

XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2017.

Lo Social y lo Político dentro y fuera del Cine Chino post 1976.

Leandro Lionel Romero.

Cita:

Leandro Lionel Romero (2017). *Lo Social y lo Político dentro y fuera del Cine Chino post 1976*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/632>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LO POLÍTICO Y LO SOCIAL DENTRO Y FUERA DEL CINE CHINO POST 1976

Apellido y Nombres: Romero, Leandro Lionel

Eje temático: SOCIOLOGÍA HISTÓRICA

Mesa 15 – El Mundo que viene en el S XXI: conflictos, soluciones, nuevos actores y movimientos sociales - FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES – U. B. A.

E mail: lealio.rom@gmail.com

Resumen/Abstract: A partir de un necesario repaso preliminar por determinados antecedentes históricos para una más completa y mejor comprensión, nos centraremos en las transformaciones sufridas dentro y fuera del Cine de la China Continental para mostrar cómo los cambios tanto en lo político como en lo social experimentados en China sobre todo desde el año 1976 han influido fuertemente sobre el cine chino (acotando así el objeto de estudio); como también cómo esos sucesos que han producido tales cambios en el séptimo arte chino fueron reflejados en la pantalla grande tanto como testimonios como representaciones de los referidos hechos históricos.

Palabras claves: *Cine chino; Revolución Cultural; Quinta Generación; Sexta Generación*

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo la idea será, al menos intentar, mostrar *cómo los cambios tanto políticos como sociales han influido fuertemente sobre el cine chino, sobre todo desde el año 1976*, tras la muerte de Mao Zedong; también, cómo esos sucesos que han motivado y amoldado tales cambios en el séptimo arte chino han sido reflejados en la pantalla grande, ya sea como testimonios o representaciones de los mismos.

Contrariamente a lo que muchos pueden llegar a creer, sobre todo si no son muy adeptos al cine o bien de serlo están más habituados al consumo de un cine más “mainstream” (comercial), no hay una sola industria del cine chino, sino que en realidad hay 3, a saber..

*el de la *República Popular China* (RPCh), comúnmente denominada China Continental (el cual se lo considera como el cine chino propiamente dicho)

*el de la *República China de Taiwán*, considerada como “provincia rebelde” por la China Continental

*el de la antigua colonia británica de *Hong Kong*, la cual actualmente funciona como región administrativa especial de la China Continental.

Con el fin de la Era Mao no sólo se terminó con 27 años de separación entre la China Continental, Taiwán y Hong Kong, sino que a su vez coincidirá con un incipiente estallido económico promovido por las medidas de reformas impulsadas por Deng Xiaoping que refleja un cambio tal de postura ideológica que aquel ya había plasmado en su famosa frase “no importa si el gato es gris o negro, lo que importa es que cace ratones”. A partir de allí, China se abrirá cada vez más a Occidente y a las ventajas de su sistema, tanto político como económico.

Desde los remotos inicios de la industria cinematográfica china en 1896 con el consumo y distribución, los primeros intentos por formar un cine con discurso propio, pasando por la bifurcación a partir del primer film hecho en Hong Kong como colonia británica; los primeros años dorados del naciente cine chino, que culminan con la ascensión de los Nacionalistas al poder en 1929 cuando el cine comienza a ser usado como propaganda; seguido por una segunda Edad de Oro hasta los años 50s-60s en plena Era Comunista, cuando el cine pasa a ser usado como herramienta efectiva de propaganda con férrea censura mediante; la feroz Revolución Cultural entre los años 60s-80s (la etapa más sombría no sólo para el séptimo arte en China, sino todo el arte en general); la llegada de los difíciles años 80s que traerá consigo el llamado “drama de cicatrices” junto con la “*Quinta Generación*” que permitirá un resurgimiento y popularización de largometrajes fuera de China gracias a las transformaciones en el medio; el auto-exilio y la dispersión tras las protestas en la Plaza de Tian’anmen en 1989, seguido de una nueva etapa de censura que no impidió el surgimiento de la “*Sexta Generación*”, de ahí hasta llegar a los tiempos actuales con el *Cine Continental Chino* por un lado y por el otro el *Cine Internacional en Chino*, más cosmopolita, más “occidentalizado”, más comercialmente exitoso... todas y cada una de esas etapas tuvo sus peculiaridades, fruto de los cambios operados a lo largo de todos esos años en China.

Más allá de la necesidad de anotar antecedentes históricos para una más completa y mejor comprensión, ante la necesidad de acotar el objeto de estudio, nos centraremos en un tema en especial: las transformaciones sufridas dentro y fuera del Cine de la China Continental tras la muerte de Mao.

MARCO TEÓRICO

Además de referir a las *distintas corrientes* englobadas bajo el concepto general de cine chino que, como adelantamos, en realidad son el de *China Continental*, el de *Taiwán* y el de *Hong Kong*, trabajaremos a partir de los *distintos discursos* surgidos en cada vertiente, la transición entre las *3 etapas diferenciables* desde la muerte de Mao (*Quinta Generación*; *Sexta Generación* y el cine chino desde fines de los 90s hasta la actualidad) y se hará hincapié en hechos históricos

trascendentales, como principal antecedente en la etapa a estudiar la *Revolución Cultural*, luego las reformas impulsadas por *Deng Xiaoping* pasando por las *protestas de Tian'amen* para llegar a la *incorporación de Hong Kong*, siguiendo con una *mayor apertura al Capitalismo Occidental* hasta llegar a nuestros días.

Antecedentes históricos preliminares

Por razones de tiempo y espacio tan solo haremos un suscito repaso a los antecedentes del origen y desarrollo del cine chino en la medida de lo que nos importa en el presente trabajo. Se suele señalar que el origen de la industria cinematográfica en aquellas tierras data desde el año 1896 con el consumo y distribución de películas transnacionales, ya desde sus inicios se irá viendo un cine que trascenderá los límites artificiales de la Nación, incluso locales y nacionales. Por un lado estará Hong Kong como territorio chino cedido a los ingleses en 1842, que por circunstancias especiales se desarrollará como “cuasi-nación” hasta finalmente adquirir en 1997 status de región administrativa especial de la RPCh; y por el otro Taiwán que, como isla al sur de la China Continental, sufrirá desde el S XVII sucesivas ocupaciones (primero por portugueses, luego chinos, después japoneses y finalmente los nacionalistas chinos desde 1949) hasta llegar a nuestros días como República soberana sin representación en la ONU, mientras la RPCh la considera “provincia rebelde”¹.

Hay quienes señalan que todo comenzó en la descomunal urbe de China. "*Western shadowplays*" (Xiyang yingxi) se estrenó en el Xu Garden (Xuyuan) como complejo de entretenimiento en Shanghai el 11 de agosto de 1896. En 1899, las películas fueron exhibidas regularmente en Shanghai, unos cuatro años antes de que las películas comenzaran a circular en Beijing y en el resto de China². Entre 1905 y 1915 se llevarán a cabo los primeros intentos por formar un propio discurso pero con producciones de socios extranjeros, primero en la China Continental, luego en Hong Kong, Shangai y Guanzhou. Con el primer film realizado en Hong Kong (ya como territorio británico) de la mano de la compañía Minxin, se inicia la bifurcación.

Los años 20s serán considerados la primera era dorada del cine chino, con sus propias estrellas y una industria enfocada en el entretenimiento, hasta que en 1927 con la ascensión de los Nacionalistas al poder pasará a ser usado como herramienta de propaganda, a tal punto que Li Minwei acuñará el slogan “salvemos a la Nación a través del cine”³. Con la instauración de una

1.- Lai Sai Acón Chan - “*Cine Chino: nacionalismos, cuasi-nacionalismos y (trans)nacionalismos/localismos en el cine de la República Popular China, Taiwán y Hong Kong*” - *Revista de Lenguas Modernas* - Nro. 23, 2015 - Pag. 496

2.- Ying Zhu – “*The past and present of Chinese Cinema*” - *New York Times* - <http://www.nytimes.com/ref/college/coll-china-media-001.html>

3.- Lai Sai Acón Chan – Art. cit. - Pag. 497

junta de censura se consolidó una industria netamente nacionalista, pasando a ser Shanghai meca del cine chino. Mientras China sufría una gran crisis de identidad, Shanghai pasaría a estar en la vanguardia, siendo la ciudad donde las influencias occidentales se hicieron sentir más profundamente, incluso cuando el nacionalismo anti-occidental (anti-imperialista) también prosperó, y donde ricos y pobres de China vivían juntos⁴.

Tras la guerra contra los japoneses, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil entre Nacionalistas y Comunistas, se interrumpe aquella primera época dorada, la industria en Shanghai se estancó y hubo un traslado a otras ciudades, entre ellas a Hong Kong. Durante la invasión de los japoneses, éstos impulsaron su propia industria cinematográfica en territorio chino con lo que se desarrolla el “daitoa kyoeiken” ya que Japón estaba deseoso de armar un bloque nacionalista asiático con dicho país al frente. Como respuesta a esa invasión surgirá en China las películas de Defensa Nacional, mientras que en Taiwán la colonización de los nipones estamparía un claro sello cultural en su cine con fuerte adoctrinamiento a la población local. Más adelante, tras la Guerra Civil y ya bajo el Gobierno del Kuomintang, en Taiwán directamente se prohíbe el cine japonés (tanto el hablado en su idioma como el que explotaba temas culturales nipones) mientras se decide regular fuertemente las producciones audiovisuales. Durante los 50s la industria cinematográfica taiwanesa revivirá bajo el gobierno nacionalista y pasará a controlar el mercado durante las 2 décadas siguientes⁵.

Poco después de la fundación de la RPCh al final de la Guerra Civil, la industria cinematográfica chino-continental se consolidó y se nacionalizó a principios de los años 50s bajo las directivas del Partido Comunista. Hasta mediados de los años 80s imitaría la planificación centralizada soviética, con propiedad estatal y producción subvencionada, produciendo exclusivamente películas de propaganda según las metas del estado, con historias centradas en la vida campesina, soldados y trabajadores. Shanghai se convirtió en uno de los tres centros de producción de la recién nacionalizada industria cinematográfica, pero su cine que una vez fuera vibrante iría disminuyendo a medida que la incesante agitación política de la era maoísta causara estragos en la escena cultural de China⁶.

Revolución Cultural

Ya en 1962 Mao haría públicos sus temores ante tendencias revisionistas por parte de clases consideradas “reaccionarias” ya que, aún en una sociedad socialista, podrían surgir “elementos

4.- Ying Zhu – Art. cit.

5.- Lai Sai Acón Chan – Art. cit. - Pag. 498

6.- Ying Zhu – Art. Cit.

burgueses”, con lo que llamará a una lucha contra el revisionismo. A eso se le sumará el crecimiento de una tendencia más pragmática en lo político-económico con Deng Xiaoping a la cabeza. Tras el Movimiento de Educación Socialista (1962-1965) para corregir “tendencias insanas” tanto en su partido como en las masas, junto a su preocupación por sus potenciales “sucesores revolucionarios” (por el rumbo revisionista que podrían llegar a tomar) más su inconformidad con la esfera cultural, sobre todo porque habían empezado a surgir cuestionamientos e incluso sátiras veladas a su figura, exigirá una rectificación en el área que se verá frustrada por sus propios colegas⁷. Ya durante la llamada *Campaña de las Cien Flores* Mao había cuestionado el antagonismo entre “dirigencia” y “dirigidos”, mientras que desde el mismo partido llegarían mayores exigencias de democracia política y libertad intelectual⁸.

Es de ahí que pasará a lanzar un ataque frontal contra su propio partido a partir de lo que se conocerá como la *Gran Revolución Cultural Proletaria* (wuchan jeiji wenhua da geming), empezando con toda una serie de ataques desde los medios a aquellos artistas e intelectuales considerados críticos del partido; pasando a alentar una lucha “espontánea” contra toda autoridad burocrática, empezando en la Universidades (por ej. en 1966 en la Universidad de Pekín con los estudiantes pintando “carteles con grandes caracteres” -dazibao- denunciando a las autoridades por desalentar el entusiasmo político militante), incluyendo un llamado a la juventud a revivir la retórica del período del Cuatro de Mayo; hasta llegar a los desfiles en los que se humillaban a funcionarios públicos, seguidos de ataques (verbales/físicos) e incluso asesinatos a intelectuales y profesores universitarios, saqueos y quemas de bibliotecas, templos... y todo aquello que se considerara manifestación de “cultura occidental”⁹.

La Revolución Cultural no sólo supuso, como diría Beiley, una injerencia en la vida cotidiana de las personas, ya que actos tan simples como pescar o coleccionar sellos se los condenaría por ser “diversiones pequeño-burguesas”¹⁰; va a ser, ante todo, una de las facetas más sombrías y cuestionadas de la era maoísta, la cual no ha podido resistir análisis posterior (junto con el llamado Gran Salto Adelante). Comenzando como un ataque frontal contra la burocracia del partido y del Estado bajo la promesa de reorganización democrática del poder político bajo las consignas marxistas de la Comuna de París, terminó en un total restablecimiento del dominio del

7.- Beiley, Paul – *China en el Siglo XX* – Cap. 6 “La vía de Mao al Socialismo” - Barcelona – 2002 – Pags. 186 a 189

8.- Meisner, Maurice - *La China de Mao y después. Una Historia de la República Popular* – Cap. 21 “La herencia de la época maoísta” - Comunicarte Editorial, 2007 – Córdoba, Argentina – Pag. 479

9.- Beiley, P. – Ob. Cit. -Pags. 189 a 191

10.- Beiley, P. - Ob. Cit. - Pag. 193

partido leninista, teniendo que soportar Mao la responsabilidad principal por el fracaso de sus promesas¹¹.

Los acontecimientos políticos de la Revolución Cultural causarían cicatrices psíquicas, algunos quedarían huérfanos, a otros se les denegó un desarrollo educativo normal, muchos fueron exiliados al campo para ser re-educados, incluso se impuso la obligación de tornarse contra la propia cultura china tradicional. Éstos serían traumas que un grupo de jóvenes tras el fin de la era maoísta, ya durante los años 80s, buscarían sanar a través de sus obras artísticas. En el área del séptimo arte será el origen de la llamada “*Quinta Generación*”, la cual (ya adentrándonos en el tema que nos compete) pasaremos a tratar a continuación.

El Cine Chino tras la muerte de Mao : la llamada “Quinta Generación”

Entre 1971 y 1976 se llevó a cabo una feroz lucha por la dirección política entre radicales encabezados por Jiang Qing (esposa de Mao, devenida años antes a miembro del Politburó) que junto a sus colaboradores más estrechos conformaron la “Banda de los Cuatro”, y los pragmáticos que apoyaban al primer ministro Zhou Enlai (quién, habiendo sido autor de las “cuatro modernizaciones”, aún así salió ileso de la Revolución Cultural)¹². Hacia principios del otoño de 1976 Hua Guofeng lideraría el aplastamiento de la “Banda de los Cuatro”, pasando luego al frente del Partido Comunista Chino, legitimándose dicho ascenso en supuestos arreglos que habría hecho el mismísimo Mao antes de morir (limitado a un trozo de papel garabateado que el difunto le habría dado al flamante sucesor antes de morir y que fue reproducido incesantemente por la prensa). Bajo una cuidadosa “fachada maoísta” se dispondría a abandonar de a poco las políticas de los últimos tiempos para así retornar al maoísmo de los años 50s, al punto tal que pretendió llevar adelante su ambicioso “Plan de los Diez Años” (suerte de Plan Quinquenal para el empuje de la industria pesada) que, por falta de inversiones, sería abandonado. Poco a poco, en apenas un par de años, perdería poder frente al ascenso político de Deng Xiaoping, quién estaba decidido a concebir una China que fuera efectivamente “post-maoísta”.

Deng Xiaoping, quién había sido activista del partido desde los años 20s y que por aportes y lazos entrelazados a su alrededor llegó a ser una de las figuras más poderosas e influyentes de la escena política china post-revolucionaria, tras haber sido catalogado como “la segunda persona a cargo que toma(ba) el camino capitalista” durante la Revolución Cultural fue degradado y enviado a trabajar a una fábrica de tractores en Xiangyi. Restaurado en sus altas posiciones dentro del partido por auspicio de Zhou Enlai, sus tácticas, la fuerza de su personalidad y el apoyo tanto de miembros

11.- Meisner, M. - Ob. Cit – Pag. 479

12.- Beiley, P. – Ob. Cit. - Pag. 204 y 205

veteranos del partido como de comandantes militares, harían de Deng Xiaoping el “líder supremo” luego de romper con la coalición que había derrotado a la “Banda de los Cuatro”, significando la caída de Hua Guofeng. Sin embargo, más allá de todo ese gran apoyo social y político, lo que impulsó el ascenso de Deng Xiaoping fue la cuestión de la Revolución Cultural, de la cual él inclusive había sido una de sus víctimas mientras muchos clamaban por una retribución al respecto¹³.

El fin de la era Mao había coincidido con la transformación operada en Hong Kong gracias a la industria textil y en Taiwán gracias al agro apoyando a la industrialización supervisada por el estado¹⁴. Mientras, el repudio al radicalismo social e ideológico de las 2 últimas décadas de maoísmo fue más fuerte que la preservación de Mao como símbolo político, que de semidiós pasó a ser un líder capaz de “errores amplios en magnitud”. Esto último preparó el terreno para una aprobación ideológica para así abandonar las políticas socio-económicas maoístas, permitiendo toda una serie de reformas económicas orientadas al mercado promovidas por el régimen de Deng Xiaoping mientras proclamaba la defensa de la “democracia socialista”, aunque ésta última será la primera promesa que se verá rota bajo su dominio a medida que se vaya trastocando en una suerte de “reinado”. Aún así, dicho régimen sería el artífice de lo que indudablemente pasó a ser uno de los más extraordinarios crecimientos económicos registrados en la historia de la Humanidad¹⁵.

La transformación a una “economía de mercado socialista” (para muchos toda una contradicción que, sin embargo, en China surtió efecto) tendría su repercusión en la industria cinematográfica, máxime si por primera vez desde 1949 el ingreso de taquillas pasó a ser una seria preocupación para dicho rubro y el cine de propaganda tan favorecido durante la era Mao perdería finalmente terreno. El surgimiento de un cine de entretenimiento chocaba con la noción socialista de que el cine debía servir como obra didáctica, lo que llevaría a una discusión entre teóricos, críticos y cineastas. La mayoría coincidía con que ese cine era de baja calidad además de ser un producto propio de una economía de mercado, siendo de por sí un asunto ideológicamente problemático; sin embargo, los socialistas le encontraban como punto a favor el hecho de ser un medio masivo de influencia. Por ende, en lugar de seguir el modelo hollywoodense, era necesario ensalzar la tradición china de elevación moral y purificación emocional. La mayoría coincidió así con el principio del “yia xu kuo xian”: alcanzar tanto a audiencias promedio (un público más “consumista”) como a aquellas más “exigentes”.¹⁶

13.- Meisner, M. - Ob. Cit. - Pags. 484 a 487

14.- Lin Sai Acón Chain – Art. Cit. - Pag. 500

15.- Meisner, M. - Ob. Cit. - Pags. 504 y 505

16.- Ídem cita 14

Las “nuevas olas” surgieron casi al mismo tiempo (durante los 80s) tanto en la China Continental como en Hong Kong y en Taiwán, pero por razones muy diferentes. Como ya adelantáramos en la China Continental surgiría la celebrada *Quinta Generación*, con un cine profundamente “político”, no como propaganda ni ideología sino de manera más estética; como diría Trihr T. Minh Ha, “la fabricación misma (de tales películas) era política”, dando origen al llamado “Drama de cicatrices”. Las experiencias durante la Revolución Cultural vividas por quienes serían sus máximos exponentes, ya que eran adolescentes en aquellos tiempos, moldearon su visión del Mundo, lo que les llevaría a crear una conciencia crítica expuesta a través de sus obras¹⁷. La *Quinta Generación* estaría integrada por miembros de la quinta promoción de la Academia Cinematográfica de Pekín (la cual fue reabierta en 1978) que se graduaron en el año 1982. Antes de empezar sus estudios, ellos eran lo que los maoístas se referían irónicamente como *zhiqing* (“jóvenes instruidos”); durante la Revolución Cultural serían enviados al campo a “aprender del pueblo” y sufrirían tal inyección de “realpolitik” que los volverían inmunes a la invasiva bajada de línea ideológica¹⁸. Chen Kaige, quién será uno de los pioneros del movimiento, había tenido que denunciar a su propio padre; mientras que Zhang Yimou, quién será el exponente más popular de dicha corriente artística, por la actividad contrarrevolucionaria de su padre sería obligado a trabajar en fábricas durante 10 años antes de ser admitido en la escuela de cine¹⁹. Sin embargo, los que habían sido enviados al campo en aquellos tiempos conocerían la China profunda, rural, tradicional, con etnias minoritarias, sin la injerencia de los discursos de “modernización” y “uniformización” con los que tanto insistían desde del partido²⁰.

Los cineastas de la *Quinta Generación* se destacaron por su impronta rupturista al dejar atrás tanto el estilo como el discurso imperante del cine chino del periodo maoísta; en cambio se arriesgaron por un cine de marcada raíz estética –visual, sonora, narrativa- para contar historias libres de consignas, con las cuales se dirigían al individuo y no a masas anónimas²¹. Cuando se graduaron, habían acumulado un desprecio razonable que no podían expresar directamente. Sin embargo, a través del cine re-descubrirán la posibilidad de explorar a través de la ficción emociones e historias particulares, alejadas de la épica colectiva. Las películas de estos nuevos directores chinos representarían uno de los hitos expresivos de la cultura china de las últimas 2 décadas del S XX, internacionalizada a través de prestigiosos premios cinematográficos europeos²². De allí el

17.- Lin Sai Acón Chain – Art. Cit. - Pag. 501

18.- Manel Ollé – “*El Nuevo Cine Chino: de la Quinta a la Sexta Generación*” – <http://www.utadeo.edu.co/es/nuevo-cine-chino>

19.- Steve Rose - “The great fall of China” - The Guardian - <https://www.theguardian.com/world/2002/aug/01/china.film>

20.- Ollé, M. - Art. Cit.

21.- Conf. Ollé, M. - Art. Cit.

22.- Conf. Rose, S. - Art. Cit.

quiebre radical iniciado con “Uno de los 8” (Yige he hace – 1983) de Zhang Junzhao, aunque el primer film aclamado por la crítica internacional será la ópera prima de Chen Kaige “Tierra Amarilla” (Huang tudi – 1984)²³, dando pie a un cine que hurgaría en las raíces históricas del pueblo chino provocando lecturas contemporáneas incómodas, desarrollando un estilo audiovisual distintivo por su carga de alegorías y simbolismos, yendo en contra de nociones tradicionales de la realidad. Tal vez por eso el público reaccionó mostrando incompreensión y desinterés por estar tan habituados a un cine de propaganda, aunque el éxito llegaría gracias a los festivales internacionales. Junto a los más conocidos (Chen Kaige y Zhan Yimou) estuvieron otros menos conocidos en Occidente que no encontrarían su lugar en el mercado global, tales como Zhang Junzhao, Tiang Zuangzuan, Wu Ziniu, Zhou Xiaowen y Guo Fangfang²⁴.

Las otras nuevas olas del cine chino: los casos de Taiwán y Hong Kong

Durante los 80s surgiría la “Taiwán xin diaying”: ya que el cine dominante en Taiwán durante los 60s y 70s se había vuelto predecible y convencional mostrando un mundo maniqueo sin ambigüedad ni polivalencia, surgió una corriente deseosa de producir “cine arte”, proponiéndose provocar reflexión en el público. Para ello se avocaron en la adaptación de literatura reflexiva surgida en los 50s en la que se desarrollaba la realidad subjetiva del individuo, mientras se buscaba objetividad por medio de técnicas narrativas poco tradicionales poniendo énfasis en el ambiente y en el silencio, además de reflejar la realidad contemporánea (pobreza, inequidad socio-político-económica entre el campo y la urbe) alejándose de la fantasía prefabricada. Este movimiento contribuirá a reivindicar dialectos de la isla (taiwanés oral y funkianés), con lo que privilegiará la cultura popular sobre la hasta entonces elitista (mandarín). Tendrá protagonismo la figura de Huo Hsiao Hsien, quién se había iniciado como aprendiz en los 60s y que manifestaría todo lo aprendido desde su participación en “The sandwich man” (Er zi de da wan ou - 1983), pasando -entre otras- por “Tierra de desdicha” (Beiqing chengshi - 1989) que ganaría el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia.

Por su parte, en Hong Kong, durante los 70s había surgido una cultura popular autóctona acompañada de una nueva ola cinematográfica encabezada por un nuevo género popular conocido como “cantapop” de la mano de los Hermanos Hui que, haciendo uso del cantonés, se popularizaría

23.- Para hacernos una idea, esta película trata la historia de un soldado del Ejército de Liberación Popular que en plena guerra civil, antes del triunfo de la revolución de Mao, se adentra en tierras amarillas de las llanuras de loes de la cuenca del Huanghe (el Río Amarillo) en busca de canciones populares para los soldados de la octava columna del ejército popular. La adolescente de la familia que acoge al soldado se enamora de él. Viéndose obligada a casarse por conveniencia, a la manera tradicional, la chica quiere huir con el soldado a la zona comunista liberada de Yan'an, pero la negativa de éste a llevársela marcará el desenlace. Ya no trata de la exaltación revolucionaria llena de optimismo ejemplar sino del sufrimiento particular, el sentimiento traicionado (la chica decepcionada por un revolucionario de grandes palabras) – Conf. Ollé, M. - Art. Cit.

24.- Lai Sai Acón Chan – Art. Cit. - Pag. 502

con comedias musicales propias interpretadas por sus propios ídolos (muchos de ellos ya eran estrellas televisivas) en su idioma, tales como “Game gamblers play” (Gwai ma seung sing - 1974). Esa “pre-ola” abrirá el camino a directores de la “Primera Ola” como Ann Hui; Alex Cheung; Tsui Hark; Yim Ho; Patrick Tam; Peter Yung y el celeberrimo John Woo. Hacia fines de los 70s se comienza a expresar preocupaciones de autor, descubriéndose un nuevo lenguaje fílmico manifiesto en temas sociales, además de emplear un estilo innovador. La Primera Ola pasará a estar fuertemente definida por un cine de acción con cruce de géneros (comedia romántica, artes marciales...) protagonizado por gangsters y/o pandilleros con códigos morales propios, siendo John Woo el máximo referente desde “A better tomorrow” (Ying hung boon sing - 1986) que influirá poderosamente en los años siguientes, sobre todo en Occidente. Sin embargo, ante un público cada vez más exigente muchos migrarán a la TV mientras se eleva la calidad de las producciones cinematográficas; dando lugar a la Segunda ola hacia fines de los 80s, con una mayor madurez y experimentación, pasando a ser el máximo referente Wong Kar Wai, quién de empezar apegado al género de acción con su ópera prima “As tear go by” (Wang jiao ka men - 1989) pasó a experimentar con otros géneros, sobre todo desde “Chungking Express” (Chung Him sam lam - 1994), adentrándose en cuestiones de identidad en vista a la devolución de Hong Kong en 1997²⁵.

La Sexta Generación

Volviendo a la China Continental, en la primavera 1989 toda una larga serie de protestas en el marco del Movimiento por la Democracia impulsadas por estudiantes, intelectuales disidentes y obreros en contra de un aparato gubernamental visto como cada vez más corrupto y represor, cuyos antecedentes fueron las revueltas estudiantiles de 1987 y la expulsión del ex-secretario general del Partido Comunista Hu Yaobang²⁶ en ese año seguida por su muerte en 1989, tendrá punto final hacia junio de ese año con la feroz represalia llevada a cabo por el Ejército Popular de Liberación por orden de Deng Xiaoping en la Plaza de Tian’anmen²⁷, arrojando tal cantidad de muertos que dicho líder ganaría el mote de “carnicero de Beijing”. Tras felicitar Deng Xiaoping a sus soldados por aplastar lo que llamó “la rebelión contrarrevolucionaria” y su insistencia en agilizar aún más las políticas de re-estructuración del mercado y de “puertas abiertas” al mercado capitalista mundial, se llevarían a cabo en los siguientes años una dura represión política con degradaciones dentro del partido, purgas a intelectuales, y reducción de los medios masivos de comunicación a parte del aparato oficialista. El encarcelamiento a disidentes políticos en condiciones brutales provocaría

25.- Lai Sai Acón Chan – Art. Cit. - Pags. 504 y 505

26.- Había sido designado en 1980 por Deng Xiaoping, pero al ser acusado de liberal sería degradado y expulsado del partido. Su muerte en 1989, a pesar de haber sido por una enfermedad, encendió aún más la protesta en aquellos tiempos.

27.- Quedaría inmortalizada la famosa foto del muchacho anónimo que se puso frente a una columna de tanques.

movilizaciones alrededor del mundo. Sin embargo, hacia principios de los 90s China tendría tales logros económicos que se convertiría en la tercera potencia económica mundial, siendo vista ya como la nueva “super-potencia” en formación²⁸.

A pesar de que los sucesos durante y después de la primavera de 1989 suelen ser señalados como el deceso de la Quinta Generación, más allá de que se fue diluyendo el movimiento, algunos de sus representantes llegaron a alcanzar mayor madurez y significación, como Zhang Yimou que daría un giro radical dejando de lado las metáforas espacio-temporales para -por ej.- hablar de la soledad de una ciudadana ante tecnócratas y burócratas militarizados en su film *Qiu Ju* (1992), o bien Chen Kaige lanzará su ataque más feroz y frontal ya sin vueltas contra lo que fue el maoísmo, al contar las vivencias de un grupo de actores y su destino humillante durante la Revolución Cultural, en su multipremiada “Adiós mi Concubina” (*Ba wang bie ji* – 1993).

Tras la muerte de Deng Xiaoping y el ascenso de Jiang Zemin, partidario de la privatización aunque sin nombrarla nunca, quienes llevaban a cabo un “activismo anti-gubernamental” tras las cámaras finalmente se reconciliarían con la alta esfera política china (al menos eso parece). Mientras, una nueva camada de cineastas emergería en la Academia de Pekín, la de graduados que debutarían tras las cámaras entre 1993 y 1995: serán representantes de lo que se conocerá como la *Sexta Generación*. Estos cineastas tendrán problemas con el entramado industrial por haber estado implicados en mayor o menor medida en la seguidilla de protestas estudiantiles antes y después de Tian’anmen, viéndose obligados a acudir como alternativa a capitales extranjeros para así financiar sus películas totalmente al margen del sistema; de ahí que darán forma a un estilo independiente, urbanista y ecléctico. Como precursor se encuentra Zhang Yuan, considerado el “enfant terrible” de esa camada, responsable de “Mama” (1990), que será el primer film independiente de la historia de China, también filmará la controversial “Beijing Bastards” (*Beijing za zong* - 1993). Mientras que la Quinta Generación quería romper con el pasado, la Sexta Generación en cambio tendería a romper con la Quinta Generación, tanto de manera estilística como conceptual, más allá de la importancia de sus aportes. Esta nueva camada estaría integrada -entre otros- por Wang Xiaoshuai con películas como “La bicicleta de Beijing” (*Shuqi sui de dan che* - 2001), Jia Zhangke con “Plataforma” (*Zhantai* - 2000), Lou Ye con “Río Suzhuo” (*Suzhuo he* - 2000), y Zhang Yang con “La ducha” (*Shizao* - 1999); se caracterizarán por su nihilismo, su escepticismo y una visión tan individualista como desorientada, como reflejo de la desconcertante situación que se vivía en la China de los 90s, pasando a constituir la industria underground del cine chino-continental²⁹.

28.- Meisner, M. - Ob. Cit. - Pag. 572

29.- “Las generaciones del cine Chino: de Tiananmen al Blockbuster”. - Artículo extraído de la Revista Cineasia – Vol. 10 – 2012 – publicado en <http://www.cineasiaonline.com/las-generaciones-del-cine-chino-de-tiananmen-al-blockbuster/>

Panorama contemporáneo

En lo que va de este Tercer Milenio, el cine chino pasó a convertirse cada vez más y más, desde su apertura a Occidente, en una poderosa industria. Atrás quedaron el arte, el ensayo y la experimentación para hacer lo mismo que venían haciendo en Hong Kong desde hace ya muchos años. Ya no se habla más de “generaciones” desde que el gobierno tendió a soltarle la mano a una industria que dejó de estar completamente nacionalizada, mientras se aplica un acentuado proteccionismo que apenas le deja lugar a la competencia hollywoodense. Hay quienes ven que la comunidad cinematográfica y el estado terminaron celebrando una suerte de “pacto de no agresión”, dejando atrás todo lo que caracterizó a la Quinta y Sexta Generación, sobre todo sus fundamentos y lo que hacía del cine una herramienta simbólica e instrumento anti-funcional. Incluso algunos dictaminan que no habrá una “Séptima Generación”, menos en un mercado como el que se ha desarrollado en la China de las últimas 2 décadas³⁰. Hasta hace unos años relacionar términos como “blockbuster” o “mainstream” con el cine chino hubiese sido algo inconcebible; sin embargo, todo comenzó con el furor internacional que ocasionó el ya clásico dirigido por el reconocido director taiwanés Ang Lee “El Tigre y el Dragón” (Wo hu cang long – 2000) que además de haber sido un éxito de taquilla aplastante en el mundo entero sería la primera película en la historia que, estando hablada en mandarín, competiría por el Oscar en el rubro principal de “Mejor película”. Hasta el mismísimo Zhang Yimou cambió hacia un cine más “comercial” incursionando permanentemente en el wuxia (género centrado en caballeros de artes marciales), primeramente con la taquillera y multiestelar “Héroe” (Ying xiong - 2002) llegando hasta “La Maldición de la Flor Dorada” (Man cheng jin dai huang jin jia - 2006), con un presupuesto de 44 millones de dólares (en su momento fue el más grande de la historia del cine chino). En la actualidad, el otrora venerado referente de la Quinta Generación se lo encuentra filmando en sociedad con Hollywood; es más, su producción más reciente ha sido fuertemente cuestionada pues, siguiendo la misma línea de fantasía épica oriental que venía trabajando, la protagonizó un occidental de piel blanca³¹... pero eso daría para todo otro tema.

La cuestión es que este tipo de superproducciones ha dado origen lo que se considera una nueva escisión en el rubro entre *Cine Continental Chino* y *Cine Internacional hecho en China*, siendo el ejemplo emblemático de éste último la ya citada “El Tigre y el Dragón”³²; a la que se le

30.- Nota citada de la Revista Cineasia

31.- Nos referimos a la superproducción chino - hollywoodense “La gran muralla” (The great wall – 2016) protagonizada por Matt Damon, la cual no sólo tuvo críticas desfavorables sino que comercialmente terminó siendo un fracaso de taquilla.

32.- Teniendo en cuenta que la misma ha sido dirigida por un realizador oriundo de Taiwán, con intérpretes de varias procedencias (sobre todo de Hong Kong y Taiwán) y financiada por capitales de distintos orígenes

suma otras como “La casa de las dagas voladoras” (Shi mian mai fu – 2004) de Zhang Yimou, “La promesa” (Wu ji – 2005) de Chen Kaige (otro que tendió hacia lo más comercial), “La leyenda del Escorpión Negro” (Ye yan – 2006) de Feng Xiaogang, “Sin miedo” (Huo yianjia – 2006) de Ronnie Yu, entre otros.

No todo ha sido homogéneo, pues ha habido excepciones a lo que pareciera ser la nueva regla, siendo un exponente peculiar el cine de Li Yang: su debut “Blind shaft” (Mang jing – 2003) fue tajantemente censurada en su país de origen. A pesar de tener que pagar ese precio, en su película ofrece una mirada sin concesiones sobre los problemas sociales de China, mostrando cómo la pobreza se encuentra bajo el rápido desarrollo de la sociedad china y cómo ésta socava a la humanidad. Filmada en las ciudades mineras de las provincias de Hebei y Shanxi, se basa en la cultura misantrópica que reina en la industria china de la minería de carbón, donde oficialmente más de 5000 mineros mueren cada año en explosiones, colapsos e inundaciones. Muchas más muertes no son reportadas por los dueños de minas privadas que operan sin licencias apropiadas ni equipo de seguridad³³.

La estructura de las empresas ha sido modificada de manera tal que se les exige como principal objetivo la rentabilidad, se les ha descargado de muchas de sus obligaciones para con sus empleados, eliminándose garantías de empleo vitalicio³⁴, no se ha reducido el tamaño de su fuerza de trabajo, se ha despedido a trabajadores veteranos para ser reemplazados por otros más jóvenes más baratos y condescendientes. Las referidas minas de carbón vinculan a contratistas que en su competencia por extraer más carbón al menor coste por tonelada contratan personal migrante, empleando un sistema precarizado que las ha convertido en las minas de carbón más peligrosas del mundo. A pesar de seguir siendo empresas parcialmente públicas, lo que las caracterizaba como “socialistas” (proporción de vivienda, asistencia sanitaria, pensiones, cuidado a la infancia... y otros tantos servicios a sus empleados y familiares) ha sido eliminado. Más allá de tener características en común con otros países post-socialistas, China no sufrió una implosión en su estructura estatal, ya que la autocracia ha mantenido su control sobre la economía mientras el Partido sigue monopolizando la vida política. Mientras unos (como Walker y Buck)³⁵ entienden que no se la puede seguir considerando un país de socialismo “tardío” o “de mercado”, otros (como Andreas) dicen que el Capitalismo es nuevo para China pues, más allá de que las empresas existían desde

33.- Kahn, Joseph - “*Filming the dark side of capitalism in China*” - New York Times – 7 de mayo del 2003 – <http://www.nytimes.com/2003/05/07/movies/filming-the-dark-side-of-capitalism-in-china.html> Ying Zhu - “*Cinematic Representation of Poverty and Widening Social Gap in Contemporary China*” - New York Times - <http://www.nytimes.com/ref/college/coll-china-media-002.html>

34.- Como aplicación de “romper la taza de arroz de hierro”, como había dicho en su momento Deng Xiaoping

35.- Walker, Richard & Buck, Daniel - “*La vía china- Ciudades en la transición al capitalismo*” - New Left Review Nro. 47 - Junio/julio 2007

antes de 1949, éstas eran solo una mínima parte de su economía, con la diferencia de que en la actualidad se orienta totalmente por imperativos capitalistas³⁶.

A modo de cierre, con respecto a qué tiene (o qué tendría) que decir el séptimo arte de la China actual, teniendo en cuenta que se sigue con una industria capitalista en un régimen políticamente socialista, podríamos traer a colación lo que manifestó ya en el 2003 el ya referido Li Yang durante una entrevista: "Muchas de las películas que se hacen hoy en China son como conferencias de prensa del gobierno: no revelan nada sobre la situación real"³⁷.

CONCLUSIÓN

*Durante los años 70s se produce una clara separación que permite distinguir las 3 vertientes entre Cine Chino Continental, limitado por la *férrea censura impuesta por la Revolución Cultural*; el de *Hong Kong*, con su despegue hacia una tendencia *más cosmopolita*; y el de *Taiwán*, en donde *se rescatará y se reivindicará el uso de los dialectos locales*. Estos 2 últimos se destacan por la *búsqueda de un lenguaje y una identidad propia* a través del cine, más allá de su faceta comercial.

*En los 80s, surgen las distintas nuevas corrientes: en la *China Continental, tras el fin del Maoísmo* hacia fines de los 70s, se producirá el quiebre tanto ideológico como estético de la mano de la *Quinta Generación*; en Taiwán, toma forma un nuevo cine mostrando una nueva realidad social con la liberación de la industria local; y en Hong Kong, será el resultado de un proceso de formación de identidad propio. Tanto uno como otro se caracterizaron por surgir a partir de un *quiebre con el pasado*, sobre todo el de la *Quinta Generación*, como catarsis de lo sufrido durante la Revolución Cultural y rechazo a la tradición socialista de sus antecesores.

*En los 90s tras las sangrientas protestas de Tian'anmen en 1989, el mayor desarrollo de un Mercado Capitalista en un Régimen Socialista y en vistas a la devolución de Hong Kong a la China Continental en 1997, se muestran *la desorientación y el desencanto* con la *Sexta Generación* (a pesar de sus limitaciones) por un lado, y *la crisis de identidad* con el nuevo cine de Hong Kong por el otro.

*En el S XXI, el mayor desarrollo de una *Economía de Mercado en la China políticamente Socialista* traerá sus *consecuencias*: por un lado, la *explotación* de un cine *cada vez más comercial* sacrificando el "cine arte"; por el otro, la *censura a todo discurso que pretenda mostrar el lado oscuro de ese aplastante desarrollo económico*, un alto precio que se paga por ser la nueva "superpotencia" mundial.

36.- Andreas, Joel - "Cambio de curso en China" - New Left Review Nro. 54 – Madrid/España – Enero/Febrero 2009

37.- Kahn, J. - Art. Cit.

BIBLIOGRAFÍA

- *Andreas, Joel - “*Cambio de curso en China*” - *New Left Review*, N^o 54 - Madrid, España – Enero/Febrero 2009
- *Beiley, Paul – *China en el Siglo XX* – Ariel - Barcelona – 2002
- *Lai Sai Acón Chan - “*Cine Chino: nacionalismos, cuasi-nacionalismos y (trans)nacionalismos/localismos en el cine de la República Popular China, Taiwán y Hong Kong*” - *Revista de Lenguas Modernas* - Nro. 23, 2015 – Universidad de Costa Rica
- *Kahn, Joseph - “*Filming the dark side of capitalism in China*” - *New York Times* – publicado el 7 de mayo del 2003 – <http://www.nytimes.com/2003/05/07/movies/filming-the-dark-side-of-capitalism-in-china.html>.
- *Meisner, Maurice - *La China de Mao y después. Una Historia de la República Popular* - Comunicarte Editorial – 2007 – Córdoba - Argentina
- *Ollé, Manel – “*El Nuevo Cine Chino: de la Quinta a la Sexta Generación*” – <http://www.utadeo.edu.co/es/nuevo-cine-chino>
- *Rose, Steve - “*The great fall of China*” - *The Guardian* - <https://www.theguardian.com/world/2002/aug/01/china.film>
- *Walker, Richard & Buck, Daniel - “*La vía china- Ciudades en la transición al capitalismo*” - *New Left Review*, Nro. 47 – Julio/Agosto 2007
- *Ying Zhu – “*The past and present of Chinese Cinema*” - *New York Times* - <http://www.nytimes.com/ref/college/coll-china-media-001.html>
- *Ying Zhu - “*Cinematic Representation of Poverty and Widening Social Gap in Contemporary China*” - *New York Times* - <http://www.nytimes.com/ref/college/coll-china-media-002.html>
- *“*Las generaciones del cine Chino: de Tiananmen al Blockbuster*” - Artículo extraído de la *Revista Cineasia* (no se cita el autor en la fuente) – Vol. 10 – 2012 – publicado en: <http://www.cineasiaonline.com/las-generaciones-del-cine-chino-de-tianamen-al-blockbuster/>