gramsci una societat no és un mosaic cultures, sinó una constel·lació de diferents grups de poder. (Crehan, 2004: 86)

Conscients d'això, Shohat i Stam (2002) han desenvolupat la idea del «Multiculturalisme policèntric». Expliquen que,

En una óptica policéntrica, el mundo cuenta con múltiples escenarios culturales dinámicos, múltiples posiciones estratégicas. El policentrismo no pone el énfasis en los puntos de origen sino en los ámbitos de poder, energía y lucha. El prefijo «poli» no hace referencia a una lista finita de centros de poder, sino que introduce un principio sistemático de diferenciación, relación y vinculación. (Stam, 2000: 311)<sup>176</sup>

Es tracta d'un projecte polític destinat a atorgar poder als que no en tenen; però també és un punt de vista analític que rebutja un concepte unificat, fix i essencialista de les identitats (o comunitats). Es pot apreciar, per tant, que l'estudi de la transnacionalitat cinematogràfica (objecte central d'aquesta tesi) s'emmiralla en el projecte intercultural, i podrem fer-los caminar plegats a partir d'ara a través d'aquesta forma de pensament que s'esforça per redefinir conceptes com els de 'identitat' o 'lloc', adoptant una lògica fonamentalment espacial (plasmada en l'ús recurrent de paraules com 'frontera' o 'solapament'). (Cabo; Rábade, 2006: 124) Això es concretarà en la part III del treball; de moment, seguim parlant d'interrelacions culturals, però avancem i ho focalitzem ja en les creacions artístiques, reprenent el fil del cinema.

---

<sup>175</sup> García Canclini (2004) hi afegeix la desconnexió, en referència a la necessitat de les comunitats d'establir vincles entre elles i així evitar l'estagnació cultural.

<sup>176</sup> Cito aquest llibre d'Stam perquè l'explicació que conté és més sintètica i entenedora.



### 3. EL VIATGE DE LES INFLUÈNCIES

#### *La història interminable*

Que sigui dubtós parlar de cinemes (estils) *nacionals*, no vol dir que el cine sigui impermeable a la cultura, a la història; tot el contrari. Un film és un producte de la societat; neix i té sentit en la cultura (no necessàriament una de sola, com hem vist), de manera que és indissociable de les seves característiques (això inclou també les del passat, la tradició), com ho són també els individus que el conceben i el creen (ho veurem a II-4.). “The barrier between text and context, between “inside” and “outside” [...] is an artificial one, for in fact there is an easy permeability between the two. The context is already textualized, informed by the “already said” and by “prior speakings”, while the text is “redolent with contexts”, at every point inflected by historical process and shaped by social events.” (Stam, 1989: 20).<sup>177</sup> “[O]nly against historically significant backgrounds do particular works achieve salience, for audiences or analysts”, ens diu Bordwell (1988: 17), si bé considera que els aspectes més generals de la societat i la història no afecten directament a les pel·lícules, però sí a altres aspectes més propers al cinema (com la indústria o els públics), que són els que acaben incidint sobre la creació. Els majors condicionants externs de l’obra d’un cineasta provindrien del model de producció i consum de cinema en què treballa, així com de les normes formals al seu abast. De tots ells, Bordwell en diu *mediacions*.

---

<sup>177</sup> Christian Metz (1973: 27-87) ja distingia –des d’un punt de vista semiòtic, no cultural– entre ‘cinema’ (o ‘cinematogràfic’), els codis propis d’aquest mitjà, i ‘film’ (o ‘filmic’), el text significant (objecte de llenguatge) construït a partir de codis que poden ser específics (*cinematogràfics*) o no (codis derivats d’altres mitjans i altres formes culturals).

Una conseqüència de tot plegat, en qualsevol cas, és la retroalimentació constant del discurs, inevitablement format i reformat en el mateix caldo de cultiu. “Sólo hay cuatro historias. Y por más tiempo que nos quede, las volveremos a contar –de una forma o de otra”, ens diu Borges (a Iampolski, 1996: 3). Mentre a *La llavor immortal*, Jordi Balló i Xavier Pérez (1995: 9), seguint Plató, afirmen que els arguments (del cinema) són originals “quan s’incorporen a una continuïtat narrativa germinal, és a dir, quan són fruit d’un llegat anterior i en generen un de nou.”

### *L'autor, el mem i el text*

No resulta estrany si pensem que l'escriptura (en el més ampli sentit de la paraula) neix com a guardiana del record. (Iampolski, 1996: 2) Però, ¿com s'introdueixen els referents culturals en l'obra artística? Durant molt de temps la influència d'uns artistes en uns altres era considerada la principal empremta de la presència de la tradició (de la història de la cultura) en el text. Harold Bloom (1991), per exemple, ha dit que l'art literari es desenvolupa a partir d'una lluita interpersonal i generacional de caire edípic. En el proper punt (II-4.) parlarem dels autors i la seva responsabilitat en l'expressió artística; però ara ens convé reflexionar sobre la noció d'*influència*, que malgrat el seu ús habitual resulta extraordinàriament indefinida. Ho constata Zhirmunski (a Iampolski, 1996: 3) quan diu que “la influencia sobre la personalidad presupone ya una personalidad preparada para asimilar esa influencia, una personalidad que se desarrolla independientemente yendo al encuentro de esa influencia; ¿cómo separar en tal personalidad lo original de lo traído de fuera?”. D'altra banda, resulta evident que l'operació d'intercanvi no està del tot controlada pels autors; moltes imatges i motius prestats “pertenecen a cierto estrato general de la cultura y con frecuencia no tienen ninguna autoría concreta, viajan de texto en texto y son portadores de un simbolismo común para una cultura.” (Iampolski, 1996: 4) Recentment, el científic Richard Dawkins ha explicat aquest procés tot comparant l'evolució de l'art amb la de la genètica. Al seu parer, la transmissió cultural és anàloga a la transmissió genètica “en cuanto, a pesar de ser básicamente conservadora, puede dar origen a una forma de evolución.” (Dawkins, 2002: 247) La cultura evoluciona a partir dels seus propis replicadors, els «mems» (tonades o sons, idees, consignes, modes de vestimenta o formes de fabricar arcs), que “se propagan en el acervo de memes al saltar de un

cerebro a otro mediante un proceso que, considerado en su sentido más amplio, puede llamarse de imitación.” (Dawkins, 2002: 251) Així és com creen rèpliques de sí mateixos. El seu èxit (la seva perduració) tindrà llavors a veure amb la seva fecunditat (la seva expansió, el nombre de vegades que és reproduït) i la fidelitat de la còpia (els mems no són replicadors d’alta fidelitat, sempre es produeix una mutació, i també una fusió); alguns mems, fins i tot, s’alien per a reforçar-se i *viure* més.

Un altre autor, Ulf Hannerz, cita l’expressió de Dan Sperber «*epidemiology of representations*», i diu que

Depending on the nature of our cognitive capacities, and on the interplay between mental representations and the public representations available to the senses, [...] some representations are more contagious than others, spreading efficiently and often swiftly through human populations. These are the ones which become “more cultural”, in the sense of establishing themselves more widely and more enduringly in society. (Hannerz, 1996: 21)

Al marge de l’adequació (o no) dels conceptes biològics a la cultura, el més rellevant aquí és que no sembla que puguem seguir pensant l’art com un sistema autàrquic, ni tampoc en la tasca dels artistes com a creació pura. Kristeva (1986: 35-6) ens explica que va ser el teòric rus Mijail Bajtin el primer a plantejar que l’estructura literària “does not simply *exist* but is generated in relation to *another* structure.” Va concebre la *paraula literària* com una «intersecció de superfícies textuais» (un diàleg entre diferents escriptures), i no com un significat establert. Per a explicar-ho va elaborar la idea del «dialogisme», que remet a la necessària relació de tot enunciat amb altres enunciats. Qualsevol acció verbal, diu, “inevitably orients itself with respect to previous performances in the same sphere, both those by the same author and those by other authors, originating and functioning as part of a social dialogue.” (Bajtin, a Stam, 1989: 13) Es tracta d’un concepte lingüístic vinculat amb el diàleg interpersonal, però que “progressively accretes meanings and connotations” (Stam, 1989: 13) que el duen més enllà, i per extensió pot ser aplicat a la relació entre llenguatges artístics, i fins i tot cultures senceres. Mai, però, es perd la idea inicial d’una relació entre enunciats (*utterances*, en la traducció anglesa), que Bajtin (a Stam, 1989: 187) expressa així: “Utterances are not indifferent to one another, and are not self-sufficient; they are aware of and mutually reflect one another [...] Each utterance is filled with echoes and reverberations of other utterances to which it is related by the communality of the sphere of speech communication”. Això vol dir que un text (de qualsevol mena)

“incluye dentro de sí todo un campo infinito de otros textos que pueden ser correlacionados con él en el marco de alguna esfera de sentido. Por eso, se elimina en general radicalmente la cuestión de la toma en préstamo o la influencia particulares.” (Iampolski, 1996: 12) Des d’una perspectiva bajtiniana, no hi ha textos unitaris, ni tampoc productors o espectadors; “rather, there is a conflictual heteroglossia (‘manylanguageedness’) pervading producer, text, context, and reader/viewer. Each category is traversed by the centripetal and the centrifugal, the hegemonic and the oppositional” (Stam, 1989: 221).

All texts are tissues of anonymous formulae embedded in the language, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, confluences, and inversions of other texts. [...] dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination. (Stam, 1989: 15)

El cine, en aquest sentit, hereta (i transforma) mil·lennis de tradició artística, en tractar-se d’una pràctica recent. La pintura, el còmic, el teatre, la dansa, la literatura o la música, van ser les fonts d’inspiració dels primers cineastes. Però també la vida quotidiana.

### *La intertextualitat (i altres maneres de dir-ho)*

L’assimilació d’aquestes idees requeria una nova teoria del text. “El texto no es una cosa, es un campo de sentido en transformación” (Iampolski, 1996, 12). Per això Roland Barthes (1987: 75) estableix una distinció entre ‘obra’ i ‘text’. “La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca, por ejemplo). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. [...] la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe extraído de un discurso”. I segueix:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado. [...] La obra está

inserta en un proceso de filiación. Suele postularse una *determinación* del mundo (de la raza, luego de la Historia) sobre la obra, una *consecución* de las obras entre sí y una *apropiación* de la obra por parte de su autor. Se considera al autor como padre y propietario de su obra; [...] el Texto, puede leerse sin la garantía del padre; la restitución del entretexto anula la herencia, paradójicamente. No se trata de que el autor no pueda «aparecerse» en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado [...] (Barthes, 1987: 78-9)

El canvi de paradigma és radical. Durant els anys setanta la semiologia colonitza els estudis acadèmics de diferents branques (inclosos els cinematogràfics), i tot es *textualitza*. En els *media studies* es considera que

Each instance of communication, in any medium, actuates a system of signs. This system constitutes a *text* that intertwines layers of content and levels of discourse. The text is thus a composite of particular codes of communication, of the processes of their combination, and of the resultant communication of forms and messages. While a text is constituted through conventions, norms, and limits, it communicates across the boundaries of individual codes. [...] *Codes* are structures that, through their coherence, make a text perceptible and comprehensible to its audience. [...] The comprehension of codes is determined by their context –that is, by their textualization. This determination ranges from a culture’s institutionalized meanings and forms at one end of the context to the idiosyncrasies and idiolects of the text’s producers at the other. (Goodwin, 1994: 1)

Dintre d’aquesta tendència és on impacten les idees de Bajtin, i es crea la teoria de la *intertextualitat* (terme que va ser proposat per Kristeva com a traducció per al ‘dialogisme’ bajtinià), que s’interessa menys per les essències i les taxonomies que pels processos mitjançant els quals els textos es donen vida entre sí. “En lugar de concentrarse en películas o géneros específicos, la teoría de la intertextualidad [entiende] que un texto [está] relacionado con otros textos, y por consiguiente con un intertexto. [...] considera que el artista orchestra de manera dinámica los textos y discursos anteriores. [...] no se limita a un solo medio; permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y otros medios de expresión, tanto populares como eruditos.” (Stam, 2000: 235-7)

Hi pot haver cert debat al voltant dels termes. Gérard Genette prefereix parlar de *transtextualitat* o transcendència textual d’un text, que seria “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.” (Genette, 1989: 10) Ja siguin aquests anteriors o posteriors. La intertextualitat la limita a la copresència de dos o més textos, és a dir, a la presència efectiva d’un text dintre d’un altre, ja sigui en forma de cita, plagi

o al·lusió. En canvi, parla d'*hipertextualitat* (com un tipus de relació transtextual), que és tota relació que uneix un text B (que anomena hipertext) a un text anterior A (o hipotext). El text B potser no cita A, però no podria existir sense aquest, i d'aquí que el propi A es vegi *transformat*, en certa manera, en B. La transformació pot ser *simple* (Genette en diu *transformació* sense més), com quan l'*Ulisses* de Joyce trasllada l'acció de *L'Odissea* al Dublín del segle XX, o *indirecta* (en diu *imitació*), com quan Virgili escriu *L'Eneida* inspirant-se en el tipus genèric de *L'Odissea*, però explicant una història totalment diferent. L'hipertext és, doncs, tot text derivat d'un text anterior que és transformat, modificat, elaborat o ampliat.

Li diguem com li diguem, la intertextualitat (en tant que fenomen) pot ser entesa de manera superficial o profunda. "In its most restrictive sense, intertextuality is limited to the relation between a given text and only the other texts from which it directly derives. In its more generally current sense, which arises in poststructuralist and deconstructionist thought, intertextuality encompasses any signifying unit in relation to the forms of communication, cultural codes, and social customs that endow it with meaning." (Goodwin, 1994: 9) Des de la segona perspectiva l'intertext d'una obra d'art pot donar cabuda "no sólo a otras obras de arte cuya forma sea idéntica o similar, sino a todas las «series» en cuyo seno se sitúa un determinado texto." (Stam, 2000: 236)

A partir de tot això, i pel que fa al cinema, sembla evident, com deia Christian Metz (1973: 190), que

Conscientemente o no, los filmes se determinan en una gran medida los unos respecto a los otros; [...] se responden, se *citan*, se parodian, se «superan», y todos estos juegos de *contextura* (tomando esta palabra en su sentido fuerte y preciso) contribuyen de modo muy central al avance, hacia su desarrollo ininterrumpido, de la producción del texto indefinido y colectivo que nos ofrece el cinematógrafo.

Metz, però, ho limita als film obertament metatextuals, aquells que es conformen en tant que comentaris d'altres films o del propi cinema en general. És la intertextualitat una característica només d'alguns textos o de tots? Per a Genette (1989: 19), la transtextualitat (i tots els tipus de relació que aquesta genera) no són una classe de textos, sinó un aspecte de la textualitat, ja que "no hay obra literaria que, en algún grado

y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.”<sup>178</sup>

L'expressió més habitual de la intertextualitat és la *cita*, la presència efectiva i oberta d'un referent en l'interior d'un text. Per què un artista pot voler fer palesa la genealogia de la seva obra? Es tracta d'una pràctica discursiva que no vol confirmar res. “[T]he relationship of intertextuality that ties his story to an antecedent story is an interactional accomplishment, part of his management of the narrative performance.” (Bauman, 2004: 2) Walter Benjamin (1982) veu en l'època contemporània no només un augment de la citabilitat, sinó també una tendència a la substitució del valor *cultural* de l'obra d'art pel valor d'*exhibició*, és a dir, un augment de l'exhibició teatral del text artístic. En aquest context, la cita pot ser entesa com un microfragment del text que adquireix elements d'aquest mateix valor d'exhibició. (Iampolski, 1996: 26) La cita atura el desenvolupament lineal del text. Diu Laurent Jenny (1976: 266):

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique «déplacé» et issu d'une syntagmatique oubliée.

No sempre hi ha alternativa. Com diu Iampolski (1996: 28), les anomalies del text (o els fragments que nosaltres –lectors, espectadors– no aconseguim integrar convincentment en el text), bloquegen el seu desenvolupament en pertorbar “la quietud de la mimesis, la libre penetrabilidad del signo”, i obliguen a una lectura intertextual. Això és perquè els textos narratius acostumen a posseir una lògica interna, que motiva la presència dels seus fragments; i quan el lector no troba la motivació d'un d'ells en el text, la busca fora d'aquest.

Falta saber si la intertextualitat fa aparèixer llavors un nou sentit, on en superposa tants que anihila el sentit final. D'entrada, l'examen del simbolisme dels motius fora del seu context és sempre vulnerable, subjecte a desavinences. Podem trobar cert acord sobre els significats particulars, per exemple, d'un gènere marcat per una codificació estable. “When an utterance is assimilated to a given genre, the process by

---

<sup>178</sup> Reconeix també que, vist així, tota la literatura entraria en el camp de la hipertextualitat, i es faria impossible el seu estudi, de manera que diu interessar-se només per aquelles obres que són hipertextuals de manera més manifesta, massiva i explícita, com és el cas de les paròdies i els pastitxos.

which is produced and interpreted is mediated through its intertextual relationship with prior texts. The invocation of generic framing devices [...] carry with them sets of expectations concerning the further unfolding of the discourse” (Bauman, 2004: 4). Els motius estables “son portadores de cierto sentido invariable en el que puede apoyarse un filme u otro texto artístico. Sin embargo, en la producción de un nuevo sentido, ellos no participan, limitándose a trasladarlo pasivamente del pasado al presente. [...] La comprensión de este significado es indispensable para la lectura del texto, pero no está en condiciones de revelar el irrepitible nuevo sentido de éste.” (Iampolski, 1996: 5) Per a Hannah Arendt (a Iampolski, 1996: 26), la força de la cita consisteix “no en conservar sino en depurar, arrancar del contexto, destruir.” I és precisament en aquesta pertorbació on comença “a manifestarse intensivamente la semiosis, es decir, comienza a elaborarse el sentido [...]. Esto está ligado al hecho de que la cita viola el vínculo del signo con un objeto de la realidad (vínculo mimético), orientando el signo no al objeto, sino a algún otro texto.” (Iampolski, 1996: 28) Si es perd el lligam amb la realitat, que era la base del sentit de la cita en el seu text original (a no ser que ja acomplís la funció citativa en aquell), el significat s’ha de reelaborar a la força. Si es considera la intertextualitat com un amuntegament arbitrari d’associacions, de cites i veus, es pot concloure que el significat senzillament es perd (la imatge es *buida*) o n’adquireix un d’aleatori. Un cineasta com Jean-Luc Godard fomenta aquest pensament quan comenta: “En mis notas, pongo todo lo que pueda servir a mi película; también una frase de Dostoievski, si me gusta. ¿Por qué debería molestar? Si a uno le apetece decir una cosa, no hay más que una solución: decirla.” (a Aidelman; De Lucas, 2010: 21) Però és més probable que la cita s’integri en el seu nou conjunt en comptes d’anar per lliure, i així

l’intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d’influences, mais le travail de transformation et d’assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens. [...] nous proposons de parler d’intertextualité seulement lorsqu’on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui [...] (Jenny, 1976: 262)

Es tracta de certa repetició d’una mateixa cosa en el text i en l’intertext, “pero de una repetición que, desde luego, ha sido objeto de transformaciones, de un trabajo de sentido.” (Iampolski, 1996: 34) Llavors Godard, i qualsevol altre *autor*, seria un orquestrador de referents culturals. (Stam; et al., 1999: 234) De seguida abordaré la qüestió de l’autoria cinematogràfica, o sigui, de la figura, la posició i la funció de l’autor



d'un film. Però primer acabem amb una petita reflexió sobre el lligam entre la teoria de la intertextualitat i la de la interculturalitat.

### 3.1. ENRIQUIMENT (TEXTUAL) DE LES CULTURES

La intertextualitat “takes on special relevance in a contemporary world where communication is “global”, where cultural circulation, if in many respects asymmetrical, is still multivoiced, and where it is becoming more and more difficult to corral human diversity into the old categories of independent cultures and nations.” (Stam, 1989: 192) Portant-ho al nostre terreny veiem que tant els materials i codis específics del cinema com els no específics de què parlava Metz, i que podem trobar en qualsevol pel·lícula, “are potentially vast and can readily span national cultures.” (Goodwin, 1994: 2) La seva integració en sistemes aliens és possible perquè “si bien es cierto que el significado se construye socialmente y que las tramas simbólicas en las que vivimos son las que definen cognitiva y moralmente el mundo en que vivimos, no es menos cierto que ello no me recluye en una mónada sin ventanas, pues dichas tramas pueden alterarse y ampliarse, alterándose y ampliándose así mi mundo.” (Sánchez Durá, 1996: 34)

Edward Said (1983: 226-7) proposa que el moviment d'idees i teories en l'espai i el temps es produeix a través d'etapes:

First, there is a point of origin, or what seems like one, a set of initial circumstances in which the idea came into birth or entered discourse. Second, there is a distance traversed, a passage through the pressure of various contexts as the idea moves from an earlier point to another time and place where it will come into a new prominence. Third, there is a set of conditions –call them conditions of acceptance or, as an inevitable part of acceptance, resistances– which then confront the transplanted theory or idea, making possible its introduction or toleration, however alien it might appear to be. Fourth, the now fully (or partly) accommodated (or incorporated) idea is to some extent transformed by its new uses, its new position in a new time and place.

L'afirmació implica una idea essencialista d'*origen i font*, quan en realitat “any ‘original’ idea or theory is always itself of diverse origins, a representation that is

already ‘trapped’ in the condition of transtextuality” (Van der Heide, 2002: 34). Però d'altra banda, com també diu Van der Heide, la seva seqüència d'esdeveniments posa el mateix èmfasi en les cultures anteriors i posteriors dels textos, en la seva interacció o localització eventual, i constata que aquest moviment no consisteix en una absorció indiferenciada o assimilació. I és que, a pesar que molta gent associa la globalització amb una homogeneïtzació en què idees i pràctiques particulars s'escampen pel món imposant-se a la resta d'alternatives autòctones, “in the mingling of [...] formerly more separate currents of meaning and symbolic form, new culture also comes into existence.” (Hannerz, 1996: 25) Dit d'una altra manera, l'encontre entre cultures no anul·la a cap d'elles; “each retains each own unity and open totality, but they are mutually enriched.” (Stam, 1989: 195) Això ho permet el fet que un objecte canvia de significat “al pasar de un sistema cultural a otro, al insertarse en nuevas relaciones sociales y simbólicas.” (García Canclini, 2004: 35)<sup>179</sup> I “no hay razones para pensar que un uso sea más o menos legítimo que otro. Con todo derecho, cada grupo social cambia la significación y los usos.” (García Canclini, 2004: 35)

Ho entendrem millor si deixem de banda les generalitzacions i parlem dels agents concrets de l'expressió i el diàleg (inter)cultural: els individus, que en l'àmbit de la creació artística anomenem *autors*. A continuació, doncs, ens acostarem a la controvertida figura de l'autor cinematogràfic, per tal de visualitzar l'espai de la presa de decisions (formals) concretes que materialitzen (de manera més o menys voluntària, ja ho veurem) una certa visió del món a través del cine, com també un llenguatge concret d'aquest mitjà.

---

<sup>179</sup> Com no es cansen de repetir els semiòtics estructuralistes, “Los textos tienen un sentido, incluso cuando los sentidos son muchos; lo que no puede decirse es que no existe ninguno, o que todos sean igualmente buenos. El texto interpretado impone unas restricciones a sus intérpretes” (Eco, 1991: 9) i intervé decisivament en el seu procés de significació “regulando la incorporación de unos significados y rechazando la de otros.” (Zumalde, 2006: 20) De manera que aquí em refereixo (i penso que també García Canclini) a allò que un discurs (efectivament, unívoc i inequívoc) és capaç de mobilitzar: reflexions, sentiments. No allò que el text significa, per tant, sinó allò que significa *per a mi*.

## 4. UNA INTERVENCIÓ AUTORAL

Every man is in certain respects like all other men;  
like some other men; like no other man.

CLYDE KLUCKHOHN<sup>180</sup>

### 4.1. LA FIGURA DE L' AUTOR EN EL CINE

Les cultures ni topen ni dialoguen. Ho fan les persones. “La cultura o la civilización no tiene existencia por sí misma sino que está incardinada en seres humanos.” (Rodrigo, 1999: 225) El mateix podem dir de l’art. Ernst Gombrich (2002: 15) afirmava que “L’Art, en realitat, no existeix. Tan sols hi ha artistes.” Això vol dir que la idea de l’art és una construcció social, i que són les persones les que li donen forma i sentit, i les que el fan evolucionar. “Una part important de les creacions artístiques són resultat de síntesis personals de contactes, influències mútues i mestissatges.” (Beltrán, 2005: 89). En principi, per tant, la responsabilitat del transvasament d’idees i estils hauria de recaure sobre els autors de les mateixes. Segons ens deia Harold Bloom, l’art literari es desenvolupa a partir d’una lluita interpersonal i generacional de caire edípic. Els «poetes forts» s’apropien d’allò que troben<sup>181</sup>, acció que no té perquè fer-los menys originals. (Bloom, 1991: 15) T. S. Eliot, en canvi, que considera que el text poètic només adquireix sentit amb la confrontació amb els artistes

---

<sup>180</sup> (A Hannerz, 1996: 39)

<sup>181</sup> Tot i que paguen un preu: “la apropiación implica las inmensas angustias de sentirse deudor” (Bloom, 1991: 13).

del passat, opina que “la creación consiste en la ininterrumpida anulación que de su propia individualidad realiza el creador.” (a Iampolski, 1996: 3)

Tant Eliot com Bloom parlen de literatura, on el responsable de l’obra és (en principi) fàcilment identificable. L’*autor* cinematogràfic, però, és una figura més controvertida: qui és i quines són les seves atribucions i capacitats? Quan ens aproximem al cinema en termes de sistema textual i intertextualitat, vells conceptes com ‘geni creatiu’ i ‘autor’ són desplaçats. “[L]a concepción materialista de que el producto artístico es idéntico al lenguaje en el sentido de que los individuos que intervienen en el proceso de «producirlo» son de poco interés” (Weinrichter, 1979: 29) –producte del *gir textual* dels setanta– va contribuir a un defalliment de la idea romàntica que identifica un únic artífex (el director) en la producció artística d’un film. ¿On queda l’autor quan una obra és “a texture, a tissue for the articulation and distribution of various social discourses, cultural codes, and image systems”; quan “Any new text entails a recuperation of previous texts”, i “A film text is a network of private practices, narrative modes, dramatic codes, acoustic signals, and visual motifs, many already produced and already received in the culture at large.” (Goodwin, 1994: 21)?

L’Autor és un personatge modern, creat per la societat a partir de la revalorització de l’individu duta a terme pel Renaixement, si bé la idea que l’art és una expressió individual cal situar-la en el Romanticisme. A finals del s. XVIII es defineix jurídicament la noció d’autor, amb els seus drets i deures. Fins llavors, per als creadors d’art, no hi havia autors, només obres (Bazin, 2003: 91), i els artistes empraven models clàssics per al seu art. Però els romàntics creuen que l’art ha de ser original i individual, que l’artista usa la seva experiència o imaginació per a expressar-se. (Grant; Wharton, 2005: 17-8)

### *La ‘política dels autors’, auge i caiguda*

Aquesta idea no s’incorporaria d’entrada al cinema, sense dubte per les reticències de molts a considerar-lo un art, però també per la seva elaboració industrial i col·lectiva, que feia difícil identificar un únic responsable del producte final. Durant els primers anys, el nom de la companyia productora era l’únic referent creatiu, i s’obviava la menció de les persones responsables (com hem vist que passava també amb la seva nacionalitat). Va ser a la França de la postguerra on “la metàfora de la autoría pasó a ser

un concepto estructurador clave de la crítica y la teoría del cine.” (Stam, 2000: 108) Alexandre Astruc (1989) prepara el camí de la teoria de l'autor amb l'article *La caméra-stylo*. Hi deia que el cine s'estava convertint en un mitjà d'expressió anàleg a la novel·la o la pintura. També hi privilegiava l'*acte* de dirigir pel·lícules; el director ja no estava al servei del text, sinó que era un artista creador. Jean-Luc Godard deia que «els *travellings* són una qüestió moral», i això volia dir que “la moral de un filme (su contenido, su mensaje político, si se prefiere) está íntimamente relacionada con la forma cinematográfica desplegada por el autor (encuadres, movimientos de cámara, montaje), o sea la realización.” (De Baecque, 2003: 21) En un altre famós article titulat *Une certaine tendance du cinéma français*, François Truffaut (1989) emfatitzava la importància de la *mise en scène* per sobre del guió en una pel·lícula, situant així el director com la principal força creativa.<sup>182</sup> Per a Truffaut, el nou cinema s'assemblaria a la persona que el fes, no per ser autobiogràfic sinó pel seu estil, que es mantindria inalterable i reconeixible en cada pel·lícula del director (d'aquells considerats *forts*). El nord-americà Andrew Sarris (1979: 662-3) va arribar a proposar tres criteris per a reconèixer un Autor: 1) la competència tècnica; 2) una personalitat reconeixible; i 3) un significat intern sorgit de la tensió entre la personalitat i el material.<sup>183</sup>

Per a Bordwell (1986: 211), “there [is] no good reason to identify the narrational process with a fictive narrator”, però reconeix que en allò que anomena «cinema artístic» “the overt selfconsciousness of the narration is often paralleled by an extratextual emphasis on the filmmaker as source.” Per tant, en aquest tipus d'obres el concepte d'autor tindria una funció formal. Miranda (2006: 96), en canvi, considera que el sistema estilístic “no define un modelo de producción de formas, sino un modelo de «lectura», en el que además tiene más peso lo que permanece que lo que cambia.”. En realitat, l'*auteurisme* era més una política que no pas una teoria. André Bazin (2003: 101) ho deixa clar en un article titulat precisament *La Politique des auteurs*, on resumeix la tendència com “elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente.” Les teories cinematogràfiques sempre han estat més normatives

<sup>182</sup> També distingeix entre un autor (un director amb el seu propi estil visual) i un *metteur en scène* (el que només tradueix el guió a imatges).

<sup>183</sup> Pauline Kael va rebatre els tres criteris en un article-rèplica. El primer no era vàlid perquè alguns directors (com Antonioni) van *més enllà* de la simple competència tècnica. Al segon li mancava significat, doncs afavoria els directors repetitius que no intenten res de nou. El tercer era massa vague i afavoria a directors que encaixen com poden l'estil en les esquerdes de la trama. (Stam, 2000: 112)

que descriptives. Això és cert sobre tot en la ‘política dels autors’, on “se trataba de mirar lo que no está (la ausencia «aparente» del director como creador último de una película), buscándolo en lo formal.” (Weinrichter, 1979: 12) Motiu pel qual “ha dirigido sus esfuerzos a descubrir cineastas-directores que, manteniendo la coherencia de un film a otro, hayan construido una única gran ficción: una *Weltanschauung*, una ‘visión del mundo’.” (Miranda, 2006: 8)

En el moment de la seva concepció, el debat servia per a reivindicar el cine com un art capaç de transmetre una visió singular del món, més enllà de la seva forma de producció artesanal i industrial, trencant així amb els prejudicis d’intel·lectuals elitistes. (Stam, 2000: 109) D’altra banda, la classificació de pel·lícules en funció del seu director “ha demostrado ser una forma extremadamente productiva de ordenar nuestra experiencia del cine.” (Claire Johnston, a Stam, 2000: 152) Les teories i pràctiques d’*auteurisme* comparteixen l’assumpció bàsica que l’Autor és la veu que dóna compte de l’organització del film.

Auteurs in this sense fill in the gaps of understanding and misunderstanding. [...] To view a film as the product of an auteur means to read it or respond to it as an expressive organization that precedes and forecloses the historical fragmentations and subjective distortions that can take over the reception of even the most classically coded movie. (Corrigan, 1998: 41)

Si hi ha una cosa clara és que “The consistency of an authorial signature across an oeuvre constitutes an economically exploitable trademark.” (Bordwell, 1986: 211) La premsa i la crítica cinematogràfiques promouen els autors, com també fan els festivals, les filmoteques (amb les seves retrospectives) i els estudis acadèmics.

Directors statements of intent guide comprehension of the film, while a body of work linked by an authorial signature encourages viewers to read each film as a chapter of an oeuvre [...] More broadly, the author becomes the real world parallel to the narrational presence “who” communicates (what is the filmmaker *saying?*) and “who” expresses (what is the author’s personal vision?). (Bordwell, 1986: 211)

Pel que fa al cineasta, l’estatut autoral “es una forma de resistencia y, a la vez, de adaptación. El «autor» establece así una serie de pactos con su público que funcionan como una garantía de discurso.” (Miranda, 2006: 94) Els pactes són: cultural, autobiogràfic i estilístic.

Hi ha qui opina que qualsevol discussió sobre la política dels autors ha de ser també contextualitzada en les dinàmiques de la indústria i el comerç, perquè “these models were hardly the pure reincarnations [...] of literary notions of the author as the sole creator of the film or of Sartrean demands for “authenticity” in personal expression. Rather, from its inception, auteurism has been bound up with changes in industrial desires, technological opportunities, and marketing strategies.” (Corrigan, 1998: 40) On això sembla més evident és en la indústria nord-americana. Els crítics francesos van voler veure el seu model exemplificat en certs directors de Hollywood que, presumiblement, eren capaços de parlar amb una veu pròpia a través de les esclotxes del sistema d'estudis. Però el cas més evident no el trobem fins els anys setanta, quan apareix un grup (gairebé un moviment) de cineastes amb aspiracions autorals, guiats per les idees d'Andrew Sarris (introdutor de *la política* als Estats Units) i afavorits per la crisi dels estudis. Tal i com Michael Pye i Lynda Myles (1979) ho exposen, «la generació cinèfila es va apoderar de Hollywood», “and attempted to create an American auteur cinema based in large part on the European model.” (Cook, 1998: 13) De seguida, però, aquests autors es vinculen a productes d'entreteniment que els hi encarrega la indústria (Coppola amb *The Godfather* (1972), Lucas amb *Star Wars* (1977), Spielberg amb *Jaws* (1975), i d'altres). “Auteurism thus became a marketing tool [...]. And the auteurs themselves were transformed from *cinéastes* into high-rolling celebrity directors” (Cook, 1998: 35). La utilitat industrial de l'*auteurisme* d'aquesta època “had much to do with the waning of the American studio system and the subsequent need to find new ways to mark a movie other than with a studio's signature.” (Corrigan, 1998: 40) Des de llavors, “the commercial conditioning of this figure has successfully evacuated it of most of its expressive power and textual coherency; simultaneously this commercial conditioning has called renewed attention to the layered pressures of auteurism as an agency that establishes different modes of identification with its audiences.” (Corrigan, 1998: 60) Per tant, “the auteurist marketing of movies [...] aim to guarantee a relationship between audience and movie whereby an international and authorial agency governs, as a kind of brand-name vision whose aesthetic meanings and values have already been determined.” (Corrigan, 1998: 40)

La política dels autors és la idea crítica més cèlebre de la història del cine. “[T]odo lo que constituye profesión de fe en el cine –críticos, revistas, cine-clubs, salas de arte y ensayo, poderes públicos, festivales y retrospectivas– con el tiempo se ha

ligado a la noción de autor y a la legitimidad de su política.” (De Baecque, 2003: 24) No deixa, malgrat tot, de presentar importants inconvenients que diversos autors s’han encarregat d’assenyalar. La crítica més destacable, per incisiva, per contemporània i per provenir d’un referent dels ideòlegs del moviment, és la d’André Bazin, que en primer lloc nega que l’autor d’una obra sigui un element cabdal per a l’anàlisi. És cert, diu, que l’individu existeix més enllà de la societat, però la societat es troba també i en primer lloc en ell. “No hay, pues, una crítica total del genio o del talento que no tenga en cuenta de antemano los determinismos sociales, la coyuntura histórica, el trasfondo técnico que, en gran medida, lo determinan.” (Bazin, 2003: 95) Amb això assenyala la necessitat de complementar la teoria de l’autor amb altres perspectives (tecnològica, històrica, sociològica). I alhora protesta davant la suposició de la infal·libilitat de l’artista, doncs en el cine, que ha evolucionat molt ràpid, és habitual que alguns autors quedin desfasats i fracassin (prova de la important relació entre el geni individual i la conjuntura objectiva). Denuncia, per tant, el «culte a la personalitat», i acusa a la política dels autors de fer «crítica d’allò bell» quan pressuposa les bondats (que és necessari detectar i en les que cal delectar-se) d’un film per venir signat per un determinat director. Però encara considera més greu que es rebutgi una pel·lícula per *no* ser d’un *autor*. Molts crítics, assegura, rebutgen allò que procedeix d’un fons comú, tot i que de vegades això pot ser el més admirable –també el més menyspreable–. En definitiva, el gran error de la política dels autors seria “la negación de la obra en beneficio de la exaltación del autor.” (Bazin, 2003: 105) Bazin no nega el paper d’aquest últim, però vol restituir-li la preposició sense la qual el concepte està coix. “«Autor», sin duda, pero ¿de qué?” (Bazin, 2003: 105)

També s’ha censurat aquesta teoria per subestimar l’impacte de les condicions de producció, i per minimitzar el caràcter col·lectiu de la creació de pel·lícules (Stam, 2000: 112-3), dues condicions prèvies d’existència que sense dubte impliquen tot un conjunt de servituds. Bazin (2003) reconeixia que la superioritat de Hollywood era deguda al valor d’alguns homes, però sobretot a l’existència d’una rica tradició recolzada sobre un sistema de producció (una maquinària industrial ben finançada i carregada de talent), i a la seva fecunditat en contacte amb les noves aportacions. Ho anomenava el «geni del sistema».<sup>184</sup> Erwin Panofsky (2000) ja havia comparat l’art de

---

<sup>184</sup> Serge Daney (2003: 17) considera que “En un arte tan impuro, hecho por mucha gente y hecho también a base de muchas cosas heterogéneas, sometido a la ratificación del público, ¿no es razonable pensar que no hay un autor –es decir, singularidad– más que en relación con un sistema –es decir, con una



fer pel·lícules amb la construcció d'una catedral; mentre que, Bordwell, Staiger i Thompson (1997), en la seva obra sobre el cine *clàssic* de Hollywood, posen l'èmfasi en un «estil col·lectiu» *impersonal*, compartit per tota la indústria i definit de forma més o menys explícita, les principals característiques del qual eren la unitat i la claredat narratives, el realisme i la invisibilitat del dispositiu. Sembla possible, per tant, que l'autoria d'una obra no sigui individual. Així ho creu també Richard Dyer (2001: 91-2), que distingeix fins a quatre tipus d'autoria: individual (una sola veu reconeguda, normalment el director), múltiple (més d'una, si es considera també important la tasca dels responsables d'altres departaments com la fotografia, la música, etc.), col·lectiva (ningú en concret s'enduu el reconeixement; certs films polítics) i corporativa (l'autor és una institució econòmica; Hollywood, o fins i tot el capitalisme).

Una altra crítica major és que la teoria de l'autor no pot explicar la totalitat de pràctiques diferents que configuren el cine, quedant invalidada com a epistemologia autònoma. La seva principal deficiència és el seu menyspreu pel context social en què es produeixen els films, que era substituït per la visió moral del director. (Weinrichter, 1979: 13) “Olvida voluntariamente, en fin, las mediaciones que intervienen en la aparición de lo que permanece y de lo que difiere de un film a otro.” (Miranda, 2006: 8)

Altres retrets són que “en el mapa del mundo, esconde los bosques más tupidos tras los árboles aislados del reconocimiento internacional.” (De Baecque, 2003: 24) O que sap “discernir mejor lo que se acumula (una obra personal compuesta de todos los filmes de un autor escogido) que lo que aparece (los primeros o segundos filmes de jóvenes cineastas por escoger) [...], y se encuentra desprovista de recursos o falta de referencias en terrenos desconocidos” (De Baecque, 2003: 22).

Finalment, allò que s'ataca “es más la dogmatización de la política de los autores que su propia existencia. Se denuncian los abusos, los excesos, la equivocaciones, las concesiones de carta blanca o los delirios ocasionados por creer en el autor y no el lugar propio que éste ocupa.” (De Baecque, 2003b: 171) Preocupa que darrera “la *autorificación* sin medida y el *arrebato* del elogio [...] a menudo la crítica no es más que un testimonio de la consagración del autor de películas: ya no descubre un filme, no hace más que identificarlo y autenticarlo como enseña y rúbrica de un autor.” (De

---

norma? El autor entonces no sería solamente el que consigue la fuerza de expresarse a despecho y en contra de todos, sino aquel que, al expresarse, encuentra la buena distancia como para decir la verdad del sistema del que se distancia. [...] De esta manera, los filmes de autor nos enseñarían más sobre el devenir del sistema que los ha producido que los meros productos del sistema mismo. El autor sería, en definitiva, *la línea de fuga* por la cual el sistema no está cerrado, respira, tiene una historia.”

Baecque, 2003: 24) El problema, per tant, semblaria estar més en la pràctica que en la teoria. Segurament per aquest motiu, mig segle després de la seva fundació, la política dels autors segueix dictant els designis de la crítica. Les raons són

afectivas (permite la construcción de un canon venerable); ideológicas (subraya la importancia de que un sujeto pensante hable *en o a través de* ciertos objetos, mediante decisiones de estilo y tema voluntarias y conscientes); prácticas (agrupa y clasifica lo diverso y lo recurrente bajo un nombre propio, el del «autor»); y estratégicas (permite singularizar con comodidad un producto y trazar un mapa del gusto hecho con nombres propios). (Miranda, 2006: 8)

### *Més enllà de la 'política': mort i resurrecció de l'Autor*

Malgrat aquesta predicació, el cas és que des de finals dels anys seixanta la semiòtica s'ha dedicat a soscavar les bases del mite romàntic de l'Autor. Al començament, la teoria de l'autor va poder adaptar-se a l'estructuralisme introduint un sistema basat en la construcció d'una personalitat autoral a partir de pistes i símptomes superficials. D'aquí sorgeix un matrimoni de conveniència: l'*auteur-structuralism*, que veia en l'autor individual "a un orquestador de còdigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios)." (Stam, 2000: 149) L'autor és vist com una construcció crítica, no com una persona de carn i os. Es busquen "oposiciones estructurantes ocultas tras los motivos temáticos y las figuras estilísticas recurrentes de ciertos directores como claves de su significado profundo." (Stam, 2000: 150) El canvi duu a una revalorització del context de les pel·lícules, la seva història social, i amb això l'*auteurisme* aspira a legitimar-se com a teoria. La base són les idees de Lévi-Strauss per a l'estudi dels mites: la recerca d'una estructura subjacent en una història, en lloc de centrar-se en el contingut o l'estil. (Grant; Wharton, 2005: 22) Segons Peter Wollen, practicant del mètode, "by a process of comparison with other films, it is possible to decipher, not a coherent message or world-view, but a structure which underlies the film and shapes it, gives it a certain pattern of energy cathexis." (a Grant; Wharton, 2005: 22) D'aquesta manera, l'autor de cine "pasó de ser fuente generadora del texto a ser un mero término en el proceso de lectura y espectral" (Stam, 2000: 151).

Geoffrey Nowell-Smith, un dels seus idearis, acabarà per criticar el mètode perquè ignora "The possibility of an author's work changing through time", la

possibilitat “of the structures being variable and not constant”, i “non-thematic subject-matter and sub-stylistic features of the visual treatment” (a Grant; Wharton, 2005: 23). En realitat, l'*auteur-structuralism* s'ha de considerar un punt de transició “en el fundido encadenado histórico que nos lleva del estructuralismo al postestructuralismo, corrientes que relativizaron la noción de autor como única fuente original y creativa del texto, considerando al autor más como espacio que como punto de origen.” (Stam, 2000: 150)

La lingüística va proporcionar un instrument analític preciós per a la destrucció de l'Autor “al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores” (Barthes, 1987: 68). Un text, ens diu Roland Barthes (1987: 69-70),

no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras [...] el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás [...]

Lingüísticament, l'autor és només aquell que escriu: el llenguatge coneix un *subjecte*, no una *persona*. Per tant, com diuen Peter Brunette i David Wills (a Goodwin, 1994: 22), “the auteur is a construction that can only be located provisionally at the ‘head’ of a series of shifting marks; it is a series of texts that retrospectively creates an auteur, rather than an auteur who creates texts.” La intenció creativa “does not fix an itinerary of sense or meaning in a text. Intentionality is an effect constructed by the interpretation of a text and cannot be reconstructed as a principle prior to production of the text.” (Goodwin, 1994: 22) Això vol dir que, en veure un pel·lícula, no estem desxifrant les intencions de l'Autor (com s'acostuma a pensar), sinó “realizando un trabajo de comprensión del texto (desde luego, determinado por las estructuras de éste), utilizando en él todo el volumen de nuestra experiencia vital y nuestro bagaje cultural.” (Iampolski, 1996: 13) Certament, per a Barthes (1987: 70), “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta

concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra”.

El teòric francès, malgrat tot, creu que és possible desvetllar allò que anomena el «sentit total de l'escriptura». Un text, reitera,

está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología [...] (Barthes, 1987: 71)

«El naixement del lector es paga amb la mort de l'Autor», assegura Barthes. També Jameson (1991: 41) argumenta la desaparició del subjecte individual en la societat postmoderna, així com la seva conseqüència formal, l'esvaïment de l'estil personal, que haurien engendrat la pràctica gairebé universal del pastitx.<sup>185</sup> Però sembla aventurat dur les coses fins aquest (altre) extrem. Admetent que l'autor no s'identifiqui amb una o altra veu dintre d'una obra, sinó amb l'agent que orquestra una multiplicitat de veus, “This does not mean that the author is the passive compiler of others's points of view; rather, he is profoundly active, alert to the dialogical tissue of human life, to the array of voices the author reproduces, answers, interrogates, amplifies.” (Stam, 1989: 9)<sup>186</sup>

La Gran Teoria dels setanta va expulsar l'agent individual de la història filmica, i “since then they have been struggling to put it back” (Bordwell, 1997: 150), segurament per al dispersió que origina la seva absència, perquè ens sentim inclinats a assenyalar un *culpable* de tota acció o creació, i perquè resulta difícil obviar que són individus els que prenen les decisions concretes que donen forma a una pel·lícula. L'última raó és especialment certa en el cas del director, ja que només ell o ella “controla los pormenores de los elementos inconexos que, reunidos y organizados,

---

<sup>185</sup> Motiu pel qual, segons l'autor, “actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma.” (Jameson, 1991: 43)

<sup>186</sup> Stam parla per boca de Bajtin per a qui ni tan sols les paraules són de qui les diu, sinó que sempre són «de la boca d'algú altre». Però es tornen pròpies “when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention.” (a Stam, 1989: 189)

constituyen un todo al que llamamos cine.” (Assayas, 2003: 154) També sembla obvi que el director, “por muy modesto que sea, por la simple evolución de sus competencias profesionales y la consecuente progresión de sus prerrogativas, tiende con cierta fatalidad al autorismo.” (Assayas, 2003: 157)

Josep Maria Català (2001)<sup>187</sup> ha definit molt bé aquesta figura del director i les seves atribucions. Sent el cinema l’art d’una societat industrial, ens diu, la concepció de l’autor hi ha patit una radical transformació. Aquest ja no pot ser el subjecte aïllat que ens representava l’humanisme renaixentista (el creador a la *torre d’ivori*), capaç d’un acte d’expressió individual que defineix la seva personalitat. Esdevé en canvi part d’una estructura en l’interior d’un sistema creatiu, i “se despersonaliza en favor de una posición de poder creativo ligada a la técnica.” (43) La indústria cinematogràfica posa en marxa una maquinària tècnica i humana que gestiona tots els elements característics de l’Art, “Y en el centro de este entramado existe una posición susceptible de ser ocupada por un único individuo o por un conjunto de ellos, posición desde la que es posible gestionar todos los dispositivos que se han puesto al alcance de esa plataforma y que de hecho son los que con sus diversas características configuran las cualidades de esa posición, a la vez gestora y creativa.” (43)

Ens trobem, doncs, que el subjecte-autor ha estat substituït “por una posición nodal dentro de un sistema complejo.” (47) Com és lògic, l’activitat del director (o directors, si és el cas) es veu mediatitzada; això no li impedeix expressar les seves pròpies idees, però haurà de fer-ho “diseminando forzosamente sus actividades racionales a través de la objetividad del entramado técnico y humano en el que está inmerso.” (47)

Nos encontramos, por lo tanto, con la aparición de un autor múltiple, en un sentido más complejo que el que se refiere a un colectivo de autores. El autor cinematográfico es múltiple, no porque suponga necesariamente la intervención de varias personas en el acto específico de la creación, o porque ésta se reparta entre los diversos estamentos que intervienen en la producción cinematográfica [...], sino porque el autor es forzosamente multipersonal, y esta multipersonalidad, este conjunto de diferentes roles, es independiente del número de personas que intervengan en la creación: es la posición del autor la que se ha disgregado en diversas facetas. (48)<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Les properes cites estan vinculades a aquesta referència bibliogràfica, i n’indicaré només la pàgina.

<sup>188</sup> Català afegeix una apreciació vinculada a la posició de l’autor cinematogràfic que té importants implicacions per al nostre tema. Diu: “Si la posición está preestablecida y funciona en gran medida

La tasca del director, que se situa entre la tècnica i la teoria, es concreta en allò que Català denomina *la posada en imatges*, i que consisteix en “convertir el drama en espacio y tiempo o, lo que es lo mismo, dar forma visible a los problemas dramáticos, a las tensiones emocionales que los conforman; consiste también en convertir las emociones en realidad y la realidad en emociones, y, algo no menos importante, supone ser capaz de dar forma a las ideas y de transmitir las mediante el drama y las emociones, a la vez que éstos se esclarecen mediante la fuerza didáctica de aquéllas.” (64) El rodatge, l’edició, la banda sonora o els actors són les eines de la construcció filmica, a les quals el director donarà una forma concreta en base a la seva concepció estètico-dramatúrgica. Finalment, la possibilitat de distingir els autors entre sí, “de reconocer «su mano», se basa [...] en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo individual de expresar la forma.” (Wölfflin, 1997: 25) D’això, en direm *estil*.

#### *L’autor i el seu context*

Atendre a la participació de l’agent individual no implica descuidar el context, com pugui haver succeït en el passat. És evident que la trajectòria de l’evolució artística no es descomposa en simples punts aïllats; els individus s’ordenen per grups: l’escola, el país... (Wölfflin, 1997: 29) Tinguem en compte, per tant, que “la conexión y desconexión con los otros son parte de nuestra constitución como sujetos individuales y colectivos. Por tanto, el espacio *inter* es decisivo.” (García Canclini, 2004: 26) No existeix una naturalesa humana independent de la cultura (Sánchez Durá, 1996: 23), entesa com allò que compartim (Pech; et al., 2008: 18) (si bé són formes particulars de la mateixa les que ens defineixen). “Las culturas preparan a sus miembros para compartir ciertos rasgos de personalidad.” (Kottak, 1994: 39) És per aquesta raó que la individualitat “can be seen not as something residual, something outside the domain of culture, but at least in part as a product of cultural organisation” (Hannerz, 1996: 39). I el mateix podem dir de l’art, perquè

---

independiente mente de quien la ocupa, debemos pensar que la cultura [...] [reside] en la formación de los dispositivos de rodaje. Determinadas estructuras favorecen determinados resultados, independientemente de quien ocupe la posición de director. Esta persona podrá, con gran esfuerzo, mitigar la tendencia de los resultados, pero difícilmente conseguirá anularla en su totalidad.” (48) Ho retrobarem quan pertoqui.

We are talking here mostly about the overt cultural products of particular individuals. And if we are not just going to continue speaking of these as two different concepts, [...] it would seem that we can usefully think of it in terms of the combination of cultural influences into relative individuality, on the one hand, and the esthetic and intellectual resonance [...] of that individuality in collective culture on the other hand. (Hannerz, 1996: 39)

Les tradicions culturals “no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna «mentalidad» colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma [...]; están, en ese sentido, entre lo subjetivo y lo individual (y son, por lo tanto, sociales); de ahí pasan a las obras [artísticas] ignorando a veces por completo la memoria subjetiva-individual de los creadores.” (Bajtín, 1989: 399) No és estrany, doncs, que Northrop Frye (a Stam, 1989: 200) defensi que “The possession of originality cannot make an artist unconventional; it drives him further into convention, obeying the law of the art itself, which seeks constantly to reshape itself from its own depths, and which works through geniuses for its metamorphoses, as it works through minor talents for mutation.”

Tal i com resa el conegut aforisme de Wölfflin (a Hazan: 2010: 243), “Incluso el talento más original no puede superar ciertos límites que le son fijados por la fecha de su nacimiento. No todo es posible en toda época y ciertos pensamientos no pueden concebirse sino en ciertas etapas de desarrollo.”<sup>189</sup> Tots els artistes es troben vinculats a les possibilitats *òptiques*<sup>190</sup> de l'època que viuen, i la capacitat de veure també té la seva pròpia història. (Wölfflin, 1997: 34) D'altra banda, “Aunque las reglas culturales nos dicen qué hacer y cómo hacerlo, no siempre seguimos su dictado. Las personas pueden aprender, interpretar y manipular la misma regla de formas diferentes, utilizando creativamente su cultura en lugar de seguirla ciegamente.” (Kottak, 1994: 39) En el cinema, per exemple, els esquemes poden ser readaptats per a nous propòsits, i així és com molts directors s'han fet un nom en el codificat cinema *de gènere*. Noël Carroll (2001) anomena a aquest procés de revisió *amplificació*, perquè en ajustar el dispositiu a noves funcions el cineasta n'amplia el camp d'aplicació.<sup>191</sup> “In this manner, the view

---

<sup>189</sup> La cita apareix al pròleg de la sisena edició de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* («Conceptes fonamentals de la història de l'art»), que no he pogut consultar.

<sup>190</sup> Wölfflin parla de pintura, però la idea ens serveix també per al cinema.

<sup>191</sup> Ho exemplifica assenyalant el variat ús que l'escola soviètica del muntatge va donar a l'estil d'edició de pel·lícules de Griffith.

of art as a cultural practice assimilates the point of the open concept approach that the originality of art must be respected.” (Carroll, 2001: 69)

#### 4.2. «ESQUEMA I VARIACIÓ»

La innovació sovint sorgeix per la necessitat que té l'artista de ser diferent, competir amb d'altres, recrear-se en les seves habilitats o cercar nous reptes. També hi ha la possibilitat que es produeixin accidents (feliços o no), accions espontànies no deliberades, o que l'agent prengui decisions per motius que no li són evidents. (Bordwell, 1997: 222) És cert, igualment, que “Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte. No tendríamos razón alguna para presuponer, como hacemos, que tiene que haber un parecido como de familia entre pinturas de árboles producidas en proximidad.” (Gombrich, 1979: 19) L'artista no actua sol, sinó acompanyat de la tradició. Es tracta d'una companyia inevitable i sovint també buscada. En cinema, “Cualquiera que sea el camino elegido para dar forma a las propias ideas, los directores de cine raramente lo siguen en solitario. Suelen ver los trabajos de otros cineastas y aprenden a abordar sus escenas viendo lo que se ha hecho antes y acudiendo a sus colaboradores” (Cousins, 2004: 10). De les fórmules a disposició de l'artista Gombrich en diu *esquemes*, que materialitzen la tradició, és a dir, l'experiència de creadors precedents. “El esquema no es producto de un proceso de «abstracción», de una tendencia a «simplificar»; representa la primera aproximada y ancha categoría que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir.” (Gombrich, 1979: 76) Tot artista ha de conèixer i construir un esquema abans de poder ajustar-lo a les seves necessitats, perquè no es pot crear del no res. (Gombrich, 1979: 112)

Els esquemes també es coneixen com a *convencions*. La idea de la convenció ha estat clau per a plantejar qüestions com la codificació del significat de la imatge o la relació d'aquesta amb la realitat, i dintre de la història de l'art és important a l'hora de posar de manifest la relació de les imatges amb el seu àmbit històric. (García Varas, 2005: 173-4) David Bordwell (1996: 92) imagina les convencions amb un valor funcional, en tant que “norm-bound practices that coordinate social activities and direct action in order to achieve goals”. El significat transmès per una obra (tòtem de la teoria interpretativa) perd rellevància a la seva equació en considerar que allò que els treballs



artístics produeixen són *efectes*, només alguns dels quals serien significats. Vist així, la hipotètica especificitat cultural de qualsevol *codi* (la qual s'acostuma a creure que radica en el sentit) no és cabdal. No vol dir que no jugui un paper; l'autor nord-americà proposa que en el cinema hi ha, per exemple, diferents tipus d'efectes visuals relacionats amb les cultures concretes: 1) els que depenen de factors transculturals o universals, que no requereixen cap tipus d'aprenentatge; 2) els que depenen d'habilitats culturals però poden ser fàcilment apresos; i 3) els que depenen d'habilitats culturals específiques i requereixen un major aprenentatge. (Bordwell: 1996: 93-6)<sup>192</sup> En qualsevol dels casos, no podem parlar d'efectes visuals exclusius d'una o altra cultura, perquè “even if cultural models exercise a local validity, it does not follow that all of them are unique to a single society or period.” (Bordwell, 1996: 104) En un determinat moment històric (i, potser també, dintre d'un àmbit geogràfic) els esquemes competeixen entre ells. “They will be judged by their ease, their comparative production economy, and their ability to fulfill functions deemed important to the task at hand.” (Bordwell, 1997: 155) I pot ser que amb el temps determinats esquemes siguin acceptats “como soluciones ampliamente reconocidas a problemas específicos de representación” (García Varas, 2005: 174-5).<sup>193</sup>

Cal insistir en que les convencions (o esquemes) no són fruit d'un acord, “sino que cada uno de los individuos las aprende al observar y estudiar el trabajo de otros artistas” (García Varas, 2005: 176). En la majoria d'ocasions, l'artista tan sols es *familiaritza* amb obres anteriors i/o de la seva pròpia època, “aprendiendo así una *forma de mirar las representaciones* y por tanto de representar” (García Varas, 2005: 176), i recolzant d'aquesta forma una determinada convenció estilística. De tota manera, l'esquema no permet fer res més que un esborrany, a partir del qual l'artista inicia un procés que Gombrich anomena de «fer i comparar» («*making and matching*»), consistent en ajustar els esquemes per a adaptar-los als seus propòsits de representació.<sup>194</sup> En aquest procés alguns esquemes poden ser útils tal i com els ofereix

---

<sup>192</sup> En cap cas el film es farà indesxifrabla. Recordem que Metz (2002) atribueix la comprensió d'un film a la relació motivada entre el significat i el significat, a la semblança entre la imatge i l'original. El film no es comprèn gràcies a la seva sintaxi, sinó que “la sintaxis del filme se entiende porque comprendemos el filme, y sólo después de haberlo comprendido.” (67)

<sup>193</sup> Per exemple, una convenció com el pla/contra-pla “can be seen as a schema within the history of film style. Once invented and found to achieve the desired effects, it became a formula for rendering the dramatic scenes that make up most narrative films.” (Bordwell, 1996: 99)

<sup>194</sup> “Tenemos que disponer de un punto de partida, un criterio de contraste, para iniciar aquel proceso de hacer y comparar y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada. El artista no puede partir de la nada, pero puede criticar a sus predecesores.” (Gombrich, 1979: 279)

la tradició, i en aquest cas serien *repetits*. “Where narrative arts are concerned, a repetition involves a modification or variation in the particularities of content of a genre or form; character, events, and places change while basic narrative techniques and genre conventions remain intact.” (Carroll, 2001: 68) Els esquemes també poden ser readaptats per a nous propòsits, o *amplificats* (ho hem dit abans).<sup>195</sup> Finalment, poden ser *repudiats*, donant l’esquena a la seva funció o, fins i tot, a una tradició estilística sencera. “[A] repudiation [...] appears, in the culture from which it emerges, to stand to what it repudiates somewhat like a logical contrary. [...] [It] is not simply different from the art that precedes it, but is opposed to it in a way that gives the repudiation’s relation to the past a distinctive structure.” (Carroll, 2001: 69)<sup>196</sup> Aquest ús de les convencions implica que aquestes no tenen un sentit fixe, sinó condicionat a la utilització que se’n faci en cada cas.

Sempre s’estableix una relació amb un esquema precedent, perquè difícilment es parteix del no res. El cinema, com la resta d’arts, evoluciona seguint un procés que Cousins (2004) ha denominat d’«esquema més variació» (matisant la coneguda fórmula de Gombrich d’«esquema més correcció», desempallegant-se de les seves connotacions de progrés i millora), que reconvertit en model d’anàlisi sembla el més adient per a entendre la naturalesa de la influència en el cine. Implica senzillament que “para que una forma artística se desarrolle, los directores no pueden ser siempre esclavos de las imágenes originales.” (Cousins, 2004: 12)

També Bordwell aposta per una aproximació similar a la història del cinema, i parla d’un *programa de recerca* de «problema/solució». És un mètode d’anàlisi a petita escala que tracta la presa de decisions en la producció. Dóna importància a l’acció dels individus; “[it] invites us to reconstruct decisions made by active agents, and it treats persons as concrete forces for stability or change (or both).” (Bordwell, 1997: 150) Bàsicament planteja que els cineastes, davant d’un problema expressiu, apliquen solucions concretes que determinen en base a la seva experiència i coneixements de la tradició (o sigui, de les solucions anteriorment aplicades). És clar que, com diria Cousins (2004: 12-3), les noves solucions “deben ajustarse a las posibilidades ofrecidas

---

<sup>195</sup> No hi ha una data de caducitat per a fer això. Actualment, hi ha qui de tant en tant recupera tècniques i estils de l’època muda del cinema; seria el cas de Jackie Chan, que beu de les fonts de Chaplin, Keaton o Lloyd, citant-los fins i tot explícitament en algunes pel·lícules com *Project A* (*A’ gai wak*, 1983).

<sup>196</sup> Ho veiem, per exemple, en la tensió que s’estableix entre el muntatge soviètic i la profunditat de camp del cinema realista.

por las nuevas tecnologías, los cambios en las modas, las ideas políticas, los aspectos emocionales, etc.” L’acció individual no ho ordena tot.

El model problema/solució no treu importància al paper de la cultura, doncs “the tasks and interests which shape the ways in which visual effects are manipulated proceed from culture.” (Bordwell, 1996: 96) Diu Gombrich (en la línia de Wölfflin) que l’individu “puede enriquecer las maneras y lo medios que su cultura le ofrece, pero difícilmente puede desear [hacer] una cosa que nunca se ha enterado de que fuera posible.” (Gombrich, 1979: 88)<sup>197</sup> D’altra banda, és evident que la persona actua en un context social amb demandes pròpies. “The artist’s choices are informed and constrained by the rules and roles of artmaking. The artistic institution formulates tasks, puts problems on the agenda, and rewards effective solutions.” (Bordwell, 1997: 151) Malgrat tot, com defensa Bordwell, l’historiador no està obligat a assignar a una tècnica un origen o ús local. “Culture or social context will not be the source of every plausible explanation for a stylistic choice.” (Bordwell, 1997: 157) “Más bien, de lo que se trataría es de salvaguardar el sentido de la obra de arte, para lo cual se enfatizan los límites de la conciencia del autor, como una manera de «contener» el sentido contra su diseminación en la «cultura».” (Rojas, 2009: 206)

L’última cosa que cal dir és que “Problems and solutions do not respect borders. [...] Trends in the contemporary humanities discourage us from seeking out commonalities across periods and cultures, but in order to do justice to the dynamic of continuity and change, the historian of style should be alert for shared problems and parallel or linked solutions.” (Bordwell, 1997: 155-6)

Totes aquestes idees són les que informaran l’estudi de casos en la tercera part del treball. Tant la definició de Josep Maria Català d’allò que són i fan els autors de cinema, com el mètode «esquema/variació» d’anàlisi d’estils (els d’aquests mateixos autors, per exemple) són pràctics perquè localitzen de manera precisa l’objecte d’estudi i concreten l’abast de les reflexions. Possibiliten recerques a petita escala (aquelles que comencen “neither with a theory of the human subject nor with isolated facts” –

---

<sup>197</sup> Gombrich explica el cas del pintor Chiang Yee, que pintava paisatges anglesos a la xinesa (l’aspecte dels arbres o les muntanyes, el nombre de detalls de l’escena...). En el seu cas, “Vemos cómo el vocabulario relativamente rígido de la tradición [...] opera como una pantalla selectiva que sólo admite los rasgos para los que dispone de esquemas. El artista será atraído por motivos que pueden verse a su idioma. [...] El estilo, como el medio, crea una «colocación mental» por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más bien que a pintar lo que ve.” (Gombrich, 1979: 86)

Bordwell, 1989: 12–), que si no són més profitoses que les dutes a terme amb la Gran Teoria (com afirmaria Bordwell<sup>198</sup>), segur que són més concloents. Dit això, encara ens manca una darrera qüestió a tenir en compte. Malgrat la pretesa objectivitat dels nostres mètodes, tots som víctimes d'idees preconcebudes fruit de la pròpia educació –un cop més– cultural. Això es deixa notar especialment quan ens acostem a i opinem de les societats que ens resulten alienes. “Perception comes clouded with interpretation: So, if we wish to learn, we must critically test our hypotheses, including our perceptions because our perceptions contain expectations which we can try to follow up to find out whether they can be crossed.” (Richmond, 1994: 29)<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> “[N]o single megatheory can comprehend the diversity of cinematic phenomena” (Bordwell, 1989: 12).

<sup>199</sup> Richmond segueix les idees de Karl Popper.

## 5. UNA MIRADA EXTERNA

We understand other cultures by slotting them into a pre-existing code or discourse which renders their oddity intelligible.

BRYAN S. TURNER, *Orientalism, Postmodernism and Globalism*

Independentment de com acabem concretant la definició del *cinema transnacional*, sembla clar que la seva existència passa per algun grau d'intercanvi cultural, per la qual cosa és necessari que ens preguntem (parafraçant Zunzunegui): «des de quin angle plantejar un acostament productiu al complex problema de la inserció d'una obra en més d'una tradició artística alhora?». El problema radica en la presència d'elements (semàntics) aliens a la nostra experiència, i per tant, en la potencial incomprensió o malinterpretació. La confrontació amb cinemes exòtics ha desubicat molts espectadors (incloent-hi els estudiosos del cinema i els mateixos cineastes), potser perquè fan entrar en joc la qüestió de la *comunicació intercultural*, fins fa poc inèdita en el discurs crític.

Hi ha la sospita que les eines i els discursos que utilitzem per a parlar d'allò *propí* no serveixen per a descriure i definir allò que *no ens pertany*. Àngel Quintana reconeix que, arrel de l'arribada de pel·lícules asiàtiques en els darrers anys, “la crítica, perpleja, observava el fenómeno sin saber, a ciencia cierta, qué recursos utilizar para comprender y apreciar esos grandes cines surgidos en territorios lejanos.” (Quintana, 2006: 25) Allò que plantejo aquí, per tant, és una reflexió i (un intent de) fixació del *nostre* punt de vista en el moment d'endinsar-nos en la descripció i interpretació de

qualsevol text cinematogràfic vingut de *lluny*. Introduiré, de manera succinta, una sèrie de problemàtiques d'acostament que, si bé són inherents a l'observació i l'anàlisi de qualsevol cinema, es fan especialment patents quan es tracta d'observar i analitzar un cinema concret des d'un context (geogràfic, cultural, discursiu) que n'és força allunyat. És una tasca crucial en el nostre àmbit, atès que

algunes formes culturals (com ara el cinema) tenen una gran força en un context globalitzat com el que ens envolta avui dia, pel fet que són comunes i compartides per cada cop més gent de manera pràcticament simultània. És important, doncs, que davant d'aquesta aparent unificació de la cultura i de productes que ens poden semblar propers siguem capaços de descodificar les manifestacions artístiques i culturals [...] que ens arriben cada cop més habitualment a Occident [...]; i que, tot contextualitzant-les en un marc històric propi, puguem aconseguir entendre-les realment en profunditat –més enllà dels aspectes comuns que comparteixin dins del món globalitzat que les fa circular. (Bouso; et al., 2007: 5)

## 5.1. DISTÀNCIES FÍSiques I MENTALS

“[R]esulta muy difícil formar un juicio objetivo acerca de un país remoto y de civilización extraña”, va dir Raymond Dawson (1970: 14) en el seu fundacional llibre sobre la societat xinesa, *The Chinese Chameleon*. El mateix direm del seu art. Ja hem afirmat (a II-1.1.3.) que cada cultura representa una forma de pensar el món diferent, i que resulta lògic que les formes en què representa allò que veu siguin particulars i en consonància amb el seu pensament, alhora que resultin *estranyes* a la resta de cultures, sobretot a les més allunyades.

Segurament per això, Antonio Weinrichter (2002: 11) començava el seu estudi del cinema japonès dient:

Parece vital recordarlo a la hora de plantearse estas notas: están escritas desde una perspectiva occidental, a partir de la consulta de textos occidentales [...] y están destinadas a un público occidental. Hay en esta distancia transcultural un inevitable décalage, un deslizamiento de los sentidos, que justamente ha dado lugar a más de una polémica sobre la interpretación de ciertos rasgos de estilo típicos [...]

El cinema de cada cultura s'expressa d'una manera que li és pròpia, alhora que és aliena a la resta. No és que no hi hagi res que, per exemple, un occidental pugui entendre d'una pel·lícula japonesa, però sí és evident que molts elements que apareguin en aquesta se li hauran de fer per força incomprendibles (cap també la possibilitat que els hi doni una interpretació errònia o *aberrant* (Eco *dixit*) sense saber-ho), ja que formen part d'una tradició i uns valors que li són desconeguts.

Anteriorment he dit que els cinemes orientals provoquen fascinació i incomprensió a parts iguals. La primera ve donada per la seva freqüentment estilitzada formalització; la segona, per un contingut que ens és estrany. La barrera, doncs, és cultural. I lingüística. Precisament va ser la babel generada a partir de l'arribada del cinema sonor allò que en primera instància va separar els diferents cinemes, en limitar la difusió de les pel·lícules.<sup>200</sup>

Hi ha una altra barrera, que és psicològica. “El espectador viene al cine psíquicamente predispuesto e históricamente posicionado” (Shohat; Stam, 2002: 321). Això és, la seva reacció davant un cert discurs variarà en funció de la seva identitat, que és múltiple i té a veure amb la nacionalitat, el gènere, la raça, l'orientació sexual, la classe o l'edat, i també –perquè “unas identidades superficiales y socialmente impuestas no determinan claramente la identificaciones personales y las lealtades políticas” (Shohat; Stam, 2002: 320-1)– en base a allò que desitja. Existeixen tantes variables com individus, encara que es poden identificar reaccions similars dintre de comunitats relativament homogènies. “Unas mismas imágenes y unos mismos sonidos filmicos pueden sugerir cosas diferentes en sitios distintos” (Shohat; Stam, 2002: 323-4).<sup>201</sup> En aquesta situació, “La confrontación no es simplemente entre el espectador individual y el autor/película individual [...], sino entre diversas comunidades dentro de contextos variados que ven las varias películas de maneras distintas” (Shohat; Stam, 2002: 324)<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> Hollywood va saber-ne treure profit: gràcies a la solidesa de la seva indústria va superar l'entrebanc, assajant, primer, dobles versions en diferents idiomes i, després, doblant o subtitulant les seves produccions. Altres països no van poder seguir el ritme, i l'americana va quedar com l'única cinematografia que arribava arreu. (Elena, 1999: 33)

<sup>201</sup> Insisteixo en que no s'està fent referència al sentit literal dels textos.

<sup>202</sup> “[L]a exhibición de películas «extranjeras» para públicos variados de Nueva York, Londres o París, por ejemplo, puede crear distancias entre los que forman parte del grupo, que se ríen de los chistes y que reconocen las referencias, y los que no forman parte del grupo, que sufren una abrupta dislocación. Al no estar versados en la cultura o la lengua en cuestión, se les recuerda los límites de su conocimiento e indirectamente su estatus de extranjeros en potencia.” (Shohat; Stam, 2002: 325)

La conseqüència de tot això és que l'espectador no és capaç d'aprehendre un film massa allunyat culturalment. No ja a un nivell racional (analític), sinó fins i tot emocional. Dit vulgarment, l'audiència no *connecta* amb allò que està veient. Antonio José Navarro (2005: 29) diu que

Al margen del problema, casi siempre sin resolver, de la falta de empatía existente entre el público occidental y los héroes orientales de la pantalla –con lo cual la lógica de sus acciones suele perderse en un difuso mar de exotismo [...]– también urge destacar la falta de conexión mítica entre el film y su audiencia. [...] el universo que describen se le antoja al espectador occidental no prevenido como algo *extraño*, privado de los mecanismos culturales que activan la suspensión de la incredulidad.

Davant d'aquesta situació la pregunta lògica i necessària que cal plantejar-se és: «des de quins paràmetres cal interpretar un film (o qualsevol altre text) que pertany a una cultura que no és la nostra?». Passats més de cinquanta anys des del *descobrim* dels cinemes orientals per part dels europeus, la qüestió segueix vigent (és a dir, sense resposta). Han estat molts els que hi ha teoritzat, i sovint des de postures contraposades. Estudiosos occidentals com Donald Richie, Joseph Anderson, Paul Schrader, Audie Bock o Noël Burch<sup>203</sup>, discuteixen el cinema japonès en termes d'estètica i conceptes tradicionals –com el budisme zen–, “looking upon tradition positively as a repository of alternate modes of thought and perception that present a stimulating challenge to Western thought.” (Barret, 1982: 11) D'altres com André Bazin o Jacques Rivette creien en la universalitat del llenguatge cinematogràfic (veieu II-1.2.3.). David Bordwell (2000), per la seva banda, apel·la també a la universalitat, però de les emocions humanes.<sup>204</sup> I també hi ha qui ha volgut defugir el dilema obviant d'entrada el fons de significat de l'objecte, i centrant-se en una obertament *estrangeritzant* anàlisi de les seves formes i estructures. És el que proposava Roland Barthes en el seu influent assaig sobre el Japó *L'Empire des signes*. L'inici del text no pot ser una declaració d'intencions més nítida:

---

<sup>203</sup> D'alguns n'he parlat ja. Altres apareixeran en l'apartat III.

<sup>204</sup> “[D]espite many claims to the contrary in our multicultural milieu, there are more commonalities than differences in human cultures: universal physical, social, and psychological predispositions and the facial expressions of many emotions will be quickly understood in a film, whatever its country of origin. Many practices –such as acquiring shelter and caring for children– are similar in different societies. Cultures also converge historically, because when they come into contact, borrowing is inevitable.” (Bordwell, 2000: xi-xii)



Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai: le Japon. (Barthes, 1993: 9)

La seva renúncia a entendre l'elaborat formalisme de la cultura japonesa no respon, per suposat, a la voluntat de triar el camí més fàcil, sinó “a un método, a una determinada ideología de análisis que se resiste a la interpretación y que opta por agrupar formas de expresión en apariencia distintas y distantes, para desvelar cierto tipo de relaciones que aparecen en la más inmediata superficie; allí donde reside, en realidad, su sentido” (Miranda, 2006: 43-4). Es tracta d'una alternativa radical, que té molt de retòrica però que, si més no, des del seu punt de partida explícit, no cau en inexactituds.

Circulant en direcció contrària podem trobar Ryszard Kapuscinski (2006), que definia la seva labor periodística com la d'un «traductor de cultures»<sup>205</sup>. No és forassenyat parlar aquí de *traducció*.

Translation is a topic of general interest for various reasons, but inasmuch as those reasons are diverse, there may be less to be said about translation in general than about it as a critical exercise for particular ideas of language, meaning and interpretation. [...] Questions of significance and relevance are bound to arise in connection with translation and interpretation all the more readily since these particular matters seem to involve operations of language determined by some general notion that answers to those very questions. So it is that both translation and interpretation are commonly thought to have an essential concern with meaning or significance and with relevance or context. There is real concert for the respective identity and difference of meaning and context inasmuch as both operations are supposed to preserve meaning through or despite a change in context. (Graham, 1985: 13-4)

---

<sup>205</sup> “Para definir mi oficio, el calificativo que más me gusta es el de traductor. Pero no de una lengua a otra, sino de una cultura a otra. Ya en 1912, Bronislaw Malinowski advirtió que el de las culturas no es un mundo jerarquizado (una auténtica blasfemia a los ojos de todo eurocéntrico), que no existe tal cosa como una cultura superior y otra inferior, que todas, aunque diferentes, están en pie de igualdad. Sus conclusiones cobran fuerza hoy en día, en este mundo nuestro tan polifacético y diversificado cuyas culturas se penetran y entrelazan cada vez más. El reto consiste en lograr que sus relaciones no se fundamenten en principios de dependencia y subordinación, sino de entendimiento mutuo y de diálogo entre iguales” (Kapuscinski, 2006: 53).

El concepte segueix sent pertinent encara que ens referim al visionat de pel·lícules. Sempre que veiem una pel·lícula n'estem fent traduccions.

Translations of a 'pre-translated yet untranslatable language'. Between the pre- and the un- lies the translation, the effort of translation. In a sense, the translation is always 'pre-' because the codes, forms and traditions that are drawn upon always impose a meaning in advance of its use in any particular film, adaptation, or scripting of a story. But having been accomplished, the particular film is then in a way untranslatable because there occurs in it elements that are specific, singular and unique to it as a film, as a work, as an interpretation. This is the situation [...] [that] confronts the viewer of any film, or work, or language that come from the 'other'. Indeed, even one's own language, as Derrida has pointed out [...], always come from the 'other', is not wholly one's own. (Crogan, 2000)

Però la traducció no és en absolut una tasca senzilla ni infal·lible. Segons Derrida (1977: 29),

En los límites donde es posible, donde al menos *parece* posible, la traducción practica la diferencia entre significado y significante. Pero si esta diferencia nunca es pura, tampoco lo es la traducción, y la noción de traducción habría que sustituirla por una noción de *transformación*: transformación regulada de una lengua por otra, de un texto por otro. No tendremos, y de hecho nunca hemos tenido, que habérmolas con ningún "transporte" de significados puros que el instrumento –o el "vehículo"– significante dejara virgen e incólume, de una lengua a otra, o en el interior de una sola y misma lengua.

La pregunta, llavors, és "what to translate, and how best to translate. And this is always an ethical question, even when it seems to be simply a case of finding the most 'correct' or aesthetically suitable word, image or edit" (Crogan, 2000).

La qüestió de la comunicació intercultural –"of what can be communicated across cultural barriers of language, social structures, mythologies, behavioural codes and traditions" (Crogan, 2000)– sembla dependre de la distància (cultural) que separi els interlocutors. André Bazin va comentar el fet que un film japonès que agrada a Occident pugui no fer-ho al Japó. Segons ell, aquesta *equivocació* "sólo se puede producir entre unos públicos bastante alejados por la geografía y la mentalidad, y es fruto de un conocimiento muy parcial de la producción en cuestión" (Bazin, 1977: 18). El que passa és que el públic *forà* valora una característica general d'aquest cinema que està en la seva base; en canvi, el públic autòcton, acostumat a aquestes qualitats comuns, és més

sensible a la jerarquia entre les obres. Amb això Bazin defensava la idea d'un *estil nacional* del cinema, o com ell en deia, l'«estil d'una civilització». Però, com diu Crogan (2000) fent referència als films de Kurosawa, “the question of whether one needs to be or speak japanese to best understand his films is not so much resolved as it is complicated by the mix of Western and Japanese cultural practises and codes operative in the conception, production and reception of his films”. Això no és vàlid només per a l'obra del mestre nipó, sinó que, en la «vila global» (MacLuhan *dixit*) en què vivim, és fàcil de trobar en una multitud (si no en la totalitat) de produccions (i no només de cinema). Un saber profund de les obres es fa llavors necessari, o com a mínim desitjable.

## 5.2. HIC SUNT DRACONES<sup>206</sup>

Stephen Crofts (2000: 9) identifica tres nivells de resposta davant de films d'importació:

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

Entre les causes principals d'aquesta disfunció, hi ha segurament una manca de coneixements referits a les obres discutides, que fàcilment condueix a malentesos. Els cinemes asiàtics (i tots aquells no occidentals) han estat relativament deixats de banda

---

<sup>206</sup> Els cartògrafs de la Roma Antiga i de l'Edat Mitjana acostumaven a incorporar la llegenda '*hic sunt leones*' (trad. «aquí hi ha lleons») en aquelles parts dels seus mapes que representaven territoris perillosos o inexplorats. En època medieval, també era freqüent dibuixar en les mateixes zones serps o criatures fantàstiques i terrorífiques com els dracs. D'una i altra tradició ha sorgit el costum d'utilitzar la frase '*hic sunt dracones*' (trad. «aquí hi ha dracs») per a referir-se a llocs desconeguts. L'únic ús registrat d'aquesta llegenda en un mapa és el del globus terraquíi Hunt-Lenox, que data del segle XVI, i que la tenia inscrita al voltant de la costa oriental d'Àsia.

per la crítica cinematogràfica euro-americana. Les pel·lícules dels països no occidentals són les més abundants del món, però la història *oficial* del cinema ha tendit a marginar-les, a parlar sempre de la producció d'Europa i els Estats Units, perquè han estat aquests països els que l'han escrit.<sup>207</sup> Georges Sadoul (1979) és el primer que escriu una història del cinema mundial el 1949, on exposa, molt succintament, algunes de les particularitats del passat i del present d'un bon nombre de cinematografies del planeta. Després, “habría que esperar a los años cincuenta para que se produjera el auténtico, aunque todavía muy superficial, descubrimiento de algunas de las más pujantes cinematografías no euronorteamericanas” (Elena, 1999: 16). Sorgeix llavors l'interès per les pel·lícules japoneses (veieu I-1.1.1.), i immediatament després es produeix també el descobriment del cine indi amb la consagració del Satyajit Ray, “visible exponente para los espectadores occidentales de una cinematografía, la india, de la que en realidad era un perfecto *outsider*” (Elena, 1999: 16). Amb tot, durant els anys seixanta encara no hi ha una bona bibliografia sobre cinemes no euro-americans. (Miranda, 2006) Serà el «desviament oriental» («*detour through the East*»<sup>208</sup>) de la teoria del cinema que provoca *To the Distant Observer* (veieu II-1.1.3.) de Noël Burch el que “sirvió [...] para incentivar el estudio de las cinematografías periféricas en la medida en que estas se revelaban bastante más que simples curiosidades históricas” (Elena, 1999: 36).

“Los tiempos han cambiado, por supuesto, pero el proceso aquí descrito no parece haber tocado fondo” (Elena, 1999: 17), com ho demostren els actuals descobriments de llunyanes cinematografies (que hem observat en la primera part d'aquest treball). En vista d'això, una cosa sembla quedar clara: que potser l'Àsia Oriental va escapar a l'imperialisme d'Occident (si més no, en la mesura en què l'havien patit altres països més a l'oest), però no de la seva prepotència cultural, que no ha buscat altra cosa que fer-li ombra. Com diu Alberto Elena, “la todavía pendiente reconstrucción de una auténtica historia mundial del cine pasa, pues, necesariamente por devolver su visibilidad a estas importantes tradiciones cinematográficas eclipsadas durante largo tiempo por nuestra (auto)complaciente historiografía” (Elena, 1999: 17).

<sup>207</sup> Podem trobar honroses excepcions. Recentment, algunes obres de voluntat globalitzadora (com la *Historia general del cine* en 12 volums) o visió integral (vegi's *The Story of Film* de Mark Cousins) estan posant els lectors al dia del passat i el present de moltes cinematografies *perifèriques*. Però això no ha d'amagar que la majoria d'*històries* (moltes publicades amb anterioritat però encara accessibles) s'hi han mostrat condescendents, i poc disposades a aprofundir-hi.

<sup>208</sup> Expressió de Noël Burch.

Actualment, es coneixen (i s'estudien) molt pocs autors asiàtics contemporanis, i es fa en funció de la seva adscripció al cinema de gènere. (Weinrichter, 2002: 20) Aquest coneixement parcial, així com “La familiaridad con muy escasas obras de determinados maestros reputados [del cine asiático] [...] no puede ocultar el carácter de Terra Incognita de un continente cinematográfico (y de toda una cultura). Continente sobre el que apenas podemos formular hipótesis arriesgadas cuando intentamos acotar, siempre de manera bastante osada, sus límites y sus rasgos identificatorios” (Zunzunegui, 1994: 58-61). Part de la responsabilitat sobre aquesta circumstància la tenen “La desinformación y la existencia de dos *escuelas* de historiadores<sup>209</sup> (las convencionales y los del cine de género) que trabajan de espaldas” (Weinrichter, 2002: 21), que impedeixen assolir posicions fiables i consensuades.

El nostre coneixement del moderns cinemes de l'Orient es troba condicionat per:

la insuficiente distribución en cines o en formatos domésticos (vídeo y DVD); la inevitable subjetividad de los criterios de selección de los [...] [festivales] que se atreven a exhibir algunos títulos más o menos difundidos a nivel internacional; y por descontado, la sempiterna displicencia de quienes siguen mirando por encima del hombro al cine de género que no viene firmado por los «exóticos de *qualité*» de turno [...] (Fernández-Valentí; Navarro, 2003: 57).<sup>210</sup>

Per aquest motiu, “Una parte muy importante de los espectadores occidentales – incluso muchos «especializados», profesionales o no–, recibe [...] el cine de los países de Asia, con el único equipaje de una memoria cinéfila que se gestó entre los años 50 y 60” (Miranda, 2006: 22). Aquí és on neix la confusió, doncs (seguint a Cueto, 2003: 19) podem veure que si el descobriment del cine de Kurosawa i Mizoguchi, o de Zhang Yimou i Chen Kaige a finals dels vuitanta, va propiciar una visió de l'Àsia com a lloc de refinament i contemplació, els cinemes asiàtics dels anys noranta ens transmeten una imatge oposada: un món bulliciós, esquizofrènic i incoherent. És evident l'hiatus entre

---

<sup>209</sup> En un altre lloc, l'autor de la cita defineix aquestes *escoles* de la següent manera: “Hay un tipo de crítica cuyos reflejos condicionados operan en contra de considerar seriamente el violento *anime*, el estilizado género de yakuzas, el nuevo terror japonés [...]. Recíprocamente [...] hay un tipo de *japonesismo* que es una variante del *freakismo* que sólo consume cine de género, y mejor de subgénero, que busca emociones fuertes en la estantería de “Asia Extreme”, que considera que el estilo distanciado tiene el mismo interés que ver florecer un almendro... y que suele estar generalmente mejor informado que el otro grupo sobre el desarrollo actual del cine japonés” (Weinrichter, 2003: 54).

No només els crítics estan afectats per una falta de visió de conjunt, amb el públic succeeix una cosa similar: “El aficionado al cine de artes marciales de Hong Kong nada sabe sobre el melodrama clásico chino, como el fanático de Kurosawa y los films de época nipones siente poco interés por el manga” (Palacios, 1999).

<sup>210</sup> La frase fa referència al cinema fantàstic japonès, però és aplicable.

el llegat dels *clàssics* i el desconcert davant les pel·lícules dels *moderns*, una ruptura que la ignorància de bona part de la història d'aquests cines no ajuda a reparar.

Una crossa a l'abast de l'espectador són les *interpretacions familiaritzants*; em refereixo a aquelles que relacionen (sovint de manera gratuïta) l'objecte exòtic d'estudi amb algun aspecte de la cultura de l'analista que aquest, és clar, domina; amb això, la comprensió del segon es transfereix automàticament al primer.<sup>211</sup> La recerca d'elements familiars i equivalències enfocades a la interpretació de fenòmens és un mecanisme natural, però és fàcil que dugui a malentesos. Les interpretacions familiaritzants són provocades per la sensació de *dislocació* (Shohat i Stam, 2002: 325) que pateixen molts espectadors.

In the face of an object occupying a place outside the usual realms of experience, spectators in diverse locations may reach, with a mixture of anxiety and excitement, for familiar terms of reference through which to comprehend the *kind* of film they are being exposed to. In other words, all spectators in all cultural and historical contexts draw upon paradigms of knowledge with which they are already conversant. At the same time, it is natural for viewers also to want to draw conclusions regarding what the films they consume may have to tell them about the society that produced them. (Stringer, 2005: 96)

Per això, enfrontada a certs cinemes asiàtics, i “ante un lenguaje tan radical, tan sustancialmente distinto al *nuestro*, cierta crítica moderna no ha podido evitar asociar directamente sus estrategias con las empleadas por el cine radical, vanguardista, presentacional, etc. de nuestro hemisferio” (Weinrichter, 1993: 16).<sup>212</sup> L'altra possibilitat és “suponer que estas divergencias responden únicamente a los planteamientos estéticos de grandes autores, maestros dotados de una fuerte personalidad capaz de transgredir los más convencionales códigos narrativos” (Elena, 1999: 38). A molts els interessarà caure en aquest parany d'imputar-ho tot al geni de l'autor, ja que permet divagar lliurement en trobar-nos davant d'un objecte d'estudi

---

<sup>211</sup> Explica Edward W. Said (2002: 103) que “para el occidental [...] lo oriental siempre *se parecía* a algún aspecto de Occidente: para los románticos alemanes, por ejemplo, la religión india era esencialmente una versión oriental del panteísmo germano-cristiano”. També Dawson (1970: 119) ens diu que els missioners protestants a la Xina tenien per costum mesurar els pensadors xinesos segons els patrons occidentals –per exemple, qualificant Sun-tseu d'«Aristòtil xinès». Un hàbit que “Nace del europeocentrismo y la propensión a la jactancia de algunos pensadores cristianos”.

Un exemple cinematogràfic seria dir que la pel·lícula coreana *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksuneun naui geot*, 2002, Park Chan-wook) és “un *Fargo* de ojos rasgados” (Carrizo, 2002); o usar expressions com «equivalent oriental» o «rèplica oriental de».

<sup>212</sup> A III-2.2.1. veurem com això ha succeït en alguns estudis del cinema japonès.

acotable, mentre que la recerca de significat cultural implica un major estudi i dificulta les conclusions massa personals.

La interpretació feta des dels propis paràmetres culturals és el que Weinrichter anomena «efecte-crisantem», i que imputa a una supèrbia eurocèntrica.<sup>213</sup> Així doncs, “a la hora de interpretar ese estilo hemos de reconocer siempre el riesgo que corremos de acomodarlo a nuestras expectativas y preconcepciones” (Weinrichter, 2002: 11).

### *Dos discursos esbiaixats: eurocentrisme i orientalisme*

Per a Ella Shohat i Robert Stam (2002: 20), l'eurocentrisme és el residu discursiu del colonialisme (va servir per a justificar-lo), i consisteix en “meter la heterogeneidad cultural en la camisa de fuerza de una perspectiva paradigmática según la cual se da por supuesto que Europa es la única fuente de significado, el centro de gravedad del mundo, y la «realidad» ontológica para el resto del mundo”. Es tracta d'un pensament difícil de combatre perquè

El eurocentrismo, endémico en la educación y el pensamiento de hoy, se integra al léxico como «sentido común». [...] está tan imbricado en la vida cotidiana, lo permea todo de tal manera que a menudo no lo percibimos. Los vestigios de siglos de dominio europeo axiomático dan forma a la cultura general, el lenguaje cotidiano y los medios de comunicación, y engendran un sentimiento ficticio de superioridad innata en las culturas y los pueblos de origen europeo. (Shohat; Stam, 2002: 19-20)<sup>214</sup>

Segurament per això, en una època en què una de les paraules de moda és ‘multiculturalisme’, les idees (i les accions) eurocèntriques són tan presents. Ho testimonia la següent afirmació del polític Samuel P. Huntington (1997: 141):

En los últimos años los occidentales se han tranquilizado a si mismos y han irritado a otros al enunciar la idea de que la cultura occidental es y debe ser la cultura del mundo. Esta presunción toma dos formas. Una es la tesis de la Coca-colonización. Sus defensores sostienen que la cultura popular de Occidente, y más específicamente la de Estados Unidos, envuelve al mundo [...] La

---

<sup>213</sup> Armes (1987) comenta que fins i tot els estudiosos dels països del Tercer Món adopten els punts de vista dels teòrics occidentals. Una conseqüència més del colonialisme, en aquest cas intel·lectual.

<sup>214</sup> Veiem, per exemple, com l'Orient està dividit entre el ‘proper’, el ‘mitjà’ i el ‘llunyà’, “haciendo Europa de árbitro de la evaluación espacial” (Shohat; Stam, 2002: 20).

otra guarda relación con la modernización. Sostiene no sólo que Occidente ha conducido al mundo hasta la sociedad moderna, sino también que, conforme los pueblos de civilizaciones diferentes se van modernizando, también se occidentalizan y abandonan sus valores, instituciones y costumbres tradicionales y adoptan los que predominan en Occidente. Ambas tesis proyectan la imagen de un mundo emergente, homogéneo y universalmente occidental [...]

Per tant, no es tracta *només* d'un pensament interioritzat de manera inconscient per les persones. L'eurocentrisme és una ideologia organitzada, ja que "tanto desde la verborrea mediática como desde los peldaños más elevados del ámbito académico, sur[gen] determinadas posturas encaminadas hacia la creación de una determinada élite de guardianes de Occidente" (Quintana, 2006: 18). Gent com Harold Bloom, qui protesta obertament contra la proliferació dels Estudis Culturals en l'àmbit acadèmic, en considerar que la seva focalització en el valor ideològic i social d'un text abans que en l'estètic, atempta contra l'estudi dels clàssics (occidentals), i amb això, contra un llegat cultural i uns autors que –en les seves paraules– "wholly invented us" (Bloom, 1995). Bloom defensa l'essència de l'art i l'universalisme d'escriptors com Shakespeare, però en el seu «canon» només hi inclou pensadors occidentals, negant aquest mateix universalisme als autors d'altres cultures. Arriba a afirmar, en relació a la situació actual, que "Things have [...] fallen apart, the center has not held, and mere anarchy is in the process of being unleashed upon what used to be called the 'learned world' " (Bloom, 1995: 1).

L'actitud tremendista és compartida per altres pensadors neoconservadors com Roger Kimball (a Shohat; Stam, 2002: 20), per al qual el multiculturalisme implica "atacar la idea de que a pesar de las muchas diferencias que existen entre nosotros, tenemos un legado moral, artístico e intelectual que proviene en gran parte de los griegos y de la Biblia, lo cual nos guarda del caos y la barbarie. El multiculturalismo quiere privarnos de este legado".

Bloom (1995: 40) es defensa dient que "The defense of the Western Canon is in no way a defense of the West or a nationalistic enterprise". Però immediatament afegeix: "If multiculturalism meant Cervantes, who could quarrel with it?". Potser utilitzar un autor occidental com a símbol d'allò que *hauria* de ser el món cultural, no era la millor manera de demostrar les seves bones intencions.

El discurs eurocèntric es basa en una pretesa posició de superioritat de la cultura occidental vers l'oriental (i totes les altres no europees). Diu Edward W. Said (2002: 27-



8) que “A partir de la posición central e indiscutida de esta conciencia surgió un mundo oriental, primero de acuerdo a las ideas generales sobre quién o qué era un oriental, y después, de acuerdo a una lógica detallada y gobernada no solo por una realidad empírica, sino también por una serie de deseos, represiones, inversiones y proyecciones”. És a dir, aquest punt de vista serviria per a la il·lustració de teories antropològiques, biològiques, lingüístiques, racials, històriques, econòmiques i sociològiques de desenvolupament, de revolució, de personalitat cultural, de caràcter nacional i religiós i, per suposat, artístiques (i cinematogràfiques, afegeixo) que situen a Occident davant “una serie completa de posibles relaciones con Oriente sin que Occidente pierda nunca la ventaja” (Said, 2002: 27).

El orientalismo, pues, no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable. Debido a esta continua inversión, el Orientalismo ha llegado a ser un sistema para conocer Oriente, un filtro aceptado que Oriente atraviesa para penetrar en la conciencia occidental. (Said, 2002: 26)

L’*orientalisme*, tal com el descriu Said, pot fer referència a tres coses. En general l’accepció més admesa és la d’una disciplina acadèmica. “Alguien que enseñe, escriba o investigue sobre Oriente [...] tanto en sus aspectos específicos como generales, es un orientalista, y lo que él o ella hace es orientalismo” (Said, 2002: 20). Hi ha un significat més general del terme, que fa referència a “un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y –la mayor parte de las veces– Occidente” (Said, 2002: 21). Aquesta distinció, diu Said, ha estat assumida per molts autors (des de poetes a economistes), i ha predeterminat les seves obres. Seguint aquesta lògica arribem a la tercera definició d’orientalisme, que ens el descriu com “una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él” (Said, 2002: 21). És allò que Shohat i Stam (2002: 36) anomenen «la creació d’un discurs»:

El sentido focaultiano del término *discurso* se refiere a un archivo de imágenes y afirmaciones multiinstitucionales y transindividuales que proporcionan un lenguaje común que representa el conocimiento sobre un cierto tema. Como «régimenes de la verdad», los discursos están

revestidos por estructuras institucionales que excluyen voces, estéticas y representaciones concretas.

Abans de dedicar-se a descriure el procés seguit per aquests tres orientalismes (que, de fet, són un de sol) a partir de l'obra de diferents autors britànics i francesos de l'època colonial, sobretot en referència a l'Orient Proper, Said (2002)<sup>215</sup> en fa una descripció conceptual que és vàlida per a qualsevol altre context. D'entrada ens avisa que allò que ell anomenarà 'orientalisme' és "un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental" (19). Allò que aquesta advertència ens indica és que l'orientalisme no observa ni analitza l'Orient per allò que aquest és, en tant que objecte particular, sinó a partir de la seva interacció amb l'Occident, durant la qual, ara ho veurem, ha patit un procés de desfiguració. La imatge de l'Orient s'ha hagut d'adaptar ja des del començament, i encara en els nostres dies, a les necessitats d'utilització de l'objecte que en té Occident. El Romanticisme havia volgut projectar l'Orient com un escenari d'éssers exòtics, paisatges inoblidables i experiències extraordinàries; en canvi, avui en dia alguns semblen interessats en convertir el lloc en la viva imatge del terror i la maldat, en una amenaça permanent. Diu Georges Corm (2003: 121) que "A la cultura occidental d'avui no hi ha res tan amoïnador com la percepció que té de l'islam. Occident, que domina la fabricació d'imatges al món, tria bé aquelles que legitimen la seva visió: l'islam, totalitat globalitzadora, fet social total, temporal i espiritual confosos, irracional, irreductible i violent". Veiem, doncs, com cadascú ha creat un Orient a la seva mida.

Aquesta construcció no és sempre conscient ni intencional. Hi ha una "práctica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es *nuestro* y un espacio no familiar que es el *suyo*" (87). Això serveix a una societat per a definir-se a partir de contraposar-se a la imatge d'una altra. "Pero lo que ocurre con frecuencia es que nos sentimos no extranjeros porque tenemos una idea poco rigurosa de lo que hay en el exterior, *más allá* de nuestro propio territorio. Todo tipo de suposiciones, asociaciones y ficciones parecen confluír en el espacio no familiar que está fuera del nuestro" (87). El filòsof Gaston Bachelard (a Said, 2002) parla de la poètica de l'espai. L'interior d'una casa, diu, adquireix sentits reals o imaginaris (pot estar embuixada, sentir-se com una llar o com una presó) a causa de les experiències que semblen apropiades per a aquest

---

<sup>215</sup> Si no s'indica el contrari, les properes cites pertanyen a aquesta referència bibliogràfica, de manera que hi apuntaré només la pàgina.

interior. “El espacio adquiere un sentido emocional e incluso irracional por una especie de proceso poético a través del cual las extensiones lejanas, vagas y anónimas se llenan de significaciones para nosotros, aquí” (87).

Aquestes fabulacions tenen diverses conseqüències. La pitjor de totes és acabar creient que són reals. Said alerta d’una actitud textual, que vol dir “aplicar literalmente a la realidad lo que se ha aprendido en los libros” (135), cosa que segons ell porta a la bogeria i la ruïna (com li passava a Don Quixot). Aquest tipus d’actitud es veu afavorida en dues situacions. “Una es la que se presenta cuando un ser humano entra en contacto con algo relativamente desconocido y amenazante que, hasta entonces, había estado lejos de él” (135). En aquest cas es deixa guiar per allò que ha llegit sobre el tema. L’altra, és “su éxito aparente” (136). Si allò que diu el llibre en algun moment es veu corroborat per la realitat, adquirirà credibilitat. Aquesta es pot veure, a més, incrementada per un suport institucional, fins que, i això és el més greu, “este género de textos puede crear no solo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir” (137).

Sovint es produeix un desencant o un desconcert en confrontar les idees preconcebudes amb l’autèntica realitat i davant “la evidencia de que el Oriente moderno no es en absoluto como el de los textos” (144), ja siguin aquests assaigs científics o literatura de ficció. És per això que la majoria de vegades es desenvolupa un major interès pel passat d’aquestes civilitzacions que no pas per la seva època contemporània. En aquest passat, sovint difús, és més fàcil recrear un món a mida de l’observador, ja que aquest no es veurà molestament desmentit per la confrontació amb una realitat evident. Diu Said que

Cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, lo hacía llevando consigo sentencias abstractas e inmutables sobre la “civilización” que había estudiado; pocas veces se interesaron los orientalistas por algo que no fuera probar la validez de sus “verdades” mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas incomprensibles y, por tanto, degenerados. (84)

Queda en evidència la tendenciositat de gran part d’aquest tipus d’estudis. Sovint de forma voluntària s’oblida que Orient és i ha estat també una realitat més enllà de la seva evident construcció. I al final allò que l’orientalisme acaba abordant no és “la

correspondencia entre el orientalismo y Oriente, sino la coherencia interna del orientalismo y sus ideas sobre Oriente” (25)<sup>216</sup>.

“In recent years the orientalist tradition has been heavily criticized, but no radical alternative has yet emerged and, in terms of a pessimistic perspective on the nature of discourse, is difficult so see how any valid alteration could emerge” (Turner, 1994: 50). El propi Said ofereix una explicació al fet, vinculant el discurs orientalista amb el poder. L’orientalisme ens situa cara a cara amb el reconeixement que “el imperialismo político orienta todo un campo de estudios, de imaginación y de instituciones académicas, de modo que es imposible eludirlo desde un punto de vista intelectual e histórico” (36).

Crear que Oriente fue creado –o, como yo digo, *orientalizado*– y creer que tales cosas suceden simplemente como una necesidad de la imaginación, es faltar a la verdad. La relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder [...] Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era *oriental*, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo–. (25)

Els estrets llaços que uneixen l’orientalisme amb les organitzacions polítiques i econòmiques asseguruen la llarga vida del seu discurs, i per això “no hay que creer que el orientalismo es una estructura de mentiras o de mitos que se desvanecería si dijéramos la verdad sobre ella” (25-6). És necessari combatre’l activament i des de l’arrel.

Cal dir que l’obra de Said ha estat tan vilipendiada com admirada. Al costat dels qui consideren *Orientalism* un text revelador, sobretot per haver desemmascarat les mancances i els prejudicis de part del pensament occidental, i per haver obert nous camins per a l’estudi acadèmic (Said és considerat un dels pares de la crítica postcolonial i del multiculturalisme polític), hi ha també qui creu que “That book seems [...] to be a work of malignant charlatanry in which it is hard to distinguish honest

---

<sup>216</sup> Abans de continuar, i per a no semblar tendencios, puntualitzaré que al costat de l’orientalisme occidental, hi ha també un *occidentalisme* oriental. “[L]’occidentalisme [...], dins la seva varietat de matisos, troba el seu element més característic en la manera com van tractar l’orientalisme els mateixos individus que en constitueixen el subjecte i l’objecte. Tot ens duu un altre cop a les condicions que orienten la mirada. Occident observa l’Orient. L’orientalisme es desplega en una pluralitat de punts de vista que van de la fascinació a la repulsió. I Orient constata que Occident fixa la mirada en ell. La conclusió d’aquesta mirada contribuirà a l’emergència de l’occidentalisme en les seves diferents manifestacions, des de l’admiració mimètica fins al rebuig radical. A l’apreciació de la mirada que l’Altre occidental dirigeix al Jo oriental (l’orientalisme), cal afegir la manera com l’individu oriental assimila la qüestió d’Occident. Si incorporem aquest interrogant podrem definir millor els contorns de l’occidentalisme” (Meddeb, 2005: 11).

mistakes from wilfull misrepresentations” (Robert Irwin, a Rosen, 2007). Les principals crítiques recaigudes sobre Said han estat, en primer lloc, la seva manca de rigor acadèmic (imprecisions històriques, absències il·lustres, manca de fonts i de contrast d’idees), que, com es veu en la cita anterior, ha volgut ser interpretada com una manipulació expressa, destinada a ajustar la realitat a les seves opinions personals. També se li retreu la parcialitat del seu discurs: per haver-se centrat en el cas de l’Orient Mitjà, deixant de banda altres societats *orientals* com la Xina, l’Índia o el Sud-Est Asiàtic, i per dirigir els seus dards només vers el colonialisme europeu (específicament el francès i el britànic), obviant altres formes d’imperialisme; també per assumir que el tipus de projecció de l’Altre que descriu, i les seves nocives conseqüències, són quelcom que es produeix quan l’Oest mira a l’Est, en lloc d’admetre que es tracta d’un fet habitual de la relació entre totes les societats, i que també existeix un *occidentalisme* a l’Orient. Per últim, no s’accepta que Said generalitzi i vulgui fer passar tot discurs generat sobre l’Orient en els darrers tres segles per racista i imperialista. En definitiva, es considera l’anàlisi de Said tan essencialista com aquell que critica per això mateix.<sup>217</sup>

Sobre aquests comentaris caldria fer algunes apreciacions. En primer lloc és interessant notar que aquells que més ataquen l’estudiós palestino-nord-americà per construir la seva teoria políticament, es destaquen per fer exactament el mateix, però des de l’*altre bàndol*, és clar. Homes com Bernard Lewis –de qui Said parla, per a atacar-lo, en l’últim capítol de *Orientalism*, “Orientalism Today”– o Daniel Pipes<sup>218</sup> –fundador i director del Middle East Forum, associació pro-israeliana de pensament neoconservador– han assessorat polítiques conservadores als Estats Units, com la de l’administració Bush, i s’alineen obertament amb idees com l’existència d’una amenaça per part de l’Islam o la defensa de l’Estat d’Israel enfront dels palestins (mentre que Said donava suport a la causa palestina).

Pel que fa a la falta de rigor d’*Orientalism*, segurament cal donar la raó als estudiosos que aporten proves de les seves incongruències i mancances, però malgrat que Said “got much of the substance wrong, [...] his method –looking at discourse as an

---

<sup>217</sup> Per a un desenvolupament d’aquestes crítiques, així com d’altres referides a aspectes més concrets, es poden consultar: Landow, 2002; Lewis, 1993; Windschuttle, 1999.

<sup>218</sup> Veieu la transcripció d’una entrevista que Pipes va concedir a l’emissora de ràdio MSNBC, en què ataca durament a Said, ja finat, i la seva influència: “Columbia University Celebrates Edward Said”. *Danielpipes.org* [en línia], 16 d’abril 2003. [Consulta: 1 de desembre 2007] Disponible a: <<http://www.danielpipes.org/article/1063>>

artifact of its writers' context— was basically sound” (Rosen, 2007). I això és el que encara li dóna validesa i vigència.

D'altra banda, el biaix del llibre és una evidència des del moment en què l'autor deixa clar que no intenta cobrir tot l'espectre, ni espacialment ni temporal. El que sí que fa, en canvi, és estendre el seu examen més enllà dels treballs pròpiament orientalistes, i encabir-hi la literatura, el periodisme, les guies de viatges i els estudis religiosos i filosòfics, “to produce a broadly historical and anthropological perspective” (Windschuttle, 1999). Aquesta perspectiva permet aplicar les idees de fons del llibre (presents, sobretot, en les parts més teòriques, com són la introducció i el primer capítol) al context d'altres societats asiàtiques o, també, de les no-asiàtiques. Said proclama la «universalitat de l'orientalisme» («*Orientalism's worldliness*»), constatant l'existència de «*similar knowledges*» construïts sobre els nadius americans i els africans. En altres paraules, “Said presents his work not only as an examination of European attitudes to Islam and the Arabs but also as a model of analysis of all Western “discourses on the Other” ” (Windschuttle, 1999). La prova d'aquesta aplicabilitat és la semblança de les seves idees amb les d'altres autors que han escrit, fins i tot abans que Said, sobre les relacions d'Occident amb altres societats *orientals*. Així, Raymond Dawson (1970: 12-3) parla una dècada abans de la Xina, i ens diu que

nuestra reacción ante China [...] está condicionada en parte por la situación objetiva allí existente y en parte por los intereses conscientes y las necesidades subconscientes de nuestra propia personalidad. [...] De resultas de esto, la historia de las relaciones entre Europa y China ha dependido en alto grado de las ideas europeas acerca del Reino Central y de los cambios experimentados por esas ideas como consecuencia no sólo de las mudanzas ocurridas en la misma China sino también de las peripecias de la historia europea. Pues los cambios en Europa han venido a suministrar a los europeos un cambiante punto de comparación desde el cual considerar a los chinos, y también han determinado la mudanza de deseos y necesidades susceptibles de ser satisfechos por conceptos acerca de China adecuados al momento.

La nostra imatge de la Xina, per tant, també ha estat (i és) deformada. Per exemple, “La ignorancia de la historia de China ha dado a esta apariencia de monotonía, lo que ha llevado a pensar que nada se puede aprender de ella” (Dawson, 1970: 116). “Es natural que esta idea de la civilización china predominara en la conciencia de Europa en tiempos en que nuestro continente se daba perfecta cuenta de su rápido desarrollo” (Dawson, 1970: 97-8). A finals del segle XVIII i principis del XIX, la

societat europea experimenta una turbulència sense parangó en altres civilitzacions; comparativament, aquestes apareixen com a immòbils. El mite de la immutabilitat, al costat del d'un estat confucià homogeni, “resultó de mayor interés para los historiadores, porque ofrecía un excelente pretexto para desentenderse completamente de la historia de China” (Dawson, 1970: 97). I no és l'única simplificació que s'ha aplicat al seu estudi. També s'ha considerat que la Xina i altres països asiàtics no han estat sotmesos als processos normals de desenvolupament històric. “La consecuencia natural ha sido que varios pensadores han concebido la existencia de un tipo de sociedad *sui generis*, asiática u oriental” (Dawson, 1970: 133).

En l'origen d'aquestes deformacions hi ha la visió occidental de l'evolució social, “la perpetua suposición de que la Historia coincide en extensión con la tradición histórica europea” (Dawson, 1970: 119). El filòsof francès del segle XVIII Nicolas de Condorcet deia que les societats segueixen un procés monolineal cap el cim d'una fita civilitzadora, i rebutjava la idea que una sèrie de civilitzacions puguin assolir les seves diverses excel·lències per camins diferents.<sup>219</sup>

Durante el siglo XIX, tales conceptos monolineares del progreso de la civilización florecieron muy comprensiblemente. Los notables cambios que supusieron para Europa la revolución industrial, la social y la política constituyeron una tentación no sólo para formarse una idea de la civilización como una escala por la que Europa había subido a alturas muy superiores a las alcanzadas por otras partes del mundo, sino para entregarse a crudos análisis de otras civilizaciones según las categorías europeas y compararlas con etapas anteriores de la civilización europea. (Dawson, 1970: 109)

La concepció dels límits i les distàncies entre cultures en termes temporals està sent contrarestada pel concepte de globalització, “que entraña un protagonismo de la dimensión espacial en su configuración.” (Cabo; Rábade, 2006: 133) Però es tracta d'un pensament (i una pràctica) encara molt habitual, també en l'estudi de les arts. No hem d'oblidar que la història (i anàlisi) de l'art neix com a disciplina a Europa i és aplicada a l'observació de les cultures de l'Àsia Oriental a finals del segle XIX. “Els seus mètodes, llenguatges i criteris neixen de l'estudi de les cultures europees i es crea un paradigma europeu que es traslladarà a altres àrees culturals” (Cervera, 2004: 14). Veiem-ho en el cas del cinema.

---

<sup>219</sup> Veieu el seu *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794).

### *Orientalisme cinematogràfic*

No hi ha dubte que s'han produït canvis en la relació amb l'alteritat dintre dels estudis de la cultura. Recentment, “el centro dejó de ser un valor absoluto para llevarse a cabo un importante desplazamiento hacia los mal llamados productos periféricos, es decir, hacia los productos culturales que habían sido generados desde otras culturas.” (Quintana, 2006: 19) Però en bona mesura, tant el coneixement com l'aproximació i interpretació, i en darrera instància la relació amb les formes d'expressió de societats llunyanes segueixen presoners dels esmentats prejudicis i automatismes.

En l'estudi de l'art, l'orientalisme s'assenta sobre la fascinació provocada pel formalisme («imperi dels signes») de les cultures asiàtiques (especialment en el cas de la japonesa), que “dispara la vieja (y, ¿por qué no?, lícita) capacidad de interpretación occidental por encima de las peculiaridades propias de la cultura” (Weinrichter, 2002: 17). Aquells que s'acosten, per exemple, als cinemes d'Àsia “perciben una diferencia, evidente, en la representación y tratan de formalizarla con las referencias que tienen a su alcance. En un principio, la diferencia se trata de reducir al *exotismo* de una cultura perceptiblemente distinta.” (Weinrichter, 2002: 17)

“La reducción de lo Otro a lo exótico es un ejercicio de paternalismo cultural bien conocido.” (Weinrichter, 1993: 15) Shohat i Stam ho equiparen amb el racisme. L'elogi de certs aspectes de l'altra cultura implica l'assumpció de mancances en altres (que seran els punts forts de la nostra). “En un ejemplo de solipsismo, el exotismo aísla su objeto para dar satisfacción al amante de lo exótico, y usa al «otro» colonizado como una ficción erótica que da al mundo cierto embrujo” (Shohat; Stam, 2002: 40). D'altra banda, en el camp de l'art i les narracions, l'exotisme és vist sovint com constitutiu d'una espècie “de reserva textual para una Historia que en el “Primer mundo” habría llegado a su “fin”.” (Grüner, 1998: 58)

Els cinemes orientals provoquen fascinació i incomprensió a parts iguals. L'audiència necessita protegir-se davant d'aquest desconcert. Per fortuna, “La novedad que supone para un espectador occidental enfrentarse a un relato cinematográfico cuyos parámetros narrativos, humanos y estéticos rehuyen de los clichés del cine occidental, resulta altamente gratificante y se impone sobre cualquier otro elemento distanciador. Por ejemplo, la falta de sólidos conocimientos sobre el contexto cultural i social de donde surgen tales películas” (Fernández Valentí; Navarro, 2003: 56). La tradicional



desconfianza davant d'allò *estraný* es torna en "acceptación confiada que atribuye lo que no se entiende a la diferencia (al exotismo, [...])" (Weinrichter, 1995: 30). Antonio Weinrichter (2002: 17) proposa el concepte «efecte-kimono» per a definir el següent fenomen: "[E]l espectador occidental reacciona mucho mejor ante una película oriental de corte histórico que ante otra de ambiente contemporáneo [...] los personajes actuales hacen más problemático que el espectador occidental ponga en marcha con ellos el mecanismo de *identificación*, tendiendo más bien a disparar los resortes de rechazo cuando se trata de identificarse en quienes no son de raza blanca; sin embargo, ese rechazo queda neutralizado por la estilización de un cine de época en el que la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico"<sup>220</sup>.

L'inescrutable dels signes *orientals* "excita la capacidad para *crear sentido* del occidental, en este caso sin preocuparse del significado que tales elementos formales tengan para su destinatario natural" (Weinrichter, 2002: 15).<sup>221</sup> Com sosté Said, allò que l'orientalisme intenta fer és "describir Oriente como algo extraño e incorporarlo esquemáticamente a un escenario teatral cuyo público, director y actores son *para Europa* y solo para Europa" (Said, 2002: 108).

Pot ser que la manca d'informació sobre aquests cinemes que he exposat abans sigui la causa de tals actituds.<sup>222</sup> Però el peix es mossega la cua, ja que la selecció de

<sup>220</sup> Així s'explica l'interès primordial pels films històrics (*jidai-geki*) durant la *febre del cinema japonès* als anys cinquanta –veieu I-1.1.1.–, per damunt d'aquells d'ambientació contemporània (*gendai-geki*). Eren objectes de gran bellesa, l'estranyesa dels quals no aclaparava perquè un se'n podia distanciar.

<sup>221</sup> Això ens fa pensar en Roland Barthes (1993).

<sup>222</sup> Potser fruit del desconcert, alguns comentaris de pel·lícules asiàtiques arriben a parlar de *xocs culturals* (amb terminologia bèl·lica inclosa), i interessadament obren debats morals al voltant de les pel·lícules, en el que sembla una defensa aferrissada de valors propis (occidentals), sobtadament amenaçats per un estranger, més que no pas un judici estètic. Així, Omar Khan titulava un article sobre l'*anime* publicat a la revista *Cinemanía* 'Pokémons, mononokes y otras perversiones', i en el subtítol hi deia: "La animación japonesa ataca a occidente, que empieza a reaccionar ante la agresividad de los *Pokémon* o *La princesa mononoke*". Després seguia:

Los *manga* japoneses han vendido a occidente un peculiar estilo de animación que poco o nada tiene que ver con las princesitas cantarinas de la casa Disney. La nueva animación nipona está cargada de agresividad, monstruos repulsivos, gestos *gore*, sexualidad cuasi explícita y carencia de humor. Múltiples sociedades de padres, sociólogos, docentes y psicólogos del planeta han empezado a temblar por la adicción de los pequeños a unos productos que no por ser animados parecen los más adecuados para los críos que los consumen en videojuegos, cromos, tebeos o televisión. (Khan, 2000: 96)

Per acabar, completava el text amb una simplista anàlisi que menysprea les virtuts artístiques de l'animació japonesa (que barreja amb el *manga*):

La tradición *manga*, iniciada con *Akira* hace ya un par de décadas, está rozando estadios de popularidad y recaudación peligrosos para los más poderosos estudios de animación norteamericanos como Disney o DreamWorks. [...] Sin embargo, es improbable que estas

pel·lícules *importades* per a la seva presentació en festivals o una estrena en sales comercials (única via de coneixement per a molts espectadors) acostuma a guiar-se per aquests prejudicis. No tot *cinema perifèric* és acceptable (*interessant*) per a les plataformes d'exhibició. Existeixen uns filtres a partir de criteris del gust. És més, “Las instituciones occidentales (crítica, festivales, gobiernos...) no sólo parecen prestas a determinar qué tipo de cine periférico es admisible, sino que se revelan dispuestas a definir ellas mismas los criterios y condiciones de autenticidad de los cines del tercer Mundo” (Elena, 1999: 43). Weinrichter (1995: 31) els ha identificat de manera precisa:

siguen vigentes una serie de tendencias detectables en la recepción del cine del Tercer Mundo en los foros y sobre todo en las salas de ensayo occidentales. ¿Qué se espera de un autor del Tercer Mundo? ¿Qué se le admite, qué se le exige? Su cine puede ser militante o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa su país, o ser indigenista, o, al menos, de filiación realista. Alternativamente, puede ser estetizante (mejor si su plástica es además *exótica*) o incluso hermético (Tarkovsky en las dunas) pero también se acepta la serena mirada contemplativa (si hay *un* cineasta por país, mejor que sea poeta). La ficción del tercer mundo, por tanto, debe caer del lado del neorrealismo (y hasta del naturalismo de la miseria) o bien del “realismo mágico”. También toleramos bien el melodrama, en desuso en Occidente: un referente histórico *duro* y una sociedad *atrasada* justifican tanto la intensidad desgarrada como la “ingenuidad” de la dramaturgia, recursos que nuestra maliciada ficción ya no soporta pero que nos gusta ver cuando el guión (histórico) lo exige. Una película del Tercer Mundo puede ser todas estas cosas a la vez...<sup>223</sup>

En aquest punt endevinem l'allargada ombra del prejudici, “y más en el caso del cine oriental, al cual se le niega, en ocasiones de forma injusta, la posibilidad de ofrecer un cine de consumo, popular y bien filmado, a favor de obras de «autor» imbuidas de supuesta trascendencia” (Navarro, 2005: 29)<sup>224</sup>. La curiositat cultural té un límit, i fins i

---

megaproductoras se arriesguen hasta el punto de la gamberrada absoluta, que es como parece que hay que competir con los nipones *manga*. (Ibid.)

<sup>223</sup> També és un *plus* per a qualsevol pel·lícula vinguda del Tercer Món haver estat censurada o prohibida en el seu país d'origen, ja que dóna l'oportunitat al públic i els intel·lectuals occidentals, tot veient-la, de fer gala del seu *esperit democràtic*, i amb això sentir-se superiors moralment.

Per un altre costat, caldria matisar que, amb alguna variant, aquesta lògica també s'aplica als cinemes del Primer Món en determinats contextos. Els festivals acostumen a premiar-ne les obres més *autorals*, i que s'arrisquen en allò temàtic i/o formal (un David Lynch o uns germans Dardenne), mentre que les produccions més *comercials*, de Hollywood sobretot, són usades com a reclam, però mai tingudes realment en compte per al palmarès. La diferència amb el cas del Tercer Món és que els seus cinemes *comercials* mai s'arriben a programar, en considerar-se no aptes per a paladars occidentals.

<sup>224</sup> Roy Armes criticava la construcció crítica d'una suposada «tradició realista» en els cinemes del Tercer Món, oposada al cinema comercial per interès. (Armes, 1987)

tot “se tiende a creer que el cineasta que, por el motivo que sea, logra el *crossover* es sin duda un excepcional caso artístico, quizá el único que puede interesarnos realmente, dentro de su cultura” (Weinrichter, 1995: 30). Quan no, quan descobrim que el cinema d’un país és més ric i variat d’allò que ens imaginàvem, ens mostrem estupefactes, cosa que Shohat i Stam (2002: 42) defineixen com a «racisme de sorpresa», coincident amb el mecanisme racista de la «postura de la carència» (projecció del racialment estigmatitzat com a deficient –segons els paràmetres europeus– en certs aspectes).

És clar que tot això limita l’abast del coneixement i, per tant, de la influència que els cinemes asiàtics puguin tenir sobre el cinema occidental i mundial, però no ha estat obstacle perquè s’hagi produït un cert diàleg, estigui basat en actituds com les esmentades o en d’altres de més receptives, que n’hi ha.

### 5.3. COMPRESIÓ DE L’ALTREDAT

Podria ser que, arrel de tot allò exposat fins ara, haguem extret una inquietant conclusió: que no ens serà possible conèixer a fons els cinemes de l’Àsia Oriental (o d’altres cultures *llunyanes*) perquè ni els nostres pobres coneixements (parlo en general) de les cultures en què s’emmarquen, ni els nostres *intolerants* esquemes mentals (difícils de trencar, fins i tot amb voluntat), ens ho permeten. Un occidental no podrà competir mai amb un oriental a l’hora de comprendre els cinemes d’Orient; només un japonès podrà comprendre una pel·lícula japonesa... Però, què passa si el film nipó té una forta flaire local, posem per cas, de l’illa de Hokkaido? Només un habitant d’aquesta zona estarà capacitat per a captar el sentit profund del seu missatge? I si els creadors, a més, han abocat en la història experiències personals? Llavors tan sols algú proper a ells, o fins i tot ells mateixos, seran els únics en *caçar* totes les referències i els significats?

Aquesta reflexió en forma de preguntes deixa al descobert els perills de dur al límit un posicionament particularista: la incommensurabilitat i, en conseqüència, la fi de la comunicació. Davant la pregunta, per tant, de si un ha de ser japonès, xinès o coreà, o com a mínim conèixer a fons les seves cultures, per tal d’entendre completament els

seus cinemes, la resposta haurà de ser ‘no’, o contràriament no es deixarà lloc per al diàleg intercultural (ni per a l’anàlisi).<sup>225</sup> Amb tot, és lícit i útil plantejar-se la pregunta, que pot ser entesa “as a particular example of the wider question about how one understands any film, artwork or artefact that comes from another culture, from the ‘other’ as one would say today in the parlance of cultural and post-colonial studies” (Crogan, 2000).

En realitat, la qüestió pot ser duta a un nivell encara més general.

The way we talk about other people is a central problem of all human interaction and one of the constitutive debates within the social sciences. Although as a matter of fact we do talk about other people and other cultures apparently without too much difficulty, there are major philosophical problems which throw doubt on whether we can really understand people who belong to alien groups and foreign cultures. The philosophical issues are ones of translation and relativism. Achieving a reliable, intersubjectively intelligible translation of meaning is the core issue of all hermeneutics. Sociologists and philosophers have come to see the meaning of words as dependent on their usage within a particular language and their function within a particular grammar, which in turn depends upon its setting within the way of life of a particular society. The philosophical task of understanding the meaning of an expression in another culture cannot, according to this view of language, be separated from the sociological problem of providing an exposition of the social structure within which that language is embedded. Taken as a strong doctrine about the dependence of meaning on social structure, such a philosophical position would render translation, if not impossible, at least uncertain and problematic. Unless there is extensive comparability of social structures, one language cannot be intelligibly translated into another. The paradox is that translation is a routine practice and becoming proficient in another language may be difficult but is clearly not impossible.

The question of translation can be treated as a specific instance of the more general problem of cultural relativism. The problem of relativism is as old as Western philosophy itself since it was Herodotus and Aristotle who confronted the fact that ‘Fire burns both in Hellas and in Persia; but man’s ideas of right and wrong vary from place to place’. If all beliefs and knowledge are culturally specific, then there are no universal criteria of truth, rationality and goodness by which social practices could be neatly compared and evaluated. There are, however, a number of familiar difficulties with relativism, because, taken to its logical conclusion, it demonstrates that our knowledge of the world is merely ethnocentric, subjective preference. It would mean that no objective, valid comparisons between societies could be made and yet it would be difficult to conceive of knowledge which was not comparative or at least contained comparisons. To know something is, in principle, to be able to speak about it, and language necessarily involves contrasts and comparisons between sameness and difference. As with

---

<sup>225</sup> Recordem també el conflicte ètic que ens plantejava Zizek (2004). (Veieu II-2.3.)

translation, we constantly compare, despite the apparently insoluble philosophical difficulties of doing so. (Turner, 1994: 36-7)

Com es pot apreciar en aquest extracte del llibre de Bryan S. Turner *Orientalism, Postmodernism and Globalism* (una cita llarga, però penso que esclaridora), les implicacions del tema tractat en aquest punt són àmplies i complexes, motiu pel qual, mirar de donar una resposta definitiva als problemes plantejats es presenta poc menys que quimèric. Hem anat veient com, per a salvar l'escull, hi ha qui ha apel·lat a la universalitat de les emocions humanes o del llenguatge del cinema, que legitimarien l'acostament desacomplexat a l'obra cinematogràfica exòtica; en l'altre extrem, gent com Barthes proposa deslliurar-nos de la necessitat d'interpretar culturalment els textos. L'aposta de Barthes és pràctica, però genera coneixements massa tancats en si mateixos. Pel que fa a la primera opció, duta a l'extrem pot sonar una mica utòpica, fins i tot metafísica. Aquest quelcom que ens iguala a tots els humans i que ens permet entendre'ns, si més no, a un nivell general, és el mateix al què apel·lava Paul Schrader en el seu estudi d'un *estil transcendental* del cinema. Segons Schrader (1999: 23), aquest estil, evocació d'allò infinit i sagrat, "no está determinado por la personalidad de cada cineasta o por el ámbito cultural, político, económico o moral en el que le ha tocado vivir". Tot i així, el teòric i cineasta nord-americà reconeix que "sólo se puede extraer una obra de su cultura hasta cierto punto" (Schrader, 1999: 74), i que en l'estil d'Ozu Yasujirô –un dels autors analitzats– hi tenen molt a veure el *haiku*, la jardineria i la pintura Zen, elements que Schrader coneix i analitza amb profunditat.<sup>226</sup> Segurament David Bordwell (2000, 1988) tampoc s'hauria atrevit a enfrontar-se a la tasca d'estudiar el cinema d'entreteniment de Hong Kong sense tenir una idea d'allò que són i representen les arts marcial en les cultures d'Àsia Oriental, o, encara que sembli una ximpleria, a analitzar l'estil cinematogràfic d'Ozu sense saber què és el *sake*. No hi ha dubte que el coneixement de la cultura d'on sorgeix l'obra d'art a la qual ens hem d'encarar és com a mínim enriquidor.

En trobar-nos fora del context de l'objecte d'estudi, la nostra mirada es fonamenta en l'exterioritat, i el resultat d'aquesta és la *representació*, no un retrat natural d'allò que observem. (Said, 2002) Però "it would be wrong to take up the attack on orientalism in such a way as to automatically invalidate all readings from outside the

---

<sup>226</sup> La idea, doncs, és que no és fins a l'última fase de l'estil transcendental, que ell anomena *estasi*, en què les diferències entre cineastes com Ozu, Robert Bresson o Carl Dreyer s'acaben.

culture of origin, for this would be to presume that there is such a thing as a “correct” reading and privilege readings from within the originating culture on such grounds” (Berry, 1990: 193). Com que no hi ha lectures correctes d’un text *des de dintre* de la cultura que l’ha produït, sinó que fins i tot en l’interior d’una comunitat cultural existeixen lectures múltiples i confrontades d’un text (Beltrán, 2005: 37), la distància no ha de ser necessàriament un llast, “sempre que s’utilitzi amb respecte i consciència crítica” (Prado, 2007: 5). Tal com planteja E. Ann Kaplan (1991: 142), els observadors que es troben “outside the producing culture might uncover different strands of the multiple meanings than critics of the originating culture just because they bring different frameworks/theories/ideologies to the texts”<sup>227</sup>.

Quan els europeus pretenien (i encara ara) aplicar els seus models d’estudi a fenòmens pels quals no estaven pensats, pretenien també que tot podia ser explicat per mitjà dels mateixos termes. Buscaven una veritat unívoca i universal (per suposat, eurocèntrica) per a comprendre el món. Ara que sabem que això no és possible cal que acceptem que un japonès donarà una visió sobre el cinema d’Ozu, i que un europeu (caldría especificar més i dir un suec o un català) en donarà una altra que estarà indefectiblement marcada –sense que això suposi una lacra– per la seva condició, que implica un cert grau de desconeixement de la cultura japonesa. A *Orientalism* el mateix Edward W. Said (2002: 33) reconeixia que “ningún europeo o estadounidense que estudie Oriente puede renunciar a las circunstancias principales de su realidad: que él se enfrenta a Oriente, primero como europeo o estadounidense y después como individuo”. A partir d’aquest reconeixement, cada subjecte ha d’establir una posició (un punt de vista) respecte de l’*altre*. És el que Said (2002: 44) anomena «localització estratègica»:

Todo el que escribe sobre Oriente debe definir su posición respecto a él; trasladada al texto, esta posición presupone el tipo de tono narrativo que él adopta, la clase de estructura que construye y el género de imágenes, temas y motivos que utiliza en su texto; a esto se le añaden las maneras

---

<sup>227</sup> Pensem com en l’antropologia es parla de perspectives *emic* i *etic* en la descripció d’una cultura. Les *emic* són les explicacions que una cultura considera vàlides sobre les seves pròpies accions, mentre que les *etic* són les que un observador extern dóna a aquests mateixos actes utilitzant categories de la seva disciplina. Sovint unes i altres no concorden, i llavors és el tipus de treball el que motiva l’atenció a un o altre punt de vista. El científic interessat en la construcció local del significat es decanta per les descripcions *emic*, mentre que les *etic* són útils a aquells que volen fer investigacions comparatives o establir lleis universals (això darrer és dubtós ja que el científic també està condicionat pel seu context, com hem estat veient).

deliberadas de dirigirse al lector, de abarcar Oriente y, finalmente, de representarlo o de hablar en su nombre.<sup>228</sup>

Paul Willemen explica que, segons Bajtin, hi ha tres tipus d'interpretació (de textos) que es corresponen amb tres formes d'emmarcar les relacions amb altres realitats socio-culturals; és a dir, de posicionar-nos-hi. Al primer tipus Willemen l'anomena «*projective appropriation*». “This happens when the reader/viewer projects himself or herself, his or her belief world, onto the texts.” (Willemen, 2006: 36) El segon tipus, «*ventriloquist identification*», “is the obverse of projective identification and happens when someone presents him/herself as the mouthpiece for others, as if the speaker were immersed in some ecstatic fusion with the other's voices and were speaking from within that other social or cultural space.” (Willemen, 2006: 36)

El tercer tipus evita les anteriors actituds, indesitjables però molt esteses. S'acostuma a descriure com a *mode dialògic*, però es tracta d'una mala comprensió d'aquest concepte bajtinià, que com ja hem vist (a II-3.) “is an inherent characteristic of all language and of all communication. In other words, it is completely meaningless to try to distinguish one practice from another by calling one dialogic and the other, presumably, monologic.” (Willemen, 2006: 37) Willemen prefereix una altra noció que Bajtin inclou en les seves teories: «*creative understanding*».

Creative understanding does not renounce itself its own place and time, its own culture; it forgets nothing. In order to understand, it is immensely important [t]o be located outside the object of creative understanding, in time, in space, in culture. In the realm of culture, outsideness is a most powerful factor in understanding. [W]e raise new questions for a foreign culture, ones it did not raise for itself; we seek answers to our questions in it; and the foreign culture responds to us by revealing to us its new aspects and semantic depths. (Bajtin, a Willemen, 2006: 37)

La *comprensió creativa* requereix un profund coneixement de, com a mínim, dues esferes culturals. “It is not simply a matter of engaging in a dialogue with some other culture's products, but of using one's understanding of another cultural practice to re-perceive and rethink one's own cultural constellation at the same time.” (Willemen, 2006: 37-8)

---

<sup>228</sup> A això, segueix Said, s'hi sumen de les influències que sobre aquest individu i el seu context cultural pugui exercir tot allò que s'hagi dit prèviament sobre el tema. D'això ell en diu «formació estratègica».

Fins i tot en aquests casos hem de recordar que tota interacció entre cultures està condicionada per la posició que ocupa cada una respecte de les altres<sup>229</sup>, com ens advertia Said. Simplement afirmar la hibridació, per tant, no és suficient. “[T]ransnationalism in films and in the study of cinema cannot be taken as a given or for granted. The concept of ‘transnational cinema’ cannot be merely descriptive because all border-crossing activities are necessarily fraught with issues of power” (Higbee; Lim, 2010: 18).

Tot això afecta l'estudi dels cinemes de l'Orient, però m'interessa més com afecta a la pràctica dels cineastes que s'hi acosten i hi interactuen. La tercera i última part d'aquest treball ho analitzarà a partir d'un cas, el del cineasta nord-americà Jim Jarmusch i la influència que ha rebut de cert cinema japonès. Abans, però, caldrà dotar la noció de *cinema transnacional*, o millor, de *transnacionalitat cinematogràfica*, d'un sentit concret.

---

<sup>229</sup> És més, la mateixa formació d'una certa cultura ho està. La diversitat en l'interior de cada grup es negocia, i en certa forma la cultura acaba sent “una ideologia que emmascara les relacions de dominació i explotació.” (Beltrán, 2005: 21)