

XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

EL CINE CHINO EN TIEMPOS DE MERCADO GLOBAL - UN NUEVO REVISIONISMO.

Leandro Lionel Romero.

Cita:

Leandro Lionel Romero (2019). *EL CINE CHINO EN TIEMPOS DE MERCADO GLOBAL - UN NUEVO REVISIONISMO*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/334>

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>.

EL CINE CHINO EN TIEMPOS DE MERCADO GLOBAL – UN NUEVO REVISIONISMO

Apellido y Nombres: Romero, Leandro Lionel

Eje temático: PODER, CONFLICTO, CAMBIO SOCIAL

Mesa 58 – *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: En el presente trabajo se planteará, considerando los necesarios antecedentes históricos, como el séptimo arte en China ha ido trazando un derrotero que puede ser visto como metamorfosis o adaptación a los tiempos que corren, desde las drásticas transformaciones durante el “Reinado” de Deng Xiaoping pasando por su incorporación a la economía de Mercado, la (re) incorporación de Hong Kong en 1997 y la llegada del nuevo milenio. Merecerá especial consideración los años más recientes pues, frente a una maquinaria cinematográfica que se ha ido instalando en esta nueva potencia mundial, han ido surgiendo nuevas alternativas que recuperan y reivindican anteriores corrientes artísticas más comprometidas con la sustancia (sobre todo el mensaje) que con el estilo, como también van trazando un cuestionamiento a los tiempos que se viven en la China contemporánea en lo económico, en lo político y en lo humano.-

Palabras claves/Keywords: *Cine chino; Quinta y Sexta Generación; Globalización; Nuevas tendencias.-*

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se irá planteando, a partir de un sucinto aunque necesario recorrido histórico preliminar, si el Cine Chino en un marco de transformaciones económicas cada vez más drásticas que ha tenido China en las últimas décadas, ha experimentado una *metamorfosis* -en el sentido de haber sufrido un cambio radical o una cesura- o bien ha tenido una mera *adaptación* a los tiempos que corren, sobre todo en el ámbito de un Mercado cada vez más globalizado en donde el Gigante de Oriente ha pasado a ser un peso pesado al convertirse en uno de los máximos países inversionistas a nivel global.

A su vez, frente a esta corriente ha surgido en años más recientes una serie de alternativas en el séptimo arte que pueden ser ilustradas como respuesta a esa tendencia las cuales no sólo difieren en la forma en que están filmadas, en busca de primar el contenido por sobre la forma, sino que

difieren sobre todo (y lo que más nos interesa) por las temáticas que tratan al ir trazando una radiografía de los tiempos que se vienen viviendo en China durante los últimos años.

MARCO TEÓRICO

Antecedentes históricos

Cómo debemos ir recortando tiempo y espacio a trabajar, nos limitaremos a señalar como antecedente remoto, con la ascensión de los Nacionalistas al poder en 1929, que el cine pasa a ser usado como *propaganda*, profundizándose esta práctica durante la segunda Edad de Oro en los 50 y 60 en plena Era Comunista, mediada por una férrea *censura*. La Revolución Cultural entre los 60 y 80 pasará a ser la etapa más sombría no sólo para el séptimo arte en China sino todo el arte en general, siendo junto con lo que años antes se llamó el Gran Salto Adelante las dos más grandes máculas del extenso régimen de Mao Zedong. En aquellos tiempos no solo la producción se verá limitada por la censura sino que además las películas de épocas anteriores pasarán a estar prohibidas. La obra más conocida de esos tiempos será la versión en ballet filmada de *El ejército rojo de la mujeres* (Hóngè Niánzìjūn – 1971), remake del clásico del cineasta más destacado de la China Continental de los 60 Xie Jin. Como dato ilustrativo podríamos agregar que Jiang Qing, la mismísima esposa de Mao y quién era actriz, fue figura clave de la “purificación” en el arte (“Cine de China” - Wikipedia).

Mientras Mao agonizaba, se libró la lucha entre la “Banda de los Cuatro”, maoístas acérrimos liderados por la mujer de Mao, y los “pragmáticos” que brindaban apoyo al primer ministro Zhou Enlai, quién salió indemne de la Revolución Cultural más allá de su autoría en las “cuatro modernizaciones” (Beiley, 2002: 204-5). Vencida la “Banda de los Cuatro” por Hua Guofeng en 1976, mismo año en que muere Mao, aquel pasa a ser el líder amparándose en un dudoso pedazo de papel garabateado que supuestamente era la última voluntad del finado Mao. Tras 2 años de un régimen limitado a proyectos inconclusos, Hua Guofeng perdería poder ante el ascendente Deng Xiaoping, figura tan veterana como venerada que llevaría adelante a través de su “reinado”, pues nunca llegó a ocupar un cargo formal, un plan de reformas drásticas en materia política pero sobre todo económica que desde los 80 en adelante cambiaría a China para siempre al abrirse decididamente al Mercado. Como veremos, traerá consigo el llamado “drama de cicatrices” junto con la *Quinta Generación* que permitirá un resurgimiento y popularización de largometrajes fuera de China debido a una radical transformación en el rubro.

Sin embargo hacia la primavera de 1989 los sangrientos sucesos acaecidos en la Plaza de Tian’anmen luego de que el Ejército Popular de Liberación bajo órdenes de Deng Xiaoping llevara a cabo una feroz represalia contra el entramado de protestas que venían llevando a cabo estudiantes,

disidentes, intelectuales y obreros contra el régimen, marcarían un antes y un después. Por su nivel de mortandad, tal suceso pasaría a ser recordado como la “Masacre de Tian’anmen” mientras Deng Xiaoping sería rebautizado como el “carnicero de Beijing”. Decidido a agilizar las políticas de reestructuración del Mercado con sus puertas abiertas al capitalismo mundial, Deng Xiaoping impulsaría una fuerte represión política, como parte de ésta no faltaron la censura y la reducción de los medios de comunicación de llegada masiva a mero instrumento del aparato oficialista. Aún así hacia principios de los 90 China se convertiría, en términos de producto bruto, en la tercera potencia económica mundial, mientras muchos/as ya veían en la misma como una inminente súper potencia mundial (Meisner, 2007: 572). Se produjeron el auto-exilio y la dispersión seguida de una nueva etapa de censura, aunque esto no impidió el surgimiento durante los 90 de la *Sexta Generación*, de ahí pasaremos a principios del Tercer Milenio para encontrar el *Cine Continental Chino* por un lado y por el otro el *Cine Internacional en Chino* más cosmopolita y “occidentalizado”, muy exitoso en términos comerciales aunque cuestionado desde visiones más artísticas, hasta llegar a nuestros días con *nuevas tendencias* que tiendan a retratar y cuestionar la situación de una China actual mimetizada por el Mercado Globalizado.

Quinta y Sexta Generación

Hacia principios de los 80 comenzó la transformación a una “economía de mercado socialista”, fenómeno contradictorio en su nombre pero efectivo en los hechos (por lo menos en China), y la industria cinematográfica pasó a enfrentar la mayor baja en el número de espectadores a su vez que el cine de propaganda ya no tendría la llegada que tuvo antaño. Aún así, muchos/as teóricos y cineastas insistían con que el cine debía servir como obra didáctica, noción que chocaba con la emergencia de un cine que aún siendo de entretenimiento resultaba redituable en aquella situación, cuestión finalmente zanjada con el principio del “yia xu kuo xian” para así, sin dejar de ensalzar la tradición china de elevación moral y purificación emocional, llegar tanto a un público promedio como a aquellos más exigentes (Lai Sai Acon Chan, 2015: 500).

En aquellos tiempos el cineasta Chen Kaige, quién sería futuro gran referente del séptimo arte chino sobre todo en el exterior, filma y estrena su ópera prima *Tierra Amarilla* (Huang tudi – 1984), ambientada en plena Guerra Civil antes del triunfo de Mao, en donde un soldado del Ejército de Liberación Popular se adentra en las llanuras que rodean la cuenca del Huanghe, conocido como el Río Amarillo; mientras busca canciones populares para los soldados de la octava columna del ejército popular es acogido por una familia cuya hija adolescente se enamora de él. Al verse ésta obligada a casarse, como era tradicional en esos tiempos solo por conveniencia, desea huir con el soldado a la zona comunista liberada de Yan’an. La negativa del soldado a acompañarla a dicha

evasiva marcará el trágico desenlace. Así, la chica decepcionada y por ende traicionada por un “revolucionario de grandes palabras” representa un sufrimiento particular, alejándose así de la exaltación propia de los discursos revolucionarios que buscaba influir en las masas un optimismo ejemplar (Ollé, 2010). Esta película será uno de los máximos paradigmas de la llamada *Quinta Generación*, movimiento que no sólo cosecharía premios y halagos alrededor del mundo sino que cambiaría drásticamente la manera de hacer películas en la China Continental como también marcaría toda una tendencia temática.

Conformada por miembros de la quinta promoción de graduados en 1982 de la Academia Cinematográfica de Pekín, la cual tuvo su reapertura en 1976, los exponentes de esta movida se caracterizarían por la realización de un cine que estaba lejos de la propaganda y los discursos ideológicos pero que sin embargo no dejaba de ser profundamente “político” aunque desde lo estético; a su vez, a través de tales películas, se expondría una conciencia crítica del Mundo que los rodeaba como continuación del llamado “Drama de Cicatrices” (Lai Sai Acon Chan, 2015: 501), corriente iniciada unos años antes en donde se daba cuenta de las marcas que había dejado el Régimen Maoísta en muchos/as. En tiempos de su adolescencia, quienes serían máximos exponentes de la *Quinta Generación* sufrirían experiencias que los marcaría a fuego: no sólo los maoístas los llamaban con desdén zhiqing (“jóvenes instruidos”), también fueron enviados en tiempos de Revolución Cultural al campo para “aprender del pueblo”, sin embargo lo que han vivido y lo que han visto en esos tiempos los volvió inmunes a cualquier intento de bajada de línea. No sólo conocerían la China tradicional rural propia de aquellas minorías apartadas de los discursos del partido que predicaban con exaltación la modernización y la uniformización (Ollé, 2010): el citado Chen Kaige había sido obligado a denunciar a su propio padre; a eso se le puede sumar experiencias como la de Zhang Yimou, otro célebre exponente de dicha corriente, quién fue obligado a trabajar en fábricas durante 10 años por la actividad contrarrevolucionaria de su padre (Rose, 2002). No es de extrañar que hayan amasado un enorme encono contra la figura de Mao y sus fieles partidarios durante todos aquellos años .

Sin embargo, esa rabia acumulada contra el Maoísmo no podía ser expresada directamente por temor a la censura, por lo que la apuesta cinematográfica hará hincapié en los aspectos estéticos (lo visual, lo sonoro, lo narrativo) puestos al servicio de historias que serán libradas de consignas partidocráticas para dirigirse al individuo en particular, no a masas anónimas, con lo quedarán atrás aquellos discursos que poblaba el cine en tiempos maoístas; así marcarían un quiebre en la materia, por lo que podemos hablar en esta etapa de una *transformación* experimentada en el cine chino tanto por su forma como por su sustancia. Dicha cesura tendría su inicio con la película de Zhang Junzao *Uno de los ocho* (Yige he hace – 1984), aunque tendría su despegue con el ya referido film

de Chen Kaige cosechando premios y elogios en distintos festivales de cine internacional en contraste con la reacción inicial del público chino, mostrando éste una mezcla entre incompreensión y desinterés, muy probablemente por estar demasiados habituados al cine de propaganda y no a un cine que les proponía revolver en la historia de su pueblo para así realizar una lectura crítica de los tiempos vividos, menos aún estaban preparados para un cine cargado de alegorías y simbolismos (Lai Sai Acon Chan, 2015: 502).

Además de Chen Kaige y Zhang Yimou como paladines del movimiento, muchas figuras surgieron en el mismo pero que no llegaron a tener la suficiente trascendencia a nivel internacional por lo que no encontraron lugar en el mercado global y quedando algunos/as en el olvido, casos como los de Zang Junzao, Tiang Zuangzuang, Wu Ziniu, Zhou Xiaowen, Guo Fangfang, entre otros/as (Lai Sai Acon Chan, 2015: 502). A mayor abundamiento podríamos agregar que hacia principios de los 90 varios cineastas de la generación predecesora, muchos formados desde 1966 pero cuyas carreras se habían visto truncadas por la Revolución Cultural, tendrían la oportunidad de hacerse notar. Uno de sus exponentes, Wu Tianming, responsable de películas como *El viejo pozo* (1986) y *El rey de las máscaras* (1996), había contribuido a financiar proyectos de la **Quinta Generación** a través de su estudio Xi'an ("Cine de China" - Wikipedia).

En medio de la política represiva impulsada por el "reinado" de Deng Xiaoping tras los sucesos de Tian'anmen en 1989 mediada por la censura y la persecución política, la **Quinta Generación** se fue diluyendo hacia principios de los 90, incluso algunos/as han hablado del fin de aquel movimiento, pero eso no fue óbice para que algunos de sus exponentes fueran madurando: Zhang Yimou dejaría de lado aquellas metáforas espacio-temporales con las que ponía en cuestión al Maoísmo para pasar a hablar directamente de sus tiempos con films como *Qiu Ju* (Qiu Ju da guasi - 1992) en la cual una ciudadana solitaria debe hacer frente a la burocracia para exigir que se repare la agresión que el jefe del pueblo infringió a su marido, así como Chen Kaige dejará de lado las sutilezas artísticas pasando a despotricar ya sin disimulo alguno la era maoísta a través de un film multipremiado como lo sería *Adiós mi concubina* (Ba wang bie ji – 1993) sobre las vivencias de un grupo de actores que se encargan de poner en escena una pieza teatral (que le da nombre a la película) y las humillaciones que sufrirán durante la Revolución Cultural ("de Tiananmen al blockbuster", 2012). Con ellos se puede ir viendo no necesariamente una transformación pero si una **adaptación** a los tiempos que corren, el temor por la censura ya no será por cuestionar al Maoísmo o la burocracia heredada de aquel régimen, aunque distinto hubiese sido si cuestionaban el creciente capitalismo abriéndose paso o si cuestionaban la postura del Partido durante los sucesos Tian'anmen.

Una vez muerto Deng Xiaoping asciende su mano derecha Jiang Zemin, impulsor de privatizaciones aunque cuidándose de no llamarlas por su nombre, por ende se continúa y se profundiza más aún el modelo económico. Se dice que en esos tiempos los que venían militando contra el gobierno utilizando el cine como herramienta para tal fin se reconciliarían, por lo menos en las formas, con el aparato gubernamental. Sin embargo, los graduados de la Academia de Pekín que harían su debut tras las cámaras entre los años 1993 y 1995 pasarán a engrosar lo que se conocerá como la **Sexta Generación**. A éstos les tocaría una suerte muy distinta a sus inmediatos antecesores: al tener problemas con la burocracia cinematográfica ya que la mayoría habían estado implicados con los movimientos de protestas conglomerados antes y después de Tian'anmen, durante esos tiempos de política persecutoria se vieron forzados a buscar capitales extranjeros para poder financiar sus proyectos. De ahí y en consonancia con los tiempos que se vivían es que pasarían a gestar un estilo tan independiente como ecléctico, ubicándose en tiempos presentes en áreas urbanas, con un estilo más crudo y directo. Zhang Yuan, considerado el “enfant terrible” de la camada, suele ser señalado como precursor del movimiento con su film *Mama* (1990) sobre una madre soltera cuidando a su hijo con problemas mentales, considerada como la primera película independiente del cine chino (“de Tiananmen al blockbuster”, 2012).

El cine de la **Quinta Generación** se caracterizó por su cesura a partir de su quiebre con el pasado pero, más allá de la trascendencia que haya tenido ese aporte, el cine de la **Sexta Generación** va romper con aquel legado cinemático tanto en forma como contenido, o sea que aquí estamos ante **otra transformación**. El mismo se va a ver atravesado por el nihilismo, el escepticismo, el individualismo y la desorientación en una China que se volvería desconcertante para muchos/as de sus habitantes con el correr de los 90 y el avance del mercado en sus tierras. Esta industria del undergorund cinematográfico de la China Continental tendría entre sus filas a Wang Xiaoshuai con *La bicicleta de Beijing* (Shuqui 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) (“de Tiananmen al Blockbuster”, 2012)

El Cine Chino en tiempos de Mercado Global

El Tercer Milenio llegaría con amplia apertura al mercado global y el cine chino pasa a convertirse en una potente industria, siendo una de las más onerosas tanto en costos como en ganancias. El Gobierno ya deja de solventar esa industria a la cual le quita status de nacionalización; sin embargo, eso se verá compensado con una política proteccionista que le quita lugar a la competencia de Hollywood ya que a sus films apenas se les da pantalla en territorio chino, dando preeminencia así a la producción local. Durante los noventa, el máximo permisible en

materia de películas importadas era de 10 al año, cuando China entró en la Organización Mundial del Comercio, esa cifra se duplicó. Diez años después, en el año 2012, aquel acuerdo fue renovado pasando ese límite de 20 a 34 títulos por año, cuota que se mantuvo hasta el 2017 (Babiloni, 2017).

Consecuentemente lo que fue arte, ensayo, experimentación, denuncia y crítica en la pantalla grande, serán abandonados (*aunque no por completo*). No aparecería por el momento una “Séptima Generación”, incluso se especularía con que en tal realidad socio-económica no habría más “generaciones” (“de Tiananmen al Blockbuster”, 2012); en su lugar se empieza a aplicar la receta que hacía años ya se aplicaba en Hong Kong a partir de la Primera Ola en la cual, durante los 80 e influidos por el Cine Occidental, re-definían en clave oriental un cine de entretenimiento que cruzaba géneros tales como la comedia, el drama, la acción y las artes marciales, siendo el ejemplo más trascendente el de John Woo (Lai Sai Acon Chan; 2015: 504) a partir de su clásico thriller de acción *A better tomorrow* (Ying hung boon sing – 1986) y siendo *The killer* (Dip huet seung hun - 1989) el que le daría fama internacional. Más allá de la ironía de Occidente influyendo a Oriente para luego éste, al re-definir el género en los 80, influir fuertemente a Occidente en los 90, ese cine a su vez pasó a influir de manera decisiva al cine de China Continental tras incorporar Hong Kong en 1997. La identidad de Hong Kong ya se había visto puesta en cuestión en vista a aquella inminente devolución a través de un cine como el de Wong Kar Wai, prestigioso referente de la llamada Segunda Ola (Lai Sai Acon Chan; 2015: 505), quién pasaría a una mayor experimentación personalista desde *Chungking Express* (Chung Him sam lam – 1994) .

Hacia el año 2000, el reconocido realizador taiwanés Ang Lee filmaría *El tigre y el dragón* (Wo hu cang long – 2000), película de artes marciales inspirada en una antigua leyenda oriental que marcaría un hito ya que además de su apabullante éxito comercial sería la primera película de habla foránea, en este caso en mandarín, que conquista las taquillas mundialmente e incluso llega a participar por el Oscar en el rubro principal de “mejor película”. A partir de este ejemplo se desata un fenómeno que llevará a asociar conceptos que hasta el momento eran irreconciliables: “cine chino” y “comercial/mainstream/blockbuster” (“de Tiananmen al blockbuster, 2012), lo que marcará la diferenciación entre *Cine Continental Chino* y el *Cine Internacional hecho en China*, pues el caso de *El tigre y el dragón* ha sido el de una superproducción épica financiada por capitales de distintos orígenes, dirigida por un oriundo de Taiwán y con actores de varias procedencias, sobre todo desde Hong Kong y Taiwán (“Cine de China” - Wikipedia).

Motivado por el éxito de su colega Ang Lee, Zhang Yimou vira hacia un cine más comercial al entrar a incursionar en el wuxia, género oriental centrado en caballeros de artes marciales: tras filmar *Héroe* (Ying xiong – 2002), de gran éxito comercial además de contar con un elenco multiestelar encabezado por el entonces muy popular Jet Li, continuó con películas tales la colorida

fantasía épica *La casa de las dagas voladoras* (Shi mian mai fu – 2004) hasta llegar a *La maldición de la flor dorada* (Man cheng jin dai huang jin jia – 2006), la cual contó con el presupuesto más elevado en la historia del cine chino hasta ese entonces que ascendió a 44 millones de dólares. Sin embargo, este cineasta que supo ser el más trascendental exponente de la **Quinta Generación**, sufriría su traspíe con la superproducción chino-estadounidense *La gran muralla* (The great wall – 2016), duramente cuestionada por su “whitewashing” (blanqueamiento racial más occidentalización en producciones y/o adaptaciones hollywoodenses) al reclutar en su protagónico al norteamericano Matt Damon, un occidental de piel blanca en un papel que debería ser encarnado por un oriental, más allá de que el propio cineasta dijera que era una forma de “simbolizar como dos países colaboran juntos” (Babiloni, 2017). Incluso, otro gran emblema de la **Quinta Generación**, Chen Kaige va probar con un cine más “comercial”, siendo el responsable tras las cámaras de *La leyenda del Escorpión Negro* (Ye yan – 2006), otra épica súper producida dentro de la misma línea. Aún así, este fenómeno particular no sería el de un cambio radical como los fueron los de la Quinta y la Sexta Generación sino **otra adaptación** a los tiempos de corren, en un país cada vez más abierto al Mercado y con una economía cada vez más globalizada apostando a un tipo de cine que ya no cuestiona el pasado con metáforas audiovisuales ni pone en tela de juicio realidades sino que apunta mayormente al entretenimiento, con una mayor llegada al público y por ende con resultados más lucrativos.

A pesar de las limitaciones, Hollywood se ha ido abriendo paso paulatinamente buscando ganar más pantalla para sus productos. Las películas importadas en principio deben basarse en un modelo de reparto de ingresos, con el que los productores se quedan con un porcentaje de los beneficios netos obtenidos en taquilla, que de un 13% pasaría al 25% hacia el 2012. Pero los títulos seleccionados a través de ese modelo deberán "reflejar los mejores logros culturales mundiales y representar los últimos logros artísticos y tecnológicos en el cine mundial contemporáneo"; a su vez, de 34 películas permitidas, por lo menos 14 deben estar preparadas para su proyección en formato 3D/IMAX. Sin embargo ese pico de embudo se iría ensanchando ya que en el año 2016 se permitió el estreno de un total de 39 películas. La razón alegada para tal permisión: varios de esos lanzamientos extra fueron "proyectos de intercambio cultural", con lo que no se excedía ese límite. Aparte de lo ya dicho, Hollywood también cuenta con el sistema de “maiduan pian” (tarifa plana) para ingresar títulos en China: en este caso los distribuidores chinos pagan una cuota fija pero se quedan con todos los beneficios de taquilla, el precio se negocia en cada ocasión pero no es tan elevado como con el reparto de beneficios, teniendo un límite de títulos permitidos aunque variable (en el 2014 fueron 33 películas, en el 2015 bajó a 28 pero en el 2016 se alcanzó la cifra de 51 películas). Por este medio muchas películas que no fueron seleccionadas como importaciones

terminaron exhibidas en China, como el caso de *Resident Evil: The Final Chapter* de Paul W. S. Anderson (2017) por la cual la productora Leomus Pictures recibió unos 7 millones de dólares. A eso se le suma, como tercera opción, el crecimiento que han tenido las co-producciones entre ambos países, que a su vez muestra el poderío e importancia que ha obtenido China en estos tiempos, sobre todo porque además se incluyen (muchas veces de manera innecesaria, hasta absurda) escenas que involucra paisajes chinos o cuenta con actores de oriente, como en el caso llamativo de *Iron Man 3* de Shane Black (2013) que además de occidentalizar al villano (el Mandarín era chino en el comic original pero en la película lo encarnó el inglés Ben Kingsley) la versión para China incluye 4 minutos extra con actuaciones de populares actores chinos. Más allá de todos aquellos requisitos explicitados hay uno que no está escrito pero suele ser el de mayor peso: *la película debe pasar por el filtro de los censores*. La censura aún sigue siendo férrea en muchos aspectos, por ejemplo en *Mission: Impossible III* de J. J. Abrams (2006) se censuró una escena filmada en China en la que el protagonista, mientras está huyendo, pasa por debajo de unos tenderos con ropa colgada: para los censores, eso daba la (mala) imagen de que China era un país en desarrollo (Babiloni, 2017).

Por cierto, la propaganda estatal aún seguirá presente por distintos medios en las pantallas grandes: en el 2017 los reguladores de medios de Beijing dieron la orden a todos los cines chinos que, antes de cada película que se proyectara, se transmitiera uno de cuatro cortos de propaganda de unos tres minutos de duración cada uno, producidos al efecto. En tales anuncios, se entronizan conceptos propios del Partido tales como los "valores socialistas centrales" o "el sueño chino" del presidente Xi Jinping. La Administración del Estado de Prensa, Publicación, Radio, Cine y Televisión, encargada de producir esos videos, reclutó para aparecer en los mismos a estrellas tales como Jackie Chan, Fan Bingbing y Angelababy, quienes se los puede ver recitando consignas de fiestas o poesía china. En uno de esos videos el popular actor Donnie Yen lee una cita del mismísimo Mao o en otro momento aparece la actriz Li Bingbing diciendo "No importa lo que hagas, siempre y cuando no decepciones a nuestro país, nuestra sociedad, nuestra gente y tu familia, entonces estás ayudando a realizar el sueño chino " (Brzeski, 2017).

Completando ese panorama, más recientemente en el primer simposio cinematográfico nacional celebrado en Pekín, el Vice-ministro Ejecutivo del Departamento de Publicidad del Comité Central del Partido Comunista Chino y Director del Departamento Cinematográfico Nacional Wang Xiaohui, luego de destacar que China ya es una "gran fuerza cinematográfica", remarcó que todavía le falta camino por recorrer para estar al nivel de los Estados Unidos, además ese nivel ya obtenido tampoco es proporcional al status de China que ya ha ocupado su lugar en el centro del panorama mundial; por ende, las películas chinas deben tener su lugar adecuado en el mundo, para eso apuesta por la realización de 100 películas al año que consigan recaudar cada una de ellas como mínimo 15

millones de dólares en taquilla china, dando preeminencia al cine patriótico aunque por un lado esas películas deberán mostrar “el sueño chino de rejuvenecer nuestra nación”, pero por el otro “los cineastas deben tener una línea ideológica clara y no pueden retar al sistema político” (Zorrilla, 2019).

No todo sería cine de entretenimiento o de exaltación patriótica en un país que se ha ido convirtiendo en flamante potencia pero a un precio muy alto. El acelerado desarrollo económico que ha tenido desde su apertura al mercado ha mellado seriamente la sociedad china: a las empresas se les exige por sobre todo rentabilidad pero para ello se las ha librado de muchas de las obligaciones que deberían observar para con sus empleados y aplicándose aquel principio de “romper la taza de arroz de hierro” acuñado por Deng Xiaoping se llegaría al extremo eliminar las garantías de empleo vitalicio. Mientras algunos/as consideran que China no puede ser fichado como país de socialismo “tardío/de mercado” (Buck y Walker, 2007), otros/as argumentan que, más allá de que esas empresas ya existían desde antes de 1949, el Capitalismo es nuevo para China ya que tales empresas representaban solo una mínima parte de la economía y que en la actualidad pasaron a estar orientadas decididamente por imperativos capitalistas (Andreas, 2009). En este régimen marcadamente capitalista en lo económico aunque formalmente socialista en lo político, donde la autocracia mantiene su control mientras el partido aún monopoliza la vida política, el cine parecía no decir nada al respecto. En una entrevista del 2003 el realizador Li Yang diría que esas películas que se venían haciendo en China eran “como conferencias de prensa del Gobierno: no revela(ban) nada sobre la situación actual”. La obra prima de este cineasta, *Blind shaft* (Mang jing – 2003) la cual fue filmada de manera casi clandestina en las ciudades mineras de las provincias de Hebei y Shanxi en donde se registra una elevada tasa de mortandad en el plantel trabajador, llegando a la alarmante cifra oficial anual de 5000 mineros muertos por explosiones, colapsos e inundaciones en las minas, fue una película terminantemente censurada en su país de origen aún antes de su estreno (Kahn, 2003). A esas muertes se les debería sumar todas aquellas otras que no son reportadas al suceder en minas de explotación privada las cuales ni siquiera cuentan con debidas licencias ni equipos de seguridad apropiados ya que escapan de todo control oficial.

Nuevas Tendencias – Hacia un Nuevo Revisionismo

Frente a ese cine altamente lucrativo, en los últimos tiempos ha surgido una suerte de corriente dentro del actual cine chino que puede ser avistada como respuesta al silencio que se venía guardando desde el séptimo arte, salvo algunas contadas excepciones, con respecto a lo que realmente sucede en la China contemporánea, en la gran mayoría de los casos sin desprenderse de una mirada al pasado que incomoda.

En el Festival de San Sebastián del 2018, dentro de la “sección oficial”, despertó opiniones encontradas la película *Baby* (Bao bei er - 2018) de Jie Liu, sobre una batalla contrarreloj que tendrá que encarar una joven con síndrome de VACTERL para salvar la vida de un bebé abandonado que padece sus mismos síntomas, para ello no sólo deberá enfrentar a un sistema de valores familiares tan anacrónico como cuestionable sino también a un adversario tan implacable como lo es en estos casos el aparato burocrático. Así, esa película parte desde una consigna que la emparenta con aquel cine que Zhang Yimou había trabajado en los 90, en plenos tiempos en que la Quinta Generación parecía extinta. Esto demuestra que aquella situación de China ya inmersa en el mercado sigue más que vigente en tiempos de globalización y conquistas en materia de inversiones internacionales aunque su población local no solo aún sigue padeciendo los mismos problemas sino que algunos incluso se han agravado (Suñer, 2019).

Una de las temáticas a la que se le viene echando mano dentro de esta corriente es la del estancamiento social, así parece ser en las películas de Yinan Diao a partir de su ópera prima *Night train* (Ye che - 2007) y pasando por *Black coal* (Bai ri yan huo – 2014), con las que busca poner en evidencia la miseria que hay entre los ciudadanos chinos que se sienten desprotegidos ante el Estado, en medio de una burocracia estancada y decadente, más que la trama en realidad interesa todo lo que se ve y se representa a través de tales películas. Por su parte Jia Zhang-Ke, cineasta que ha venido adquiriendo renombre a nivel planetario, sigue plasmando en su obra la decadencia que viene sufriendo la China provincial en el marco de una economía de mercado, empezando con *Más allá de las montañas* (Shan he gu re - 2015) hasta llegar a *La ceniza es el blanco más puro* (Jiang hu er nv – 2018); no es azaroso que las tramas de ambas películas tengan su inicio remontándose a los 90 y que la situación socio-económica sea determinante en el desarrollo de ambas: en la primera el destino de una pareja se verá fuertemente influida por los vaivenes que genera el capitalismo, en la segunda en cambio serán los vaivenes de una pareja integrada por una joven y un mafioso dentro una Tríada criminal que pasa a dominar cada vez más territorio y acumula mayor poder en una situación que se encuentra lejos de ser superada. Subido a este tren podemos encontrar también la figura de Bi Gan quién se dio a conocer hace unos años en el Festival de Locarno a través de *Kaili Blues* (Lu bian ye can - 2015) y más recientemente ha ofrecido *Largo viaje hacia la noche* (Di qiu zui hou de ye wan - 2018), en ambas películas a través de un estilo visual muy personal, en donde lo críptico adquiere relevancia, brinda una visión sombría del pasado de su país (Suñer, 2019). Más allá de que la puesta en crítica del pasado ya estaba presente en los 90, lo que se evidencia cada vez más es el desencanto y el pesimismo reinante ante todo el panorama que se ha ido pintando alrededor de los habitantes de la actual China.

Exponente evidente de ese pesimismo ha sido la laureada *An elephant sitting still* (Da xiang xi di er zuo – 2018), la primera (y que en los hechos terminaría siendo única) película del realizador Hu Bo, quién a través de un ejercicio audiovisual que arrojó un film de casi 4 horas de duración buscó retratar a su manera la soledad y la falta de empatía que se viene experimentando en la China atravesada por el Capitalismo, a partir del entrecruzamiento de historias de cuatro personajes que, pretendiendo huir de la miseria familiar y la violencia social, se dirigen hacia la ciudad de Manzhouli ya que comparten un deseo que se vuelve obsesión: ver un elefante de circo que, según les contaron, permanecería sentado durante horas, inmóvil y ajeno a todo lo que sucede alrededor. Durante esa peripecia sucederán diversas desgracias que no se mostrarán directamente, se mantendrán fuera de foco o de campo, pero aún sin verlas se sabe a partir de indicios que suceden. Considerada testamento cinematográfico de Hu Bo, quién con apenas 30 años se suicidó luego de completar el montaje, buscó poner en evidencia que, más allá del éxito capitalista promocionado por fuera, por dentro aún continúan la superpoblación, una insuficiencia económica que afecta a muchos sectores y un desarrollo hacia una modernización que en muchos aspectos le resulta superficial, por no decir falsa. Según palabras del mismo realizador “En nuestra época, cada vez resulta más difícil tener fe, aunque sea en la cosa más ínfima, y la frustración que de ello resulta se ha convertido en la característica de nuestra sociedad” (Suñer, 2019; Macazaga, 2019).

Incluso un exponente de la Sexta Generación como lo es Wang Xiaoshuai, más allá de ablandar su postura beligerante inicial, sigue mostrando y sin apartar su mirada al pasado su preocupación por los permanentes cambios que sufre la sociedad china, la que se vuelve cada vez más metropolitana mientras aún conserva un fuerte tradicionalismo. En *So long, my song* (Di yu tian chang – 2019) hace un recorrido por las idas y venidas de una pareja yendo desde la pérdida de su hijo hasta llegar a la vejez, lo que incluye problemas que se van generando con los seres más cercanos a lo largo de los años, al estar inmersos en un contexto en donde la Revolución Cultural y la política de hijo único estarán presentes constantemente; en cambio en *Chinese portrait* (Wo de jing tong – 2018) el realizador había ofrecido un documental muy peculiar que en principio no tendría clara su intención pues se limita a una seguidilla de instantáneas de gente de distinto tipo en sus respectivas situaciones cotidianas que van desde trabajadores en una mina hasta llegar a alumnos en un aula, sin embargo hay quienes entienden que la intención radica en la necesidad de mirar que se presenta más que nunca en esta China que ha ido tomando forma desde su apertura al Mercado, como si el retrato fuera equivalente a denuncia (Morrull, 2018).

Podemos decir que en los últimos años dentro del panorama del séptimo arte chino se ha planteado una suerte de **dicotomía** o **dialéctica** entre dos corrientes: por un lado ese cine más comercial que pretende exaltar no sólo los valores patrióticos sino el poderío en numerosos frentes

que ha adquirido el gigante de Oriente en lo que va de este S XXI, y por el otro este otro cine que va trazando una radiografía de esa otra China (la auténtica para muchos/as) que está lejos de ser representada en las grandes superproducciones pensadas para un mercado externo, en donde sus ciudadanos/as comunes siguen padeciendo esos mismos problemas que vienen arrastrando de antaño, se ven desprotegidos/as por el Estado, ven y viven el entramado burocrático como un adversario incomprensible e implacable, y en donde el vacío de empatía entre semejantes es cada vez mayor. De ahora en más quedaría ver qué resolución tendrá en los años venideros esta suerte de antagonismo planteado.

Por otra parte, también habrá que ver qué panorama, tanto dentro como fuera de la pantalla grande, se irá pintado a partir de las crecientes tensiones que se han suscitando en los últimos tiempos entre EE.UU. y China que, sin llegar a ser una “nueva Guerra Fría”, ha significado un cambio en la política estadounidense, que van desde la tan comentada “guerra arancelaria” hasta llegar a la campaña estadounidense entre miembros de la OTAN para boicotear la tecnología 5G con la que China viene liderando el mercado, pasando por la etiqueta de “potencias revisionistas” que en la última Declaración de la Estrategia de Seguridad Nacional se le ha arrojado tanto a China como a Rusia. De ese mismo documento surge que mientras EE.UU. esperaba la “liberalización” de China tras su incorporación al Mercado, en cambio lo que se tuvo es el intento por parte del gigante oriental de ampliar la llegada de su “modelo económico impulsado por el Estado”. Se habían confiado en que una inclusión liberal-democrática modificaría a tal punto las relaciones internacionales que la competencia dejaría paso a “una cooperación pacífica”; sin embargo, en su lugar dio paso a una “competencia entre las grandes potencias” lo que lleva a un choque “entre las visiones libre y represiva del orden mundial”. Se complica la tarea de desentrañar las relaciones estructurales entre esas “grandes potencias” debido a la mutua interdependencia entre ambas como también por las disparidades que hay entre ellas, ya sea que actúen como aliadas en el terreno financiero-económico o como adversarias en otras arenas, y sobre todo si se consideran que no estamos ante “estados-naciones” de un mismo género: estamos ante la súper-potencia del mercado libre extendido globalmente enfrentándose a esta otra súper-potencia que siendo “un estado comunista de base campesina” llegó a experimentar en los últimos treinta años un inédito y avasallante crecimiento capitalista (Watkins, 2019: 7-9).

CONCLUSIONES

*Tras el ascenso de Deng Xiaoping y la apertura al Mercado desde los 80, no sólo la política, la economía y la sociedad en China sufrirán drásticas *transformaciones* sino también el séptimo arte al romper con el pasado, dejando atrás el cine de propaganda, primeramente con la *Quinta*

Generación que desde una elaborada propuesta artística pondrá en cuestión el pasado vivido; tras la masacre de Tian'anmen hacia los 90, mientras varias figuras de la Quinta Generación se *adaptarían* a los nuevos tiempos, la *Sexta Generación* romperá con el legado de sus antecesores con una propuesta más cruda y directa, aunque tanto unos como otros desde sus respectivas posturas cuestionarán la realidad del momento en una China cada vez más capitalizada.

*Con la llegada del nuevo milenio se irá moldeando un cine más cosmopolita, ya sin compromiso crítico y fabricado para un público mayoritario apuntando al entretenimiento, producto de una *adaptación* a los tiempos que corren con una China ya inserta en el Mercado y en vistas a ganar mayor terreno en el ámbito global.

*En los últimos años, se ha ido entretejiendo una suerte de *fenómeno dialéctico/dicotómico* con *súper-producciones comerciales* que además de llenar taquillas buscan exaltar la imagen de China como potencia oriental y disputándole terreno cinematográfico a la mismísima Hollywood, pero como respuesta a éstas han surgido propuestas alternativas que recuperan el *cine como herramienta de denuncia* en una China en la cual sus ciudadanos/as siguen sufriendo los mismos problemas de antaño, adoptando una postura tan crítica como revisionista.

*Queda por ver no sólo cómo se resuelve esa suerte de dicotomía referida en el apartado anterior sino también qué destino tendrá este inminente antagonismo entre EE.UU como tradicional súper-potencia occidental y esta otra súper-potencia emergida en Oriente durante los últimos 30 años, cómo afectará tanto en materia político-socio-económico como en rubros tales como el cine.

BIBLIOGRAFÍA

*Andreas, Joel. (Enero/Febrero 2009) "Cambio de curso en China". *New Left Review* N.º 54. Madrid, España

*Babiloni, Amparo. (15 de Agosto de 2017). "Hollywood sólo puede estrenar 34 películas al año en China, aunque tienen "trucos" para saltarse el límite". *Xataka*. Recuperado de <https://www.xataka.com/cine-y-tv/hollywood-solo-puede-estrenar-34-peliculas-al-ano-en-china-aunque-tienen-trucos-para-saltarse-el-limite>

*Beiley, Paul. (2002). *China en el Siglo XX*. Barcelona. Ariel

*Brzeski, Patrick. (6 de Junio del 2017). "Chinese Cinemas Ordered to Play Propaganda Clip Before Every Movie". *The Hollywood reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/chinese-cinemas-ordered-play-propaganda-clip-before-movie-1019238>

*Buck, Daniel y Walker, Richard (Junio/Julio 2007) "La vía china. Ciudades en transición al capitalismo". *New Left Review*. N.º 47. Madrid, España

- *“Cine de China” (s/f) – *Wikipedia* – Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_China?oldid=87388907
- *Kahn, Joseph. (7 de mayo de 2003). “Filming the dark side of capitalism in China”. *New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2003/05/07/movies/filming-the-dark-side-of-capitalism-in-china.html>.
- *Lai Sai Acon Chan. (2015). “Cine chino: nacionalismos, cuasi-nacionalismos y (trans)nacionalismos en el cine de la República Popular China, Taiwán y Hong Kong”. *Revista de Lenguas Modernas*. N.º 23. pp. 495-506. Universidad de Costa Rica. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/22368/22525>
- *“Las generaciones del cine chino: de Tiananmen al Blockbuster”. (2012). *Revista Cineasia*. Vol. 10. Recuperado de <http://www.cineasiaonline.com/las-generaciones-del-cine-chino-de-tianamen-al-blockbuster/>
- *Macazaga, Andre. (27 de Abril de 2019). “An elephant sitting still”. *Revista Mutaciones*. Recuperado de <http://revistamutaciones.com/an-elephant-sitting-still-critica/>
- *Meisner, Maurice. (2007). *La China de Mao y después. Una historia de la República Popular*. Córdoba, Argentina. Comunicarte Editorial.
- *Morrull, Mariona. (5 de Abril de 2019) “So long, my son & Chinese portrait – Wang Xiaoshuai: la mirada humanista”. *Revista Mutaciones*. Recuperado de <http://revistamutaciones.com/so-long-my-son-chinese-portrait-wang-xiaoshuai/>
- *Ollé, Manel. (2010). “El nuevo cine chino: de la Quinta a la Sexta Generación”. Recuperado de <http://www.utadeo.edu.co/es/nuevo-cine-chino>
- *Rose, Steve (1 de Agosto de 2002). “The great fall of China”. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2002/aug/01/china.film>
- *Suñer, Luis. (5 de Abril de 2019). “Volver al pasado. Denuncia social en el cine chino”. *Revista Mutaciones*. Recuperado de <http://revistamutaciones.com/cine-chino-politica-mejores-peliculas/>
- *Watkins, Susan. (Marzo/Abril 2019). “Estados Unidos vs. China”. *New Left Review* N.º 115. pp. 7-17. Recuperado de <https://newleftreview.es/issues/115/articles/estados-unidos-vs-china.pdf>
- *Zorrilla, Mikel. (7 de Marzo de 2019). “China quiere convertirse en el nuevo Hollywood y este es su plan para lograrlo en el año 2035”. *Espinof*. Recuperado de <https://www.espinof.com/otros/china-quiere-convertirse-nuevo-hollywood-este-su-plan-para-lograrlo-ano-2035>