

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El cine chino desde 1989

Autor/es:
Reynaud, Bérénice

Citar como:
Reynaud, B. (2001). El cine chino desde 1989. Nosferatu. Revista de cine.
(36):5-33.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41226>

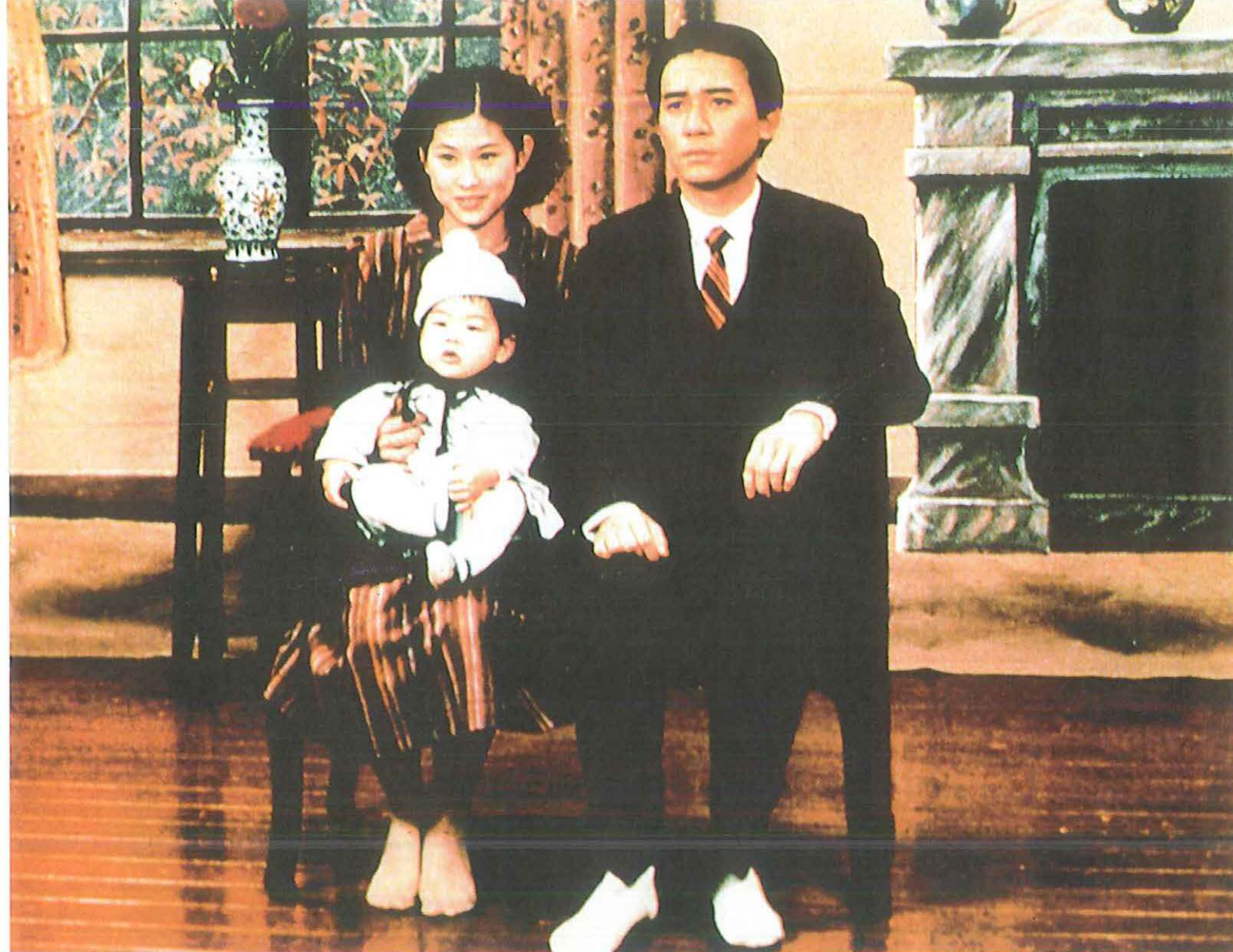
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Ciudad de tristeza

El cine chino desde 1989

Hiru Txinen (Txina Herritarra, Hong Kong eta Taiwan) bizitza sozial, politiko eta kulturalak aldaketa garrantzitsua izan zuen 1989ko ekainean, tankeak Tiananmengo Plazan indarka sartu eta herriaren zati handi batek eskatzen zituen irekitasunaren aldeko mugimenduekin indarrez bukatu nahi izan zutenean. Gertaera honek etapa berri baten hasiera markatu zuen Txinako bizitzan, eta horrek bere zineman ere izan zuen eraginik, azken hamarkadan lehen baino modu jarraikiagoan azaldu baita Mendebaldeko pantailetan eta zinema-jaialdietan.

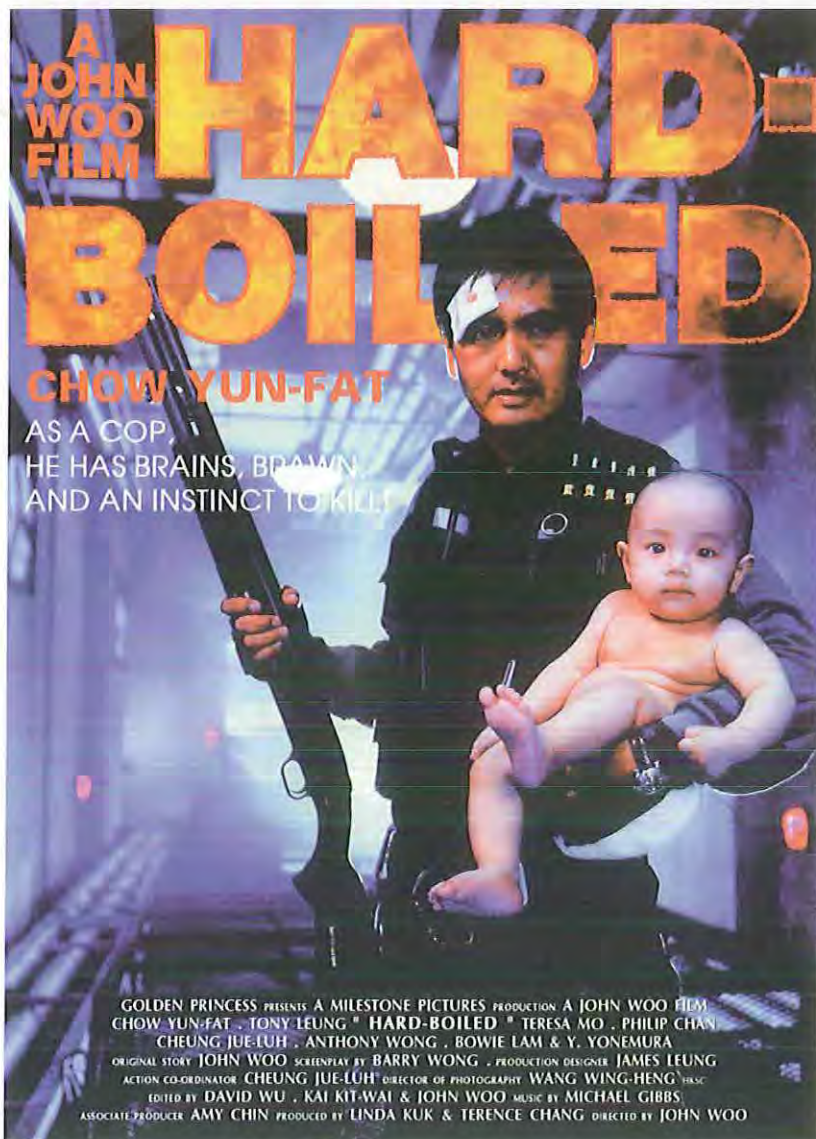
Bérénice Reynaud

Introducción: el impacto del 4 de junio

Los tanques que, al amanecer del 4 de junio de 1989, irrumpieron en la Plaza de Tiananmen pusieron fin al movimiento democrático de la nueva "Primavera de Pekín", así como a todo un aspecto de la vida cultural china. En el mundo entero, la diáspora china se unió en el luto y el terror. Desde la firma de los acuerdos entre China y Gran Bretaña en 1984, los habitantes de Hong Kong se preparaban para convertirse en habitantes de la China Popular, con la esperanza de que el gobierno de Deng Xiaoping, con su "política de puertas abiertas", se orientara

hacia la democracia. Desde el mes de abril, la ciudad entera, pegada a los televisores, seguía los esfuerzos del "movimiento"; cuando se proclamó la Ley Marcial, más de 50.000 personas se manifestaron delante de la agencia Nueva China, a pesar de un violento tifón. La industria del cine se unió a las protestas: actores y directores se movilizaron. Durante años, Anita Mui, la diva del *pop* -que debutó en el cine con *Carmín* (*Yanzhi Kou / Rouge*; Stanley Kwan, 1987)-, se negó a volver a China Popular. Esto le costó el papel de Ruan Lingyu en *Ruan Lingyu / La actriz / En escena* (*Ruan Lingyu / Actress / Center Stage*; Stanley Kwan, 1991), en parte rodada en Shanghai, que fue para Maggie Cheung. En el momento de la masacre, Tsui Hark

estaba en Vietnam rodando *Un futuro mejor III: Vivir y morir en Saigón* (*Yingxiang Bense III: Xiyang Zhige / A Better Tomorrow III: To Live and Die in Saigon*, 1989), el tercer capítulo de la serie *A Better Tomorrow* iniciada por John Woo (cuya casa de producción, The Film Workshop, había producido las dos primeras partes). Fue la película más sombría de Tsui, que unió el culto al héroe (interpretado por Chow Yun-fat) y una protesta humanista (y anticomunista) desesperada. Debido a divergencias artísticas Woo y Terence Chang, el antiguo director administrativo de la Film Workshop, acababan de separarse de Tsui y de fundar su propia compañía, Milestone Films, cuya primera producción fue *Una bala en la cabeza* (*Diexue Jietou / A Bullet in the Head*, 1990). En ella, profundizando aún más en el horror, Woo describía con una violencia y una negrura casi insoportables la pérdida de la inocencia de tres jóvenes de Hong Kong durante la Guerra de Vietnam. El film, uno de los más personales de Woo, no tuvo un gran éxito comercial, sin duda porque reflejaba con gran crudeza el miedo de los habitantes de Hong Kong frente a la represión del régimen comunista. Después de *Un ladrón es siempre un ladrón* (*Zhongheng Sihai / Once a Thief*, 1991), una comedia ligera para salir a flote, Woo abandonó el país con *Hard Boiled* (*Lashou Shentan / Hard Boiled*, 1992) y su famosa (y brillante) secuencia del fusilamiento en el hospital, testimonio de una sociedad que ha perdido todo respeto a la vida humana. La película fue su canto del cisne y el propio Woo que, en el primer episodio de *La esencia de los héroes / A Better Tomorrow* (*Yingxiang Bense / A Better Tomorrow*, 1986), había mostrado a Chow Yun-fat dar media vuelta en su fueraborda en el Victoria Harbour y regresar para morir en el muelle en una apoteosis de disparos, antes que abandonar Hong Kong, partía rumbo a





Hollywood. Se puede pensar que la "fractura" producida en la conciencia china había influido en su deseo de abandonar la ciudad en donde había crecido.

A finales de 1989, financiado por una televisión japonesa, el cineasta/crítico/publicista Shu Kei dirigió un "documental personal" sobre las reacciones chinas ante la masacre. *Días sin sol* (*Wu Taiyang De Rizi / Sunless Days*) se desarrolla entre Australia y Hong Kong, Londres y Toronto. En el film, Shu Kei entrevista a sus parientes y amigos sobre las repercusiones que tuvieron los hechos del 4 de junio en sus vidas, en su identidad china. Uno de los momentos más elegiacos se produjo en el Festival de Venecia, donde *Ciudad de tristeza* (*Beiqing Chengsi / A City of Sadness*, 1989), de Hou Hsiao-hsien, ganó el León de Oro.

La masacre de la Plaza de Tiananmen se produjo en un momento delicado de la historia de Taiwán. En 1987, el gobierno había levanta-

do la ley marcial instaurada en 1949 y, por primera vez, se podían revelar pasajes enteros de la historia de Taiwán, especialmente los años sombríos entre el final de la ocupación japonesa (1945) y la toma de poder oficial de Chang Kai Chek (1949), o bien el "Terror Blanco" anticomunista de los años 50. También se podía hablar de otros temas que hasta entonces habían sido tabúes (como la independencia de Taiwán). Desde 1949, el gobierno había impuesto a la isla una especie de "política ficticia": Taiwán sólo representaba una base de repliegue provisional antes de ir a retomar el continente chino de las manos de los "bandidos comunistas" y de reunir a China bajo la batuta del Kuomintang, el único partido legítimo. Ahora bien, en literatura con el *Shantu Wenshi* (literatura de las raíces) y en el cine con la "Nueva Ola" de principios de los 80, la historia cultural de Taiwán evolucionaba en el sentido opuesto, hacia un reconocimiento realista de la especificidad de la ex-

periencia de Taiwán; y se podía esperar que, del otro lado del Estrecho de Taiwán, al menos entre los jóvenes, afloraran actitudes semejantes. La masacre del 4 de junio (aprovechada por la propaganda del Kuomintang) supuso un terrible retroceso. Estaba claro que el gobierno de Pekín no había cambiado su posición autoritaria, lo cual era una mala señal para Taiwán, a la que el PC chino seguía considerando una "provincia secesionista" que había que reintegrar en la República Popular.

Ahora bien, desde hacía varios años se venían realizando un gran número de intercambios artísticos y culturales entre Taiwán y la China Popular, casi siempre pasando por Hong Kong. Uno de los eventos más significativos había sido la proyección de *Tierra amarilla* (*Huang Tudi*, 1984), de Chen Kaige, en el Festival de Hong Kong en abril de 1985. Esta película marca el nacimiento de la "Quinta Generación" de cineastas



chinos que engloba a los antiguos alumnos del Instituto de Cinematografía de Pekín que cursaron sus estudios entre 1978 y 1982 (Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Hu Mei, Li Shaohong, Peng Xiaolian, Ning Ying...). Debido a la fuerza de su vocabulario cinematográfico, su realismo, su recelo hacia los ideales políticos (el soldado no salva a la muchacha, los campesinos siguen viviendo en la pobreza en la tierra amarilla), el film conducía al cine chino a la escena internacional y abría un diálogo entre cineastas, artistas e intelectuales de las tres Chinas. Así fue como Tian Zhuangzhuang, cineasta de la "Quinta Generación", y Hou Hsiao-hsien, uno de los artí-

fices de la "Nueva Ola" de Taiwán, se hicieron amigos, y Tian fue al Festival de Venecia en septiembre de 1989 para asistir a la proyección de *Ciudad de tristeza*. En su salida a Venecia, *Días sin sol* hace una discreta alusión a la situación, mencionando que un "cineasta de la China Popular", invitado a quedarse en Occidente después del Festival, había decidido regresar a China, donde había mucho "trabajo por hacer...".

El presente documento, intencionalmente no exhaustivo, pretende examinar precisamente los rasgos principales de este "trabajo" llevado a cabo por los directores de las tres Chinas desde 1989.

1. Hong Kong

En cierto modo, los 90 en Hong Kong, que arrancan con la ruptura financiera y artística entre John Woo y Tsui Hark (dos personalidades, dos concepciones del cine), pertenecen a Tsui (puesto que Woo se había marchado a Hollywood), cuya trayectoria, entre el arte y el comercio, es ejemplar.

Tsui, que había cursado sus estudios en Estados Unidos, al llegar a Hong Kong a finales de los 70 se encontró, como la mayoría de los jóvenes cineastas de su generación (Ann Hui, Allen Fong, Patrick Tam, Yim Ho, Alfred Cheung y Kirk Wong), con las puertas de los estudios cerradas, pero con las cadenas de televisión públicas (RTHK) y privadas (TVB) dispuestas a acogerle. Trabajando en 16 mm. y con sonido en directo (en contraposición a los usos de la industria china, donde el sonido se graba en postproducción) estos jóvenes cineastas se fijaron el objetivo de redescubrir el realismo. No obstante, al pasar de la televisión al cine, sus trayectorias siguieron rumbos diferentes. Ann Hui se hizo célebre por sus películas de género y sus *thrillers* políticos -*La historia de Woo Viet* (*Hu Yue De Gushi / The Story of Woo Viet*, 1981), *Refugiados* (*Touben Nuhai / Boat People*, 1982), *El romance del libro y de la espada* (*Shujian Enchou Lu / Romance of Book and Sword*, 1987)- antes de dirigir, a partir de finales de los 80, melodramas que examinaban, a menudo desde el punto de vista de las heroínas, las contradicciones de la sociedad china. *Canto del exilio* (*Ketu Qiuhen / Song of the Exile*, 1990) es un film semi-autobiográfico sobre la difícil relación entre una madre y su hija, que viven diferentes experiencias de exilio entre Japón, China, Hong Kong y Europa. *Nieve de verano* (*Nüren Sishi / Summer Snow*, 1994) cuenta una "historia de amor" poco conven-

cional entre una mujer de edad media, brillante, rebosante de energía y de humor, y su suegro que sufre de Alzheimer. **El destino de media vida / Dieciocho primaveras** (*Ban Sheng Yuan / Eighteen Springs*, 1997), inspirada en la célebre novelista moderna china Eileen Chang, describe con fineza los vagabundeos románticos de seis jóvenes de Shanghai en los años 30. **Héroes corrientes** (*Qian Yan Wan Yu / Ordinary Heroes*, 1998) examina la vida de un grupo de personajes implicados en los movimientos de lucha democráticos que se desarrollaron en Hong Kong en los años 70.

Allen Fong, que trabajaba en un estilo idiosincrásico (y poco comercial) mezclando el documental y la ficción, como en su magnífica **La mitad del rostro** (*Bambian Ren / Ah Ying*, 1982), tuvo que volver a la televisión y sólo firmó dos largometrajes en los 90: **Toro danzante** (*Wu Niu / Dancing Bull*, 1989) y **Una pequeña vida - Ópera** (*Yisheng Yitaxi / A Little Life - Opera*, 1997), rodada en la provincia china de Fujian.

Patrick Tam, quien con **Nómada** (*Liehuo Qingchun / Nomad*, 1982) había firmado la película que sirvió de guía para su generación, dejó de hacer películas después de **Mi corazón es esa eterna rosa** (*Shashou Hudie / My Heart Is That Eternal Rose*) en 1989.

Yim Ho, quien en 1984 había rodado **Regreso al hogar** (*Shihui Liunian / Homecoming*) en China Popular, comenzó los años 90 con una epopeya romántica ligeramente inspirada en la vida de Eileen Chang y coproducida con Taiwán, **Polvo rojo** (*Gungun Hongchen / Red Dust*, 1990); después regresó a China Popular para dirigir **El día que se enfrió el sol** (*Tianguo Nizi / The Day the Sun Turned Cold*, 1994); diez años más tarde, un joven trabajador modelo viene a acusar a su madre, una campesina que trabaja a destajo, de haber matado a su padre para poder casarse con su amante...

Un poco distante de la "Nueva Ola", Kirk Wong -revelado al pú-

blico extranjero con **Gunmen** (*Tianluo Diwang / Gunmen*, 1988)-dirigió en los 90 una serie de películas de gángsters densas y eficaces, inspiradas en los relatos policiales locales, empezando por su colaboración con Jackie Chan, **Historia criminal** (*Zhong'an Zu / Crime Story*, 1993), para continuar con **Organized Crime and Triad Bureau** (*Zhong'an Ling Ji / Organized Crime and Triad Bureau*, 1994) y **Rock'n'Roll Cop** (*Sheng Gang Yihao Tongji Fan / Rock'n'Roll Cop*, 1994). No obstante, tras dirigir este film Wong se fue a Hollywood...

A diferencia de sus colegas de la "Nueva Ola", Tsui había abandonado la inspiración realista de sus principios con **Zu: guerreros de la montaña mágica** (*Xin Shu Shan Jianxia / Zu: Warriors from the Magic Mountain*, 1983), una historia fantástica que mezcla los códigos del *wuxia pian* (película de artes marciales) con los efectos especiales importados de Hollywood, y con una comedia de acción muy acertada, **007, nues-**



El día que se enfrió el sol

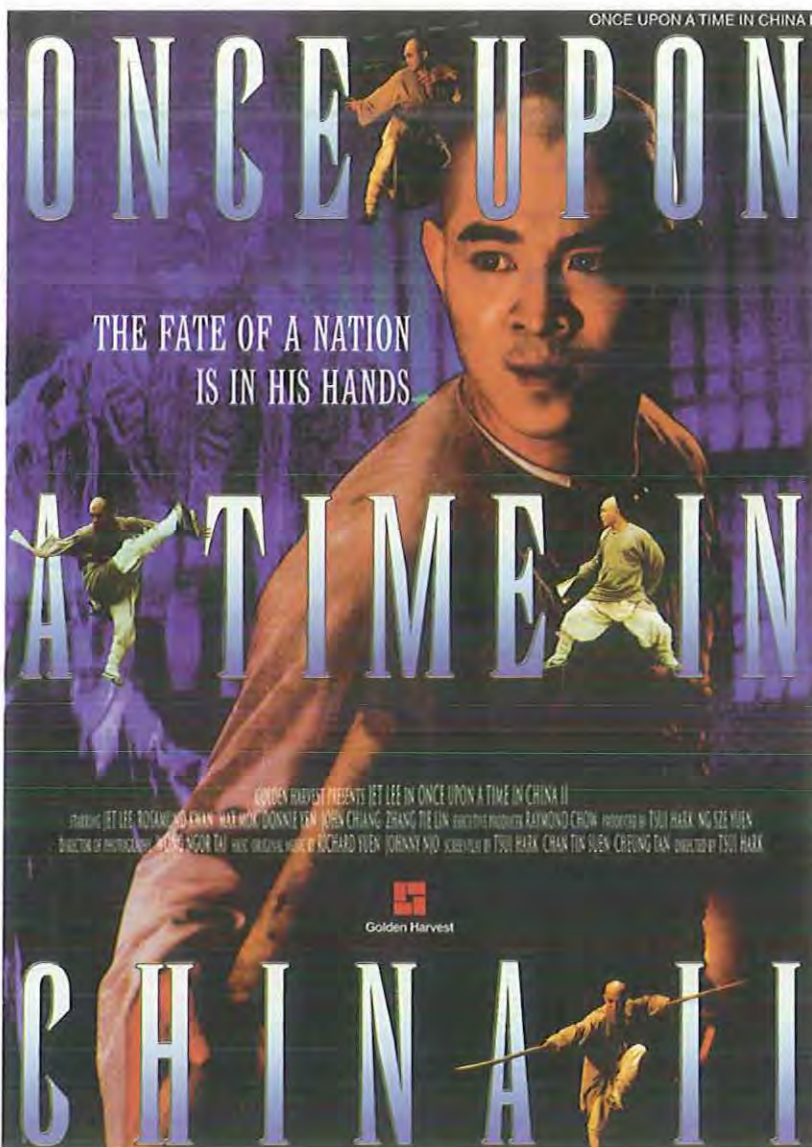
tro hombre de Bond Street (*Zuijia Paidang III: Nühuang Miling / Aces Go Places III: Our Man from Bond Street*, 1984). En esa época se desintegraron los grandes estudios de Hong Kong: una evolución que no tendrá vuelta atrás en el momento de la crisis económica asiática. En 1984, Tsui funda la Film Workshop, donde, además de su propia obra -**Los blues de la Ópera de Pekín** (*Dao Ma Dan / Peking Opera Blues*, 1986)-, produce el trabajo de otros directores (**La esencia de los héroes / A Better Tomorrow**, de John Woo; **Gunmen**, de Kirk Wong). En 1987 inaugura con Ching Siutung, antiguo especialista y director de artes marciales, una de las colaboraciones más brillantes del cine de Hong Kong. Tsui produce, inspi-

ra, organiza; Ching se encarga de la puesta en escena. Y juntos dirigirán lo que, en muchos aspectos, constituye la quintaesencia del cine de Hong Kong de los años 90. Imitaciones de todo tipo, desde la comedia romántica hasta los efectos especiales cada vez más delirantes, del *wuxia pian* a las historias sobre la mitología del Este y el Oeste (fantasmas, demonios, vampiros, diosas que salen del mar, mascarada sexual de la ópera china). La serie de **El espadachín** (*Xiao'ao Jinghu / The Swordsman*), iniciada en 1990, finaliza con **El Este es rojo - El espadachín III** (*Dongfang Bubai Fengyun Zai Qi / The East Is Red - The Swordsman III*, 1993), fantasía desenfadada, donde en el papel de Asia la Invencible, que se castró en la antigüedad para conver-

tirse en dueña del mundo, la carismática actriz Brigitte Lin representa una docena de papeles: guerrero cruel, prostituta, anciana canosa (todo ello, lanzándose por los aires en combates acrobáticos). El propio Tsui realizó los cinco primeros episodios de la serie **Érase una vez en China** (*Huang Feihong / Once Upon a Time in China*), basada en la vida de un héroe marcial chino del siglo XIX. Estos espectáculos genialmente inspirados en el plano visual y con una perfecta sincronización hicieron de Jet Li una de las grandes estrellas del cine de acción.

Los años 80 habían visto nacer a la "Segunda Ola" de cineastas -formados también en la televisión: Lawrence Ah Mon, Mabel Cheung, Stanley Kwan, Clara Law y Wong Kar-wai-. A caballo entre el "cine de género" y el "cine artístico", estos directores pronto se vieron enfrentados a la crisis cinematográfica de Hong Kong (reducción de los ingresos, falta de afición del público local) y tuvieron que luchar para encontrar co-financiaciones extranjeras, o sobrevivir dedicándose a la publicidad. Ah Mon, que se dio a conocer con **Bandas** (*Tong Dang / Gangs*, 1988), sigue siendo un autor singular, tal y como se refleja en **La reina de Temple Street** (*Miao Je Huanghou / Queen of Temple Street*, 1990), **Lee Rock** (*Lei Luo Zhuan / Lee Rock*, 1991), **Uno y medio** (*Gen Wo Zou Yihui / One and a Half*, 1995) y **Spacked Out** (*Wuren Jiashi / Spacked Out*, 2000). Ya sean delincuentes atontados, madre patrona de una casa de prostitución, policías ambiciosos y corruptos, ancianos con antecedentes penales que intentan rehacer su vida o adolescentes turbados, los héroes de Ah Mon son solitarios, fascinados por los elementos de su propia pérdida, pero que sobreviven con energía, gracia e ironía.

En colaboración con su marido, Eddie Fong, Clara Law produjo

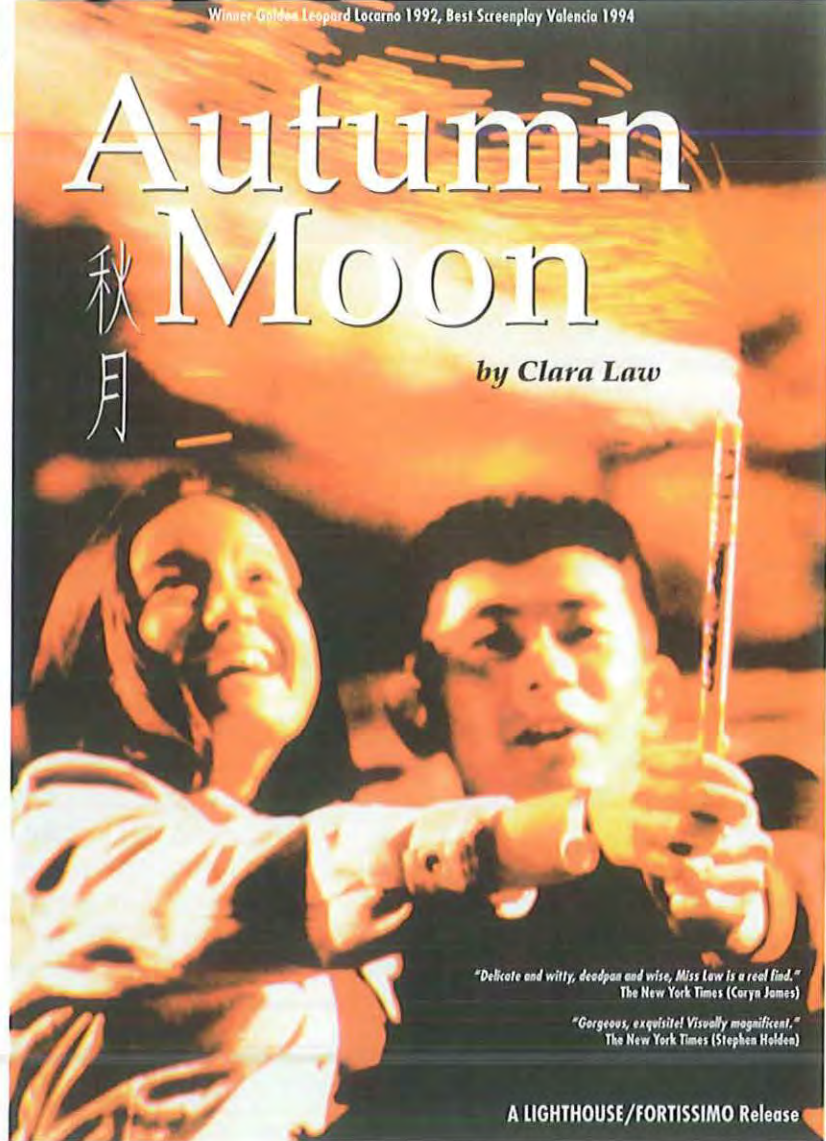


Huang Feihong II: la secta del lotus blanco / Érase una vez en China II

una serie de películas bien eróticas -**La reencarnación del loto dorado** (*Pan Jinliang Zhi Qianshi Jinsheng / The Reincarnation of the Golden Lotus*, 1989)-, bien melodramáticas -**Adiós, China** (*Ai Zai Bie Xiang De Jijie / Farewell China*, 1990)-, o bien elegantes historias sobre la noción del desplazamiento y el exilio -**Luna de otoño** (*Qiu Yue / Autumn Moon*, 1992)-, antes de emigrar a Australia.

En colaboración con Alex Lae, director de una preciosa biografía de Jackie Chan -**Caras pintadas** (*Qi Xiao Fu / Painted Faces*, 1988)- Mabel Cheung dirige comedias románticas -**Un cuento de otoño** (*Qiu Tiang Tongha / An Autumn Tale*, 1987)- o melodramas como la epopeya histórica **Las hermanas Soong** (*Song Jia Huangchao / The Soong Sisters*, 1997), que, rodada en China Popular, tuvo grandes problemas con la Oficina de Cinematografía de Pekín.

El cineasta más importante de la "Segunda Ola" es, sin duda, Wong Kar-wai, y sin embargo su segundo film, **Días salvajes** (*A Fei Zhengzhuan / Days of Being Wild*, 1991), que marca el inicio de su estilo distintivo (y de su colaboración con el director de fotografía Chris Doyle y



el director artístico William Chang, responsables del aspecto de sus películas), fue un fracaso comercial sobre todo en Hong Kong. Wong era impredecible. Tras dirigir una pequeña y sólida película sobre la amistad entre dos jóvenes gánsters -**Cuando**

pasen las lágrimas (*Wangjiao Kamen / As Tears Go By*, 1988)-, Wong convenció a un gánster que quería invertir en el cine para que financiara una película de acción con actores conocidos. Reescribiendo el guión a lo largo del rodaje (e incluso del montaje), Wong se dedicó, mediante la técnica de las "retomas" (parecida a la de Bresson), a eliminar, destruir y depurar los automatismos de interpretación de sus actores; rompiendo las reglas del género, desvía las escenas de acción y el tema del viaje para simbolizar el aspecto afectivo de sus personajes.

Ya sea entre el Hong Kong de los años 60 y las Filipinas -**Días salvajes**-, entre las dos orillas de Victoria Harbour y una California mítica o real -**Chungking Express** (*Chongqing Senlin / Chungking Express*, 1994)-, en los desiertos de la China Continental -**Las ceni-**



zas del tiempo (*Dongxie Xidu / Ashes of Time*, 1994)-, Buenos Aires, Tierra de Fuego y Taipei -**Happy Together** (*Chunguang Zhaxie / Happy Together*, 1997)-, o la arquitectura compleja de los apartamentos superpoblados, las avenidas, las escaleras, los corredores, del Hong Kong de los años 60 (aún), al mismo tiempo abierta a los curiosos y los rumores, y tan secreta e íntima como los sentimientos que alberga -**De-scando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000)-, los personajes de Wong Kar-wai no dejan de navegar, con un acusado sentido de su propia pérdida, de su propio dolor, recubierto de la consciencia extraña de su propia belleza.

Paradójicamente, la obra de Wong complementa a la de Tsui: los dos cineastas trabajan la retórica del físico chino, pero de manera

opuesta. En el caso de Tsui los cuerpos son ligeros, con una sexualidad al mismo tiempo lúdica e inexistente. Es precisamente su abstracción lo que permite crear los elementos de una danza vertiginosa: los pies bailan con destreza sobre las cuerdas, los miembros se despliegan en el aire con gracia, desafiando a la lógica, la gravedad, la moralidad. En el caso de Wong los cuerpos son pesados, sudan, caen, evocan la melancolía, quieren estrechar otros cuerpos entre sus brazos pero tan sólo consiguen rozarlos, se buscan pero se evitan porque hay algo más grave que la ausencia del otro: su presencia. Además, tanto Wong (nacido en Shanghai) como Tsui (nacido en Vietnam) son cineastas del exilio. Seres de luz o seres de carne, los cuerpos que aparecen en escena son cuerpos flotantes. Sin duda, no es mera casualidad que ambos se ha-

yan inspirado en la actriz Brigitte Lin -ella fue para Tsui un travesti masculino inolvidable en **Los blues de la Ópera de Pekín** (1) y una Asia la Invencible que se transformaba lentamente en mujer en **El espadachín**; ella fue para Wong el personaje con tendencias esquizofrénicas de Yin y Yang, hermana y hermano reflejo/amantes el uno del otro en **Las cenizas del tiempo** y la enigmática china de la peluca rubia de **Chungking Express**-.

Aunque Wong, coronado con la condición de autor debido a su éxito en Japón, en Europa y en Estados Unidos, se haya convertido en un cineasta conocido, tiene una débil repercusión en el cine comercial, que sigue buscando soluciones originales, con la vivacidad que caracteriza a Hong Kong. En 1996, la serie **Jóvenes y peligrosos** (*Guhuozei / Young*

Chungking Express



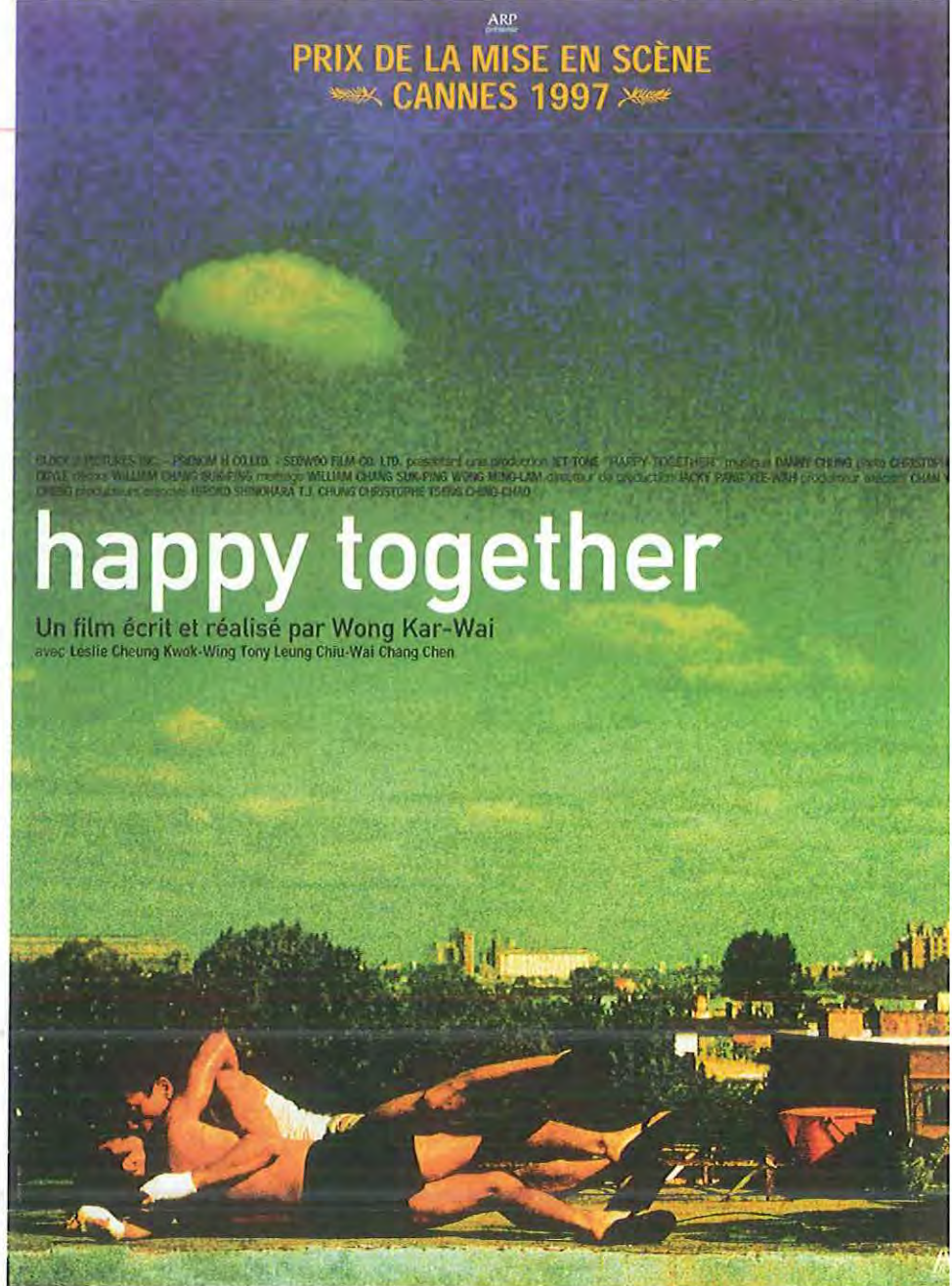
and Dangerous), de Andrew Lau, rodada con la cámara al hombro en un estilo realista con jóvenes actores modernos, fue como un soplo de aire fresco para las películas de gánsters y no sólo inspiró una serie de pandillas, sino todo un subgénero de "películas de jóvenes triadas" a finales de los 90. Poco más tarde, el talentoso Benny Chan -que se dio a conocer con **Big Bullet** (*Big Bullet*, 1996), sobre el trabajo de la policía en Hong Kong, y después con su colaboración con Jackie Chan en **¿Quién soy yo?** (*Who Am I?*, 1998)- inauguraba la serie de los "jóvenes policías": **Gen-X Cops** (*Tejing Xin Renlei / Gen-X Cops*, 1999) y **Gen-Y Cops** (*Tejin Xin Renlei 2 / Gen-Y Cops*, 2000), en la que el realismo de las situaciones iniciales era eclipsado por los efectos especiales y las explosiones. **AD 2000** (*Gongyuan Ergian / AD 2000*, 2000), una de las últimas películas de Gordon Chan, parece reflejar una evolución parecida en un director que había iniciado su carrera insistiendo en el uso del sonido en directo. Después de varias comedias y filmes de artes marciales, Chan se había impuesto con películas que representaban la vida y el trabajo de las "secciones especiales" de la policía de Hong Kong: **Opción final** (*Feihu Xiongxin / The Final Option*, 1994), **Primera opción** (*Fei Hu / First Option*, 1996) y **Beast Cop** (*Yeshou Xingjing / Beast Cop*, 1998).

La comedia urbana sofisticada teñida bien de melodrama -**Amor sin fin** (*Xin Bu Liao Qing / Endless Love*; Derek Yee, 1993)-, bien de humor -**Viva Erotica** (*Seqing Nannu / Viva Erotica*; Derek Yee, 1996)-, o bien de un examen de las costumbres sexuales de la nueva generación -**Alan y Eric: entre el hola y el adiós** (*Shuangsheng Gushi / Alan and Eric: Between Hello and Goodbye*; Peter Chan, 1991)-, tenía que ser otro terreno fértil para los experimentos cinematográficos de los años 90. En 1991, cuatro ci-

neastas, Peter Chan, Lee Ching-ai, Eric Tsang y Jacob Cheung se reunieron para fundar una pequeña compañía de producción independiente, UFO (United Filmmakers Association). El mayor éxito comercial de UFO fue el cuarto film de Peter Chan, **Él es una mujer, ella es un hombre** (*Jinzhì Yuyè / He's a Woman, She's a Man*, 1994), una adaptación espiritual de **¿Victor o Victoria?** (*Victor / Victoria*; Blake Edwards, 1982) en los ambientes del *pop*. No obstante, la UFO ya estaba perdiendo su independencia financiera y tuvo que firmar un acuerdo de distribución con Golden Harvest. Chan dejó la compañía y ahora está a caballo entre Estados Unidos y Hong Kong. Antes, dirigió **Camara-**

das, casi una historia de amor (*Tian Mimi / Comrades, Almost a Love Story*, 1996), que, a través de una difícil historia de amor entre dos chinos del Continente que se encuentran en Hong Kong, evoca los avatares de la sensibilidad postmoderna de la diáspora tal y como se manifiesta en el Hong Kong de fin de siglo.

Otra novedad fueron los (tímidos) inicios de la producción independiente con **Hecho en Hong Kong** (*Xianggang Zhizao / Made in Hong Kong*, 1997), de Fruit Chan, que sigue las andanzas de un joven al borde de la delincuencia en un barrio obrero superpoblado de Hong Kong. Las siguientes producciones de Chan se hicieron mediante sociedades co-



merciales; tuvo menos éxito con **El verano más largo** (*Qunian Yanhua Tebie Duo / The Longest Summer*, 1998), ficción ambiciosa pero grandilocuente sobre la devolución de Hong Kong a la China Popular. No obstante, con **El pequeño Cheung** (*Xilu Xiang / Little Cheung*, 1999) y **Durian, Durian** (*Liulian Piao Piao / Durian, Durian*, 2000) demuestra que no hay nadie como él para evocar la vida de la "gente común" (nativos de Hong Kong o inmigrantes recientes de China Popular) en las calles bulliciosas y populares de su ciudad.

Otro ejemplo de producción independiente es **El amor nos hará trizas** (*Tian Shang Ren Jian / Love Will Tear Us Apart*, 1999), ficción en tono al mismo tiempo realista y poético, que une a los inmigrantes de China Popular que viven en Hong Kong y dirigida por Yi Lik-wai, un joven cineasta formado en Europa y conocido por su labor de documentalista -**Diosas de neón** (*Meili De Hunpo / Neon Goddesses*, 1996)- y

como operador en las películas de Jia Zhangke. El último film de Stanley Kwan, **Lau Yu** (*Lau Yu*, 2001), inspirado en una novela *gay* publicada en Internet en China, se produce de forma totalmente independiente entre Hong Kong y Pekín. Estos últimos años, el Consejo de las Artes de Hong Kong ha inaugurado un programa de apoyo al cine independiente. Entre las primeras películas de jóvenes cineastas producidas de esta manera hay que citar **After the Crescent** (*Yu Wei Lao / After the Crescent*; Bryan Chang, 1997), **Hermano** (*Gege / Brother*; Mak Yan Yan, 2001, filmada en vídeo) y **Lágrimas de cristal** (*Boli Shaomu / Glass Tears*; Carol Lai, 2001), producida en colaboración con la compañía Meiah. El hecho de que estos dos últimos filmes sean obra de jóvenes realizadoras significa que están emergiendo voces femeninas en la nueva generación -como lo demuestra también **Doce noches** (*Shi Er Ye / 12 Nights*, 2000), la primera película de Aubrey Lam, producida por Peter Chan para Golden Harvest-

En el cine comercial, la revelación de los años 90, aunque lenta, fue Johnnie To. Al principio de su carrera había trabajado, con resultados desiguales, en una variedad de géneros (*remakes* de clásicos de las artes marciales, comedias, películas románticas y de artes marciales futuristas). Uno de sus mayores éxitos comerciales fue **Todo sobre Ah Long** (*A Lang De Gushi*, 1989), *remake* de **Champ** (*The Champ*, 1931), de King Vidor. En 1993, **Trío de héroes** (*Dongfang Sanxia / Heroic trio*) reunió a tres actrices especialistas en *kung-fu*, Maggie Cheung, Anita Mui y Michelle Yeoh, en su lucha contra una organización secreta que raptaba a bebés. Las secuencias de acción le otorgaron la condición de película de culto en Occidente. En 1995, con **Amándote** (*Wuwei Shentan*), To inauguró una nueva fase de su carrera, con historias de policías y truhanes que ponían en escena las incertidumbres de los habitantes de Hong Kong. La violencia no es lírica, como en el caso de Kirk Wong, sino prosaica, testaruda,

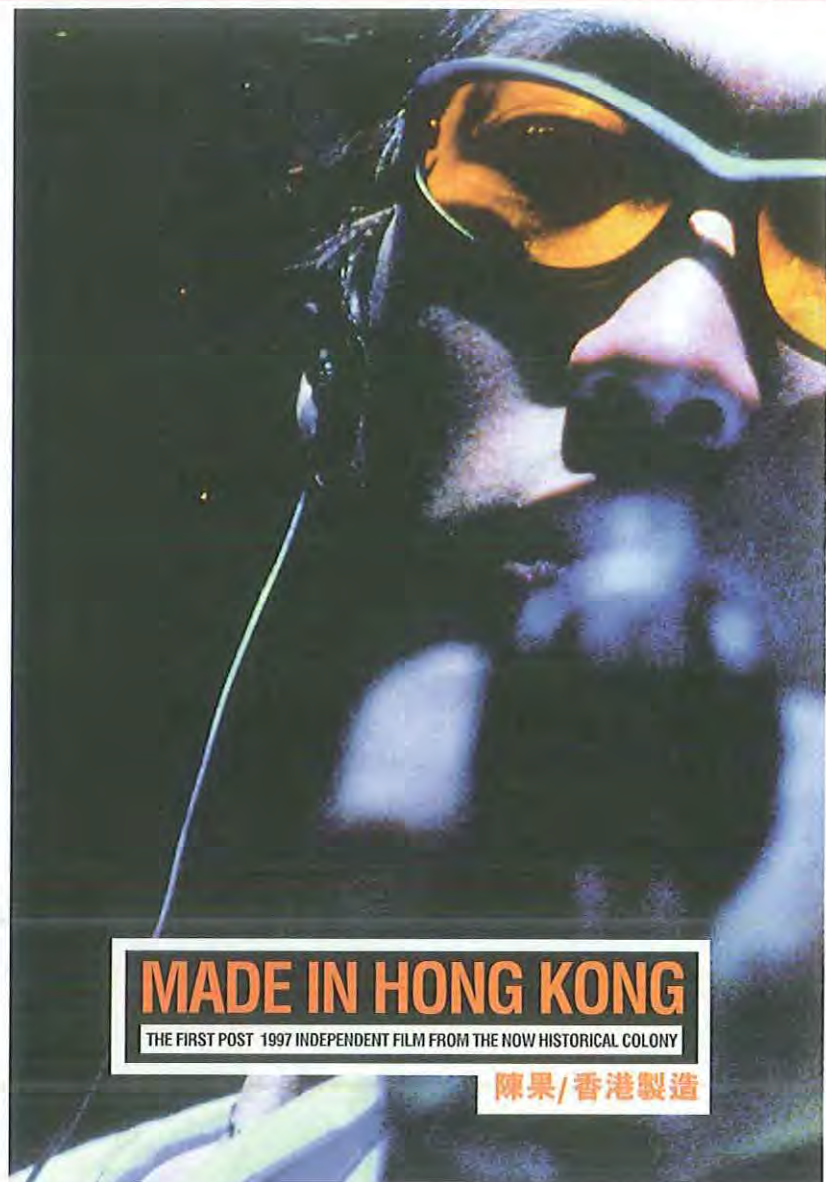


Trío de héroes

ciega. Los héroes de To luchan para ser simplemente hombres. En 1996, en colaboración con el joven cineasta Wai Kai-fai (2), To fundó su propia compañía, Milkyway Image, con el fin de producir, además de sus películas, la obra de jóvenes realizadores. Comenzó en 1997-98 con una trilogía bastante sombría: **The Longest Nite** (*Anhua / The Longest Nite*, 1998) y **Esperar lo inesperado** (*Feichang Turan / Expect the Unexpected*, 1998), ambas de Patrick Yau, y **Los héroes nunca mueren** (*Zhenxin Yingxiong*, 1998), dirigida por To. Con **Donde van los hombres buenos** (*Zaijian A Lang*, 1999) parece alcanzar una madurez serena. Ese mismo año, con **La misión** (*Cheung Fo*), To manifestaba una especie de clasicismo en la pintura de la violencia, con una puesta en escena fabulosamente dirigida en la que la violencia se interrumpía de repente: el humor en las situaciones más sombrías.

2. La China Popular

Los eventos de la Plaza de Tiananmen suponen un golpe fatal para la "Quinta Generación" (pues condenan al exilio a su mentor, el cineasta Wu Tianming). Nombreado director de los Estudios de Xi'an en 1984, Wu había creado un equipo de jóvenes talentos. Había dado sus primeras oportunidades a su asistente Huang Jianxin -para quien produjo **El incidente del cañón negro** (*Heipao Shijian*, 1985), **El doble** (*Cuowei*, 1987) y **Samsara** (*Lunhui*, 1989)- y al operador Zhou Xiaowen -con **Sus mejores años** (*Tamen Zheng Nianqing*, 1986), **La última locura / Desesperación** (*Zuihou De Fengkuang*, 1987) y **El precio de la locura / Obsesión** (*Fengkuang De Daijia*, 1988) (3)-. En 1986, Wu Tianming invitó a Tian Zhuangzhuang a dirigir **El ladrón de caballos** (*Daoma Zei*). Esta película rodada en el Tíbet, uno de los hitos de la "Quinta Generación", profundiza con un inmenso



lirismo visual en los dilemas éticos de Rorbu, ladrón de caballos de profesión y budista de religión. En 1987, a la vez que se prohibía el segundo film de Chen Kaige, **El gran desfile** (*Da Yuebing*, 1985), Wu le producía a éste **El rey de los niños** (*Haizi Wang*), una parábola sobre la impotencia masculina, el malestar y la inutilidad de los intelectuales en el campo y en el seno de una situación histórica que les supera. Al año siguiente, cumpliendo los deseos de Zhang Yimou, el brillante director de fotografía de **Tierra amarilla** y **El gran desfile**, Wu Tianming le permitió pasar a la dirección con **Sorgo rojo** (*Hong Gaoliang*, 1987), que ganó el Oso de Oro de Berlín y fue el primer éxito inter-

nacional de la "Quinta Generación" y el lanzamiento de la carrera de Gong Li, protagonista de la película. Entre el pansexualismo triunfante de **Sorgo Rojo** y el oscuro universo evocado por el segundo film de Zhang Yimou, **Ju Dou / Semilla de crisantemo** (*Ju Dou*, 1990), se inmiscuyeron los tanques de la Plaza de Tiananmen. En **Sorgo Rojo**, Gong Li seducía a su pareja, Jiang Wen, por su sexualidad irreprimible; en **Ju Dou / Semilla de crisantemo** atrae la mirada (prohibida y culpable) de su sobrino mostrándole su cuerpo desnudo cubierto de heridas y magulladuras, y la pasión de los amantes es maldita. En **La linterna roja** (*Dahong Denglong Gaogao Gua*, 1991) se vuelve loca, prisionera de su terquedad,

en un círculo de miradas recelosas y de rivalidades mezquinas en las que están ausentes el deseo, la pasión y la generosidad.

No obstante Wu Tianming, debido a unas declaraciones intempestivas realizadas a la prensa internacional cuando estaba de visita en Norteamérica, no había podido volver a China (el exilio no tocará a su fin hasta mediados de los años 90). La "Quinta Generación" se vuelve hacia el extranjero para producir sus películas. Chen Kai-ge, que disfrutaba de una beca de estudios en Nueva York, vuelve a China en 1989 para dirigir **La vida pendiente de una cuerda** (*Bian Zhou Bian Chang*, 1991), con una financiación alemana e inglesa. Después, gracias a Hsu Feng, antigua actriz de las mejores películas de King Hu (4) que se hizo productora en Hong Kong, pudo poner en escena la adaptación de un exitoso libro de la novelista hongkonesa Lilian Lee, *Adiós a mi concubina* (que describía la particular y agitada amistad que unía a dos cantantes de la Ópera de Pekín de los años

20 a los 70). Chen revisó en profundidad el guión, sobre todo la parte que más le conmovía: la traición mutua de los dos "compañeros de escena" durante la Revolución Cultural. Inspirándose con desenvoltura en un género que no era el suyo (el melodrama histórico), Chen pasó con éxito al cine comercial de alcance internacional. **Adiós a mi concubina** (*Bawang Beiji*, 1992) compartió la Palma de Oro de Cannes con **El piano** (*The Piano*, 1993), de Jane Campion. Chen debería haber continuado en esta línea, pero **Luna tentadora** (*Feng Yue*, 1996), también financiada por Hsu Feng, no tuvo tanto éxito, lo cual indica que la nostalgia retro (Shanghai en los años 20), la perversión sexual *chic* y el mundo de las grandes estrellas cinematográficas pueden ser pesos muertos. **El emperador y el asesino** (*Jing Ke Ci Qin Wang*, 1999) trata sobre las intrigas cortesanas que se tejen alrededor del primer emperador chino y, gracias a la presencia del tema de la traición que tanto gusta a Chen Kai-ge y a las imágenes semi-geométricas de las for-

maciones militares (que recuerdan a **El gran desfile**), transmite de nuevo una emoción que no estaba presente en su anterior película.

También es el capitalismo extranjero lo que permite a Zhang Yimou conquistar su primer éxito internacional con **La linterna roja**. La película es producida por una compañía de Taiwán, ERA International, que ya había financiado **Ciudad de tristeza**. En China comienza a fraguar la reforma de 1993, en la que se va a pedir a los estudios que no vuelvan a contar con el apoyo del gobierno, que busquen co-financiaciones y que obtengan beneficios: de esta manera, aumenta el número de coproducciones. El siguiente film de Zhang Yimou, **Qiu Ju, una mujer china** (*Qiu Ju Da Guansi*, 1992), financiado en colaboración con el Estudio para la Juventud de Pekín y Sil-Metropol de Hong Kong, muestra un estilo nuevo excepcional. Zhang da a su cámara toda la movilidad de un estilo documental, rodando en decorados naturales en el Shaanxi,



Qiu Ju, una mujer china

con gente que encuentra en los pueblos o en la calle (sólo cuenta con cuatro actores profesionales en esta película). **Qiu Ju, una mujer china**, un film claramente contemporáneo que muestra la vida de la gente sencilla y su desconcierto frente a la creciente complejidad de la vida china, fue un éxito tanto en el extranjero (León de Oro en Venecia) como en China (donde el gobierno levantó la prohibición que se ceñía sobre esta película y sobre **La linterna roja**). Después vino un fresco histórico a medias tintas, **Vivir** (*Huo zhe*, 1994), producido por ERA International, que, tras ser enviado a Cannes antes de haber obtenido la aprobación de la Oficina de Cinematografía, fue también prohibido. Lü Yue, antiguo discípulo de Zhang, firma la imagen y, una vez más, cambia el estilo visual del director: juntos rodaron dos películas.

Tras el cuasi-fracaso artístico de **La joya de Shanghai** (*Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Quiao*, 1995), Zhang entabla un nuevo camino, con decorados urbanos y la cámara móvil de **Mantén la calma** (*You Hua Haohao Shuo*, 1997), para contar la historia de un joven ciudadano testarudo, una especie de Qiu Ju en versión masculina, que intenta por todos los medios obtener una compensación del truhán que le robó a su novia e hizo que lo zurraran. Tras ser invitado a Cannes, este film fue retirado de la competición por la Oficina de Cinematografía con el fin de "castigar" al festival por proyectar **Palacio de Oriente, Palacio de Occidente** (*Dong Gon Xi Gong*, 1996), de Zhang Yuan. Desde entonces, Zhang Yimou aceptó participar en delegaciones oficiales representando el cine chino en el extranjero (quizás fuera el precio a pagar para seguir haciendo películas). Aunque presenta algunos rasgos de propaganda, **Ni uno menos** (*Yige Dou Buneng Shao*, 1999) es el retrato incisivo de una muchacha movida



por una pasión única; pero la carrera de Zhang parece estancada.

Después de junio de 1989, Huang Jianxin partió una temporada a Australia; cuando regresó dirigió las películas de la "trilogía urbana". **Levántate, no te agaches** (*Zhanzhiluo Bie Paxia*, 1992) inaugura su colaboración con el gran actor cómico Niu Zhenhua, en el papel de un inquilino zafio y sin escrúpulos que se reconvierte a la profesión liberal (criando pescado en su apartamento) y triunfa con soltura sobre las vacilaciones

éticas de un intelectual. El segundo capítulo, **Espalda con espalda, cara a cara** (*Beikaobei, Liandui-lian*, 1994), producida en Hong Kong por Jacob Cheung, refleja la ambigüedad moral de la vida china contemporánea en un personaje un poquito taimado pero simpático: el (casi) honrado subdirector de un centro cultural de provincia al que niegan constantemente la promoción que merece. Film complejo, sensible, profundamente humano, es quizás la obra que mejor resume la década de los 90 en China, que comenzó con una ma-



sacre y terminó con la vuelta a la economía de libre mercado, con el espectro de una burocracia que no acaba de extinguirse. El último capítulo de la trilogía, **Señal a la izquierda, gira a la derecha** (*Dazuo Deng, Xiang You Zhuang*, 1996) elige una autoescuela cuyos profesores son antiguos militares y estudiantes movidos por el incentivo de la ganancia, como una metáfora para la custodia del nuevo espíritu de empresa por el complejo político-militar chino. Después de **La novia del hombre de madera** (*Wu Kui*, 1993), una parodia al mismo tiempo elegante y horterera de las primeras películas de Zhang Yimou, Huang volvió a sus temas habituales con una fábula absurda de unos guardias a quienes se confía una misión "ultra-secreta" pero que sus superiores olvidan: **Vigilancia** (*Maifu*, 1997); después, ofrece

una visión poco convencional de la policía local en **El mejor de Xi'an** (*Shui Bu Zhao / Xi'an's Finest*, 1998).

Permaneciendo en el Estudio de Xi'an, Zhou Xiaowen dirigió **El camino de la montaña negra** (*Heishan Lu / Black Mountain*, 1990), relato de tensiones sexuales que gira alrededor de una posadera de montaña en pleno conflicto entre China y Japón, que fue prohibido durante varios años. No obstante, sólo alcanzó una reputación internacional con **Ermo** (*Ermo*, 1994, que destacó en Locarno). Coproducción entre el Estudio de Shanghai y Ocean Films de Hong Kong, es la historia de una campesina frustrada y obstinada cuyos sueños se centran en la compra de un televisor con pantalla grande. También para Ocean Films, Zhou dirigió un film

épico, **La sombra del emperador** (*Qin Song*, 1996), sobre la agitada amistad entre el primer emperador de China (5) y un compositor. El realizador y su productor fueron penalizados después del Festival de San Sebastián: el Festival había invitado a la película a participar en competición, pero la Oficina de Cinematografía objetó la presencia, en una sección paralela, del documental "ilegal" **La plaza** (*Guangchang*; Zhang Yuan y Duan Jinchuan, 1994). La siguiente película de Zhou, **Gente corriente** (*Guanyu Ai De Gushi*, 1999), sigue estando prohibida.

Las carreras de Peng Xiaolian y Li Shaohong también se vieron afectadas por los acontecimientos de 1989. La primera había dirigido en 1988 **Historia de mujeres** (*Nüren De Gushi*), que cuenta el viaje a la ciudad de tres campesinas oprimidas por las costumbres aún feudales de la sociedad. El film, que triunfó en el Festival de Hawaii, fue prohibido por la Oficina de Cinematografía, que veía en él una crítica a la política del control de natalidad. El rodaje de la siguiente película de Peng fue interrumpido justo después de la masacre de la Plaza de Tiananmen, y se fue a Nueva York con una beca de estudios. Mientras tanto, los esfuerzos a nivel internacional lograron que se levantara la prohibición de la película.

En 1990, fortalecida gracias al éxito comercial de su primera película, **El caso de la serpiente de plata** (*Yinshe Mousha An*, 1988), Li Shaohong dirigió **Aurora sangrienta** (*Xuese Qingchen*), adaptación de la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*. En este film pone en escena, en una paleta de tonos saturados entre los que predominan los rojos y los negros, a campesinos que viven en condiciones primitivas, chapoteando en el lodo, respetando las costumbres feudales, y, por último, un pueblo ente-

ro que se convierte en cómplice involuntario del sangriento asesinato del preceptor. Se negó a la película un visado de exportación, pero circularon *cassettes* ilegales hasta que se levantó la prohibición en 1992. El mismo año, Tian Zhuangzhuang produjo para ERA International la tercera película de Li, **Retrato de familia** (*Sishi Buhuo*), cuadro sensible del desasosiego de un exitoso fotógrafo cuando irrumpe en su vida el hijo de un primer matrimonio durante la Revolución Cultural: un pequeño campesino que le hace preguntas y le obliga a poner en tela de juicio sus valores. Su cuarto film, **Colorete** (*Hong Fen*, 1994), narra la amistad entre dos prostitutas que, "liberadas" por la revolución de 1949, deben adaptarse a la nueva sociedad. Una de ellas se rebela, intenta vivir en casa de su cliente favorito, lo deja y, en sus andanzas, alcanza una dignidad nueva; la otra se dobliga en apariencia, conservando una mentalidad de mujer socorrida y codiciosa, y seduce al antiguo amante de su amiga. Li trata este tema melodramático en planos-secuencia en los que la emoción es contenida y que se desarrollan como la pintura en una lámina. En 2000 vuelve a un tema contemporáneo con **El camino de la felicidad** (*Hong Xifu*), que muestra las duras repercusiones de la nueva economía de mercado para una familia obrera de Pekín.

En 1989, después de tres películas de valor desigual -**Los músicos**



callejeros (*Gushu Yiren*, 1987), **Los chicos del rock'n'roll** (*Yao-ke Qingnian*, 1988) y **Vidas ilegales** (*Tebie Shoushushi*, 1990), que no pudo salir hasta 1994-, Tian Zhuangzhuang dirigió una epopeya histórica, **Li Lianying, el eunuco imperial** (*Da Taijian Li Lianying*, 1991), producida por una compañía de Hong Kong, Saki Films. Minando las convenciones del género, el film teje una serie de *flashbacks*

y de cuadros para describir la relación de Cixi, la formidable emperatriz viuda, con el gran eunuco Li Lianying, cuyo cuerpo mutilado se convierte en metáfora del despotismo del poder. Su siguiente película, **La cometa azul** (*Lan Fengzheng*, 1993), muestra el impacto de la historia en la vida de un chiquillo, Tietou. Su padre desaparece en un campo de reeducación durante las purgas antiderechistas de 1957, después el "tío" benévolo con quien se vuelve a casar la madre sucumbe a la desnutrición provocada por el progreso repentino y, por último, el tercer marido, un oficial del Partido, es víctima de los guardias rojos. Con **La cometa azul**, Tian pudo dirigir la gran película humana y política que faltaba a la China contemporánea. No obstante, ni siquiera pudo mostrarla él mismo porque la Oficina de Cinematografía, al darse cuenta de que había rodado un guión dife-



rente al que había sometido a la censura, prohibió el film. El negativo logró llegar de forma clandestina a Holanda (país que se convertiría en los años 90 en un centro para numerosas producciones chinas ilegales), donde fue terminado siguiendo las indicaciones de Tian. La película fue proyectada en Cannes, donde tuvo una calurosa acogida, pero no se puede ver en China. Sin embargo (persistencia del hombre e ironía de la historia), en ese momento Tian va a desempeñar, dentro de una nueva generación de cineastas y en circunstancias más difíciles, un papel parecido al de Wu Tianming en su generación. Tras negarle un plató, obtiene una oficina de producción en el seno del Estudio de Pekín.

La "Sexta Generación", como debía darse a conocer para diferenciarla, necesitaba un mentor. Los diplomados de junio, implicados o no en el movimiento de la Primavera del 89, son siempre sospechosos para los estudios, que se niegan a darles trabajo. Zhang Yuan es el primero que pasa a la

producción independiente, es decir ilegal, puesto que en China sólo hay una unidad de producción habilitada por la Oficina de Cinematografía que tenga derecho a producir películas. Financiada con (modestos) fondos privados (lo que la convierte en la primera película independiente desde 1949), su ensayo **Mamá** (*Mama*, 1990) alterna las secuencias ficticias en 35 mm. en blanco y negro con planos documentales grabados en vídeo, para plasmar el drama de una joven que educa sola a su hijo, disminuido psíquico, en un contexto social más amplio. Claramente en contra de la ficción de la "Quinta Generación" (que Zhang califica de "romántica"), la "Sexta Generación" es "*urbana, realista y objetiva*" (6).

En 1993 Wang Xiaoshuai dirige clandestinamente **Los días** (*Dongchun De Rizí*), rodada en un blanco y negro con grano que recuerda a los principios de la *Nouvelle Vague* francesa o de la Primavera de Praga. Es, a medias tintas y con una violencia sorda,

la historia de una pareja de artistas que no acaba de romperse. El contrapunto de esta atmósfera triste y monótona es el extranjero, que tiene el poder de comprar (o no) los lienzos del hombre, que parece prometer un amor secreto y una posible emigración a la mujer. Ese amor que muere, esas esperanzas artísticas y eróticas frustradas, son además toda una sociedad que se ahoga. A continuación, Zhang Yuan dirige **Bastardos de Pekín** (*Beijing Zazhong*, 1993), rodada en alerta continua con la colaboración del cantante de *rock* Cui Jian, símbolo de la juventud rebelde por su canción "La banda roja". A pesar del recuerdo aún fresco de la represión, el inicio de los 90 fue un extraordinario caldo de cultivo en los grandes centros urbanos como Pekín y Shanghai, con discusiones apasionadas, fiestas *underground*, liberalización de las costumbres y colaboración entre artistas de diferentes disciplinas. **Bastardos de Pekín**, con su estilo asociativo descuidado, muestra esta atmósfera. Para castigar a Zhang por haber rodado esta pelí-



Bastardos de Pekín

cula sin permiso, la Oficina de Cinematografía interrumpió la producción de su siguiente película, y en 1994, después del Festival de Rotterdam, dejaba al margen a diez cineastas y videoartistas independientes. Sin dejarse intimidar, Zhang dirige **La plaza**, un documental sobre la Plaza de Tiananmen, en colaboración con el videoartista Duan Jinchuan.

En 1993, la joven cineasta Jin Yan, que tenía prohibida la estancia en la industria china después de 1989, escribió el guión de **Camas rojas** (*Xuan Lian*) para un antiguo asistente de Tian Zhuangzhuang, He Yi (también conocido por su verdadero nombre, He Jianjun), y produjo la película. Rodada en un blanco y negro elegante en un hospital psiquiátrico, **Camas rojas** se sitúa al límite entre el sueño y la constante social disfrazada. La segunda película del equipo de He Jianjun/Jin Yan fue **El cartero** (*Youchai*, 1995). Esta obra radical refleja con precisión y elegancia el malestar de los "años de plomo", siguiendo las andanzas y el desconcierto de un joven cartero que no puede evitar leer las cartas que reparte ni intervenir en la vida de sus destinatarios, para descubrir en ellas el reflejo deforme de sus propios demonios.

Un año más tarde, Zhang Yuan dirige **Hijos** (*Erzi*, 1996), en estrecha colaboración con sus actores, una pareja de antiguos bailarines estrella con dos hijos mayores inútiles; es también una constatación de la quiebra afectiva de la sociedad china, en un modo que oscila entre el cine-realidad y la histeria alcohólica. Después, durante un viaje a Europa, Zhang pone en escena una obra de teatro, que transforma en película con ayuda de un productor francés. Rueda en un estudio la historia psico-sexual, a puerta cerrada, de **Palacio de Oriente, Palacio de Occidente**, en la que la relación sadomasoquista que se crea, en el transcurso de una noche,

entre un joven escritor homosexual y el policía que lo detiene, se convierte en una metáfora de las relaciones entre los ciudadanos y el Estado.

La primera película producida por Tian Zhuangzhuang en colaboración con el Estudio de Pekín fue **La fabricación del acero** (*Zhangda Chengri / Making Steel*, 1998), de un joven diplomado del Instituto de Cinematografía, Lu Xuechang. Esta obra ambiciosa, que sigue el itinerario de un joven músico entre la revolución cultural y el mercantilismo un poco vulgar de los años 80, no pudo salir (de forma limitada y sin obtener el visado de exportación) hasta 1998. Esto no impidió a Lu dirigir en

2000 **Un rostro imborrable** (*Feichang Xiari*) para el Estudio de Pekín, pero el propósito del film (el remordimiento de un joven que no fue capaz de intervenir para evitar una violación y quizás un asesinato) es más modesto.

Para ayudar a Wang Xiaoshuai a entrar en la legalidad, Tian produjo **La canción de Ruan** (*Bian dan, Guniang*). El film esperó varios años y sufrió importantes modificaciones antes de poder salir en 1998 (con un nuevo título: **Tan cerca del paraíso**). Rodada como una película negra en un universo de sombríos paisajes industriales, de clubes mal iluminados, de habitaciones de hotel lamentables y de calles superpobla-



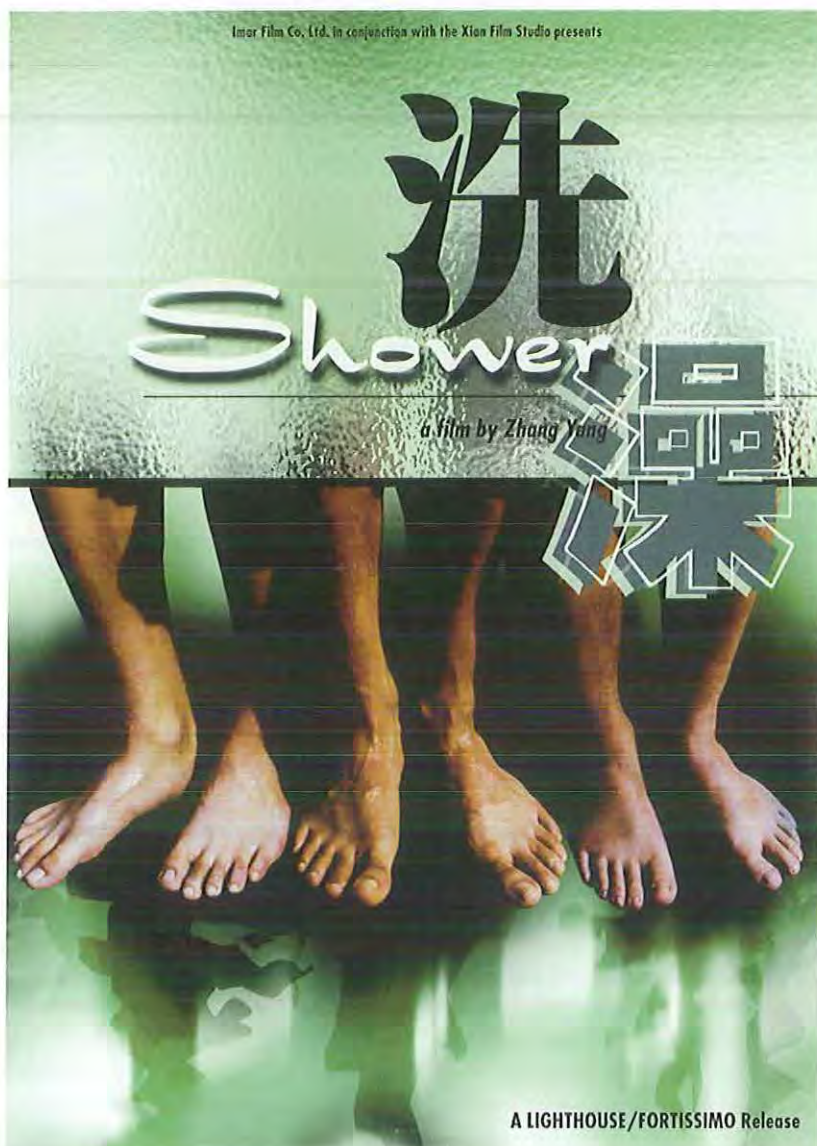
das, trata sobre la atracción violenta y trágica de dos amigos (un joven gángster poco hábil y un *culi* sentimental) por una cantante de cabaret bajo el dominio de la mafia local. Mientras tanto, Wang rodaba de forma independiente **Congelado** (*Jidu Hanleng*, 1997), inspirada en un eco de sociedad (el suicidio de un *performance artist* durante un evento en Pekín) y, para no comprometer a Tian Zhuangzhuang, firmaba con el nombre de Wu Ming, "Sin nombre" (7).

Para los cineastas que se quedaron en el sistema de los estudios, las cosas no iban mejor. En 1995, otro diplomado de 1989, Zhang Ming, firmaba una película sobria y sorprendente, **A la espera** (*Wushan Yunyu*). En una



pequeña ciudad turística a punto de ser inundada por la construcción de la presa en el Yangtse, una historia de violación muy ambigua une las vidas de tres personajes (un guardia de faro,

un joven policía y una recepcionista de hotel). El film fue invitado al Festival de Pusan, en Corea del Sur, y recibió un premio antes de haber obtenido un visado de exportación de la Oficina de Cinematografía. Ahora Zhang tiene prohibida la producción y la película está censurada (8).



A pesar de todo, Zhang Yuan decidió entrar también en el "sistema". En 1999 terminaba, en coproducción con el Estudio de Xi'an y un mecenas de Hong Kong, **Loco inglés** (*Fengkuang Yingyu*), sólido documental sobre un hombre que se ha hecho millonario enseñando inglés a las masas chinas. Después, dirigió para el Estudio de Pekín, también en 1999, **Diecisiete años** (*Guonian Huijia*, premiada en Venecia), que una vez más trataba sobre las familias con problemas y la psiquis perturbada del varón chino. Zhang hace realizar a su heroína un viaje en el espacio y el tiempo, cuando, después de 17 años en prisión por haber matado a su media hermana, tiene que enfrentarse a su madre y a su padrastro en un paisaje urbano que ya no reconoce.

Más próxima a la "Sexta Generación" que a la "Quinta", a la cual pertenece por haberse diplomado en 1982, Ning Ying fue a estudiar a Italia; después fue asistente de **El último emperador** (*The Last*

La ducha

Emperor, 1987), de Bertolucci. De vuelta a China, pronto destaca con su segunda película, **Por diversión** (*Zhao Le*, 1992, premiada en San Sebastián), en la que, combinando actores e intérpretes no profesionales, pone en escena a un grupo de ancianos jubilados que funda un club para dar rienda suelta a su pasión por la Ópera de Pekín, para cantar arias y pelearse. También son el humor, la ternura hacia los personajes, la pasión documental y el amor por el paisaje urbano de Pekín (aunque con un tema más sombrío) la base de **De patrulla** (*Minjing Gushi*, 1995), película para la cual convenció a verdaderos policías para interpretar su propio papel. En ella, muestra las actividades cotidianas, las frustraciones profesionales y familiares, el ridículo, pero también el valor y los dilemas morales, de los policías de una pequeña comisaría de barrio (hasta un momento de impaciencia que va a arruinar la vida de uno de ellos).

Lü Yue, miembro de la "Quinta Generación" que había estudiado en la clase de Zhang Yimou (para quien trabajó también como director de fotografía), vivió en Francia durante los años 80 (donde colaboró con Joris Ivens y dirigió un documental) y en 1998 firmó su primer largometraje de ficción, **El señor Zhao** (*Zhao Xiansheng*, 1998, Leopardo de Oro de Locarno). Este film, rodado en Shanghai, es el retrato incisivo de un intelectual entusiasmado con el nuevo espíritu de empresa, dividido entre dos mujeres y dos estilos de vida. Lü Yue recurre a la improvisación, a los planos-secuencia y a los primeros planos intensos que buscan la verdad psicológica del personaje y permiten una implosión de violencia hasta un punto de tristeza inexplicable en el que no hay vuelta atrás. Otro miembro de la "Quinta Generación" que vive en la diáspora, Wang Xiao-yen, había emigrado a San Francisco en 1985 y se había

casado allí. En 1993 volvía a Pekín para rodar, en total ilegalidad, **El diablillo** (*The Monkey Kid*, 1995, proyectada en Cannes), relato de su infancia durante la revolución cultural.

Desde la reforma de 1993, las iniciativas privadas se multiplicaron, a pesar del riesgo de que las películas fueran bloqueadas por la censura. Una situación interesante es la de Imar Film, sociedad dirigida por el americano Peter Loehr. Sus películas, destinadas a un público joven y urbano, funcionan bien. **Sopa de amor especiada** (*Aiqing Mala Tang*, 1998), de Zhang Yang, que entremezcla varias historias para describir el desorden amoroso contemporáneo, fue el mayor éxito del año. **Un hermoso mundo nuevo** (*Meili Xin Shijie*, 1998), de Shi Run Jiu, cuenta la llegada a

Shanghai de un joven campesino que cree haber ganado un apartamento en la lotería. **La ducha** (*Xizhao / Shower*, 1999, premiada en San Sebastián), el segundo film de Zhang Yang, trata sobre las relaciones de un padre que dirige un establecimiento tradicional de baños en vías de extinción con sus dos hijos.

El Estudio de Shanghai es el único que ha realizado con éxito su conversión al capitalismo, a imagen de la propia ciudad, campo abierto a las inversiones del extranjero, a la especulación inmobiliaria y a la renovación urbana. Allí hay cineastas con talento como Lou Ye, otro diplomado de junio de 1989 que, después de haber dirigido una comedia costumbrista -**El amante de los fines de semana** (*Zhoumo Qingren*, 1995)- y una película de terror para la televisión



THE MONKEY KID

Written and directed by Xiao-Yen Wang



Festival International du Film - Cannes 1995
OFFICIAL SELECTION



-No seas joven (*Wei Qing Shao Nü*, 1995)-, dio el salto al plano internacional con *El río Suzhou* (*Suzhou He*, 2000), un *cocktail* postmoderno y nostálgico que combina diversas influencias, desde *La sirenita* de Andersen hasta *Los amantes del Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) de Carax, con un aire de *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) y de película negra, para hacer revivir ese símbolo de la modernidad asiática que es la "china con una peluca rubia" en una historia de una mujer amada y perdida dos veces. Coproducida con Alemania, *El río Suzhou* forma parte de "Super City", una serie de diez películas producida por Lou Ye para el Estudio de Shanghai y en la que invitó a participar a cineastas de su generación. Una de las películas de esta serie,

Jade (*Jade*), fue la primera realización del antiguo guionista Tang Dalian (9). El segundo film de Tang, de producción independiente, *City Paradise* (*Du Shi Tian Tang*, 1999), profundiza en la violenta contradicción que existe entre la ciudad y el campo.

City Paradise se incluye en la ola de películas que describen los cambios en las relaciones sexuales y sociales que han afectado a China en estos últimos años; una tendencia reforzada por el éxito estético e internacional de *Xiao Wu* (*Xiao Wu*, 1998), de Jia Zhangke. Flotando literalmente entre los solares de construcción, los bares de *karaoke*, los baños públicos, la granja de sus padres y las calles polvorrientas de la ciudad, el carterista Xiao Wu no tiene ninguna atadura, y lo único a

lo que intenta aferrarse (el inicio de una relación con la joven azafata del *karaoke*) resulta ser aún más ilusorio, debido al desequilibrio que un capitalismo caótico ha instaurado entre los hombres y las mujeres. Vemos cada vez más prostitución y violaciones en las películas de la "Sexta Generación". En la sociedad china, la igualdad entre los hombres y las mujeres, que antes era un ideal socialista, a menudo deja paso a una curiosa mezcla de vuelta a las costumbres tradicionales y a la visión de la mujer como una mercancía. Además, hay que señalar durante toda la década de los 90 la escasez de jóvenes realizadoras, mientras que el cine depende cada vez más de la financiación privada. Otra película que refleja esta crisis es *Paisaje* (*Feng Jing*, 1999), de un realizador que se esconde bajo el nombre de Zhao Jisong; un joven abogado un poco fracasado va perdiendo pie y las ganas de vivir a medida que intenta descifrar el caso de una violación notificada por la mujer de un taxista, al tiempo que la bella peluquera por la que se sentía atraído es arrestada por prostitución. En otro estilo, *Hombres y mujeres* (*Nan Nan Nü Nü*, 1999), dirigido por Liu Bingjian con un guión fruto de la colaboración con un escritor *gay*, Cui Zi'es (que además interpreta el papel del brillante presentador de radio), es un cuadro de la vida homosexual de un realismo y de una franqueza poco frecuentes en el cine chino.

En 1997, el célebre novelista Wang Shuo, poeta de la vida urbana y de los chicos malos, decidió llevar a la pantalla una de sus novelas, *Soy tu padre*, en colaboración con el actor y director Feng Xiaogang (que después llevaría a cabo una carrera de director de películas comerciales, de la farsa a la comedia costumbrista, muy agradables y del gusto del público chino). La película es la historia de las relaciones catastróficas entre un padre, funcionario

sencillo y viudo, y su hijo adolescente; en la China posterior a 1989, se interrumpe el trato entre las generaciones y la transmisión paterna sólo puede hacerse desde el ridículo o la amargura. Condenada por la censura, **Papá (Baba)** salió de China de forma clandestina en 2000, para ser proyectada en el Festival de Locarno, donde ganó el Leopardo de Oro.

La Oficina de Cinematografía se tomó este asunto muy mal porque, además, el actor Jiang Wen (conocido en Occidente por su papel en **Sorgo rojo**) ya había desafiado a las autoridades en primavera haciendo proyectar su segundo largometraje, **Demonios en el umbral (Guizi Jaile, 1999)**, en competición en Cannes antes de obtener el visado de exportación (y la película fue galardonada). La Oficina de Cinematografía había reaccionado prohibiendo a Jiang Wen (el actor más famoso en China) trabajar en la industria del cine durante siete años (10). Jiang había pasado con éxito a la dirección en 1994 con **Al calor del sol (Yangguang Canlan De Rizi, premiada en Venecia)**, en la que combinaba otra novela de Wang Shuo, **Bestias feroces**, con la alegre evocación de su adolescencia durante la Revolución Cul-



tural. **Demonios en el umbral** es una obra más ambiciosa, más sombría, de casi tres horas, que evoca en blanco y negro el impacto de la guerra entre China y Japón en los campesinos pobres, en un estilo que pasa de forma

imperceptible de la comedia más absurda a la tragedia más oscura.

Después, a pesar de las numerosas dificultades del rodaje, el segundo film de Jia Zhangke, **El andén (Zhantai, 2000)**, una coproducción entre Hong Kong, Japón y Francia, se proyectaba al mismo tiempo en Venecia y en Toronto. Jia aún sin dificultad la forma épica y el sentido del detalle para contar, a través de las andanzas, los desengaños y las dudas de un grupo de actores ambulantes, las profundas transformaciones de China entre 1979 y finales de los 80: la apertura a nuevos estilos de vida y de expresión combinada con el poder insidioso y corrupto de un capitalismo mal digerido.

3. Taiwán

El triunfo de **Ciudad de tristeza** marcó al mismo tiempo la apoteosis de la "Nueva Ola" de Taiwán y



Hombres y mujeres

su fin como movimiento coherente. Tras su expulsión de las Naciones Unidas (1971) y la ruptura de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos (1979), el gobierno de Taiwán había decidido utilizar el cine para romper su aislamiento. A principios de los 80, la CMPC (Central Motion Picture Corporation), estudio del Kuomintang, había recurrido a dos jóvenes escritores influenciados por la literatura de las raíces, Hsiao Yeh y Wu Nien-jen, para que reclutaran a cineastas y trabajaran con ellos en los guiones. Su primera producción fue una película de sketches, **En nuestros tiempos** (*Guanggyin De Gushi*, 1982), confiada a cuatro jóvenes realizadores: Edward Yang (que acababa de regresar de una larga estancia en los Estados Unidos), Tao Dechen, Ko Yi-ceng y Chang Yi. Luego presentaron a una joven novelista, Chu Tien-wen, a los directores Chen Kun-hou y Hou Hsiao-hsien. El resultado fue **La historia del niño** (*Xiao Bi De Gushi*, 1983), dirigida por Chen Kun-hou con un guión de Hou Hsiao-hsien y Chu Tien-wen. En 1983, adaptando tres novelas de

Huang Chun-ming, una de las principales figuras de la literatura de las raíces, Wu Nien-jen escribió el guión de **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** (*Erzi De Da Wan'ou*), otra película de episodios dirigida por Hou Hsiao-hsien, Xhang Zhuang-xiang y Wan Jen (nombres que se harían ilustres dentro de la "Nueva Ola").

Los años siguientes marcaron la separación entre la CMPC y la "Nueva Ola"; mientras que Edward Yang se convertía en su propio productor, ERA International financiaba **Ciudad de tristeza**. Hou y sus dos guionistas, Chu Tien-wen y Wu Nien-jen, reunieron centenares de historias que mostraban el desasosiego de la isla en el turbulento periodo de 1945-49. La "Nueva Ola" había permitido volver a utilizar el taiwanés en el cine (11), y **Ciudad de tristeza** entremezcla las madejas lingüísticas (mandarín, cantonés, taiwanés, dialecto de Shanghai y japonés). Hou, pionero en el rodaje con sonido directo, compone este film como una polifonía compleja, donde por fin

pueden expresarse voces acalladas durante mucho tiempo. La película es una obra maestra de composición y de sobriedad, donde la emoción se expresa en planos vacíos, juegos de sombras y luces o ajustes sutilmente elípticos. ERA International también producirá la siguiente película de Hou, **El maestro de marionetas** (*Ximeng Rensheng / The Puppet-master*, 1993), el segundo capítulo de su trilogía consagrada a la historia de Taiwán. Esta vez se trata de un monólogo, el del Maestro Li, un "tesoro nacional de Taiwán" que tenía entonces 90 años y con cuya complicidad Hou reconstituyó 45 años bajo la ocupación japonesa. Mejorando incluso la belleza de la composición de **Ciudad de tristeza**, Hou adopta un tono indolente, que refleja el ritmo de las anécdotas a menudo sabrosas y en ocasiones trágicas que narra Li.

El tercer capítulo de la trilogía, **Hombres buenos, mujeres buenas** (*Haonan Haonü / Good Men, Good Women*, 1995), financiado por la compañía japonesa Shochiku, se introduce en la realidad contemporánea, donde el eco del pasado no deja de resonar. Una trama narrativa compleja une a una joven actriz atormentada por el recuerdo de la muerte de su amante, un truhán abatido en sus brazos, a la trayectoria de un militante comunista que se ha unido a la resistencia anti-japonesa en China Continental y que luego ha sido perseguido durante el Terror Blanco.

Durante la mayor parte de los 90, el cine de Taiwán se obsesiona con el tema de la historia. Beneficiándose también del levantamiento de la ley marcial en 1987, **Banana Paradise** (*Xiangjiao Tiantang*, 1989), dirigida por Wang Tung con un guión de la cineasta Wang Shao-di, es la historia picaresca de un antiguo soldado del Kuomintang que es arrestado por espía durante el Terror Blanco;



Hombres buenos, mujeres buenas

consigue salir del apuro haciéndose pasar por un difunto y, aunque es analfabeto, trabajando como traductor.

En 1991 Edward Yang dirige **El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival** (*Guling Jie Shaonian Sha Ren Shijian / A Brighter Summer Day*), un fresco al mismo tiempo ambicioso e íntimo de los años 60 en Taipei, que refleja el malestar de los adolescentes turbados, su fascinación por América, sus líos en historias de censura política, de resentimiento y de fracaso personal legado por sus padres, su delincuencia, sus conciertos de *rock* y sus historias de amor que conducen, trágicamente, al fracaso y el asesinato.

El compañero de Yang en la producción del film, Yu Weiyen, había realizado por su parte en 1989 una película semi-autobiográfica, **Gang of Three Forever** (*Tongdang Wansui*). En 1993, con **El chico del claro de luna** (*Yueguang Shaonian / Moonlight Boy*), una película extraña y delicada que utiliza secuencias de animación para evocar lo imaginario de un personaje reducido a un estado "vegetal" como consecuencia de un accidente, Yu refleja de nuevo los problemas de los años 60. Stan Lai, que llega del teatro -y que ha pasado al cine con **La tierra de la flor del melocotonero** (*An Lian Taohuayuan / Peach Blossom Land*, 1992), film que también hace coexistir dos épocas, forzando a dos compañías de teatro a compartir el mismo espacio en escena-, refleja una obsesión parecida con **La sociedad del Loto Rojo** (*Fei Xia A-Da / Red Lotus Society*, 1994). En esta película, un joven adepto de las artes marciales tradicionales no deja de tener encuentros, fortuitos o no, con las "sombras" de los miembros de una sociedad secreta originaria de China y perseguida por los comunistas y el Kuomintang. Para algunos el tiem-



po se ha detenido literalmente: los prisioneros políticos que han pasado muchos años en la sombra. En 1995, con **El superciudadano Ko** (*Chaoji Da Guomin*), Wan Jen pone en escena el desasosiego de una antigua víctima del Terror Blanco, finalmente liberado a principios de los 90, aún turbado por el recuerdo de su debilidad de antaño frente a la tortura y totalmente perdido ante el desarrollo industrial y la corrupción capitalista de Taipei. El mismo año, Hsu Hsiao-ming, un antiguo asistente de Hou que había debutado con **Polvo de ángeles** (*Shaonian Ye, An La!*, 1992), un hermoso film de gánsters adolescentes en la línea de las películas del Maestro, evoca con **La isla de la angustia** (*Qunian Dongtian / Heartbreak Island*, 1995) la historia de las víctimas de la represión antidemocrática de finales de los 70. La

película sigue la trayectoria de una joven mujer de Taipei que, después de 13 años de prisión, descubre con una tristeza infinita que ya nadie le espera, que es un anacronismo viviente.

Con **La colina sin retorno** (*Wuyan De Shangiu*, 1992) Wang Tung vuelve a la época de la ocupación japonesa. Evoca la vida peligrosa, sombría, a menudo sórdida, de los mineros explotados por los propietarios japoneses, sus amores desesperados con mujeres cuyo único recurso para sobrevivir es la prostitución. Fue uno de los últimos guiones de Wu Nien-jen, cuyo propio padre había sido minero en la misma región del norte de Taiwán durante la ocupación japonesa. En 1993 pasó a la dirección con **Una vida prestada** (*Duo-Sang / A Borrowed Life*), que retomaba y



completaba los recuerdos y las investigaciones que había entregado a Hou Hsiao-hsien para **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** (*Lianlian Fengchen / Dust in the Wind*, 1985) y a Wang Tung para **La colina sin retorno. Una vida prestada**, quizás la última instancia de la literatura de las raíces por su anclaje en la realidad rural de Taiwán, va en la línea de **El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival**: el héroe/el cineasta intenta poner en escena (de nuevo) las relaciones con un padre problemático. Otra primera película, la de Lin Cheng-sheng (12), **Una vida a la deriva** (*Chuen Hua Meng Lu / A Drifting Life*, 1996), es también una recreación ficticia de la relación entre el personaje y su padre. Hijo de campesinos, el héroe, destrozado por la muerte de su joven esposa, deja a sus dos hijos bajo la custodia de sus padres y se va a trabajar con los obreros temporeros. El campo, para ese padre ausente, es un paraíso perdido del que ha sido excluido por un oscuro sentido de su propio fracaso como hombre (un tema eminente en Taiwán).

Por fin, con **Red Parsimmon** (*Hong Shih Zi / Red Parsimmon*, 1996), Wang Tung evocará (de forma elusiva) a su propio padre, un antiguo militar que se ha quedado anticuado tras la emigración a Taiwán, contando la instalación de su familia en su nueva patria desde el punto de vista de los niños y de una abuela enérgica.

Con su segunda película, **Que Buda bendiga a América** (*Tai Ping, Tian Guo / Buddha Bless America*, 1996), Wu sigue explorando, en un tono picaresco, el pasado reciente de Taiwán, poniendo en escena la relación de

una comunidad rural con la base americana que se implantó allí en los años 60. No obstante, desde su segundo film, **Mei Li canta / Murmullos de juventud** (*Mei Li Zai Chang Ge / Murmur of Youth*, 1997), Lin Cheng-sheng ataca directamente a la modernidad urbana. Sus dos jóvenes heroínas, taquilleras de cine, se encuentran, se aman a su manera y luchan por su derecho a la vida, al amor, a pesar del pasado repleto de fracasos y de tragedia que les han legado sus padres. La carrera de Lin seguirá oscilando entre el recuerdo del pasado -**La marcha de la felicidad** (*Tian Ma Cha*



Yi Yi / A la una, a las dos

Fang / March of Happiness, 1999) vuelve a poner en escena el incidente del 28 de febrero de 1947, desde el punto de vista de las vidas individuales a las que ha afectado (13)- y la evocación del presente -**Haz lo que te apetezca / Dulce degeneración** (*Fang Lang / Sweet Degeneration*, 1998) y **La belleza de las nueces de betel** (*Ai Ni Ai Wo / Betelnut Beauty*, 2001)-.

Quizás porque ha sabido reflejar bien la historia, el nuevo cine de Taiwán ha podido enfrentarse a los desafíos de la modernidad. Esta modernidad tiene un nombre, una imagen, es la metrópolis asiática, centro de contradicciones, de bullicio, que ama a la población rural y a los inmigrantes, lugar de paso que sólo existe en el movimiento. Es este movimiento incesante lo que intenta captar Edward Yang. **La hora de la independencia / Una confusión confuciana** (*Duli Shidai / A Confucian Confusion*, 1994) expone con un humor a menudo cáustico las decepciones sentimentales, sexuales y profesionales de un grupo de jóvenes burgueses, de artistas y de profesionales de los medios de comunicación. En **Mahjong** (*Maijiang / Mahjong*, 1995), la trayectoria de una joven francesa en busca del amor se convierte en un pretexto para pasar por el tamiz diferentes estratos sociales de la metrópolis (delincuentes, nuevos ricos, gánsters, chicas conformistas o ambiciosas) e ir más allá de la apariencia en una vertiginosa mezcla de idiomas (mandarín, taiwanés y, *of course*, inglés) y de géneros (romance, acción, comedia). Después, **Yi Yi / A la una, a las dos** (*Yi Yi / A One and a Two*, 2000) fue todo un éxito en el Festival de Cannes, donde recibió el premio de la puesta en escena. Película-sueño, **Yi Yi / A la una, a las dos** vuelve a las tramas familiares ya estudiadas en los anteriores filmes de Yang -**Aquel día en la playa** (*Haitan De Yi Tian / That Day on the Beach*, 1983),



Endrinas verdes y caballitos de bambú / Una historia de Taipei (*Qingmei Zhuma / Taipei Story*, 1985), **El terrorista** (*Kogbu Fenzi / The Terrorizer*, 1986) y **El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival**:- las correspondencias secretas entre Taipei y Tokio, preludio del nacimiento de una cultura urbana panasiática en la que el ser taiwanés se encontrará al mismo tiempo enterrado y sublimado; la interdependencia subrayada por una magnífica estrategia de montaje, o sugerida por la profundidad de campo, de un grupo de personajes cuyas acciones se hacen eco las unas a las otras; la familia como hogar acogedor y alienante al mismo tiempo; la vulnerabilidad del varón

taiwanés con el resurgimiento del pasado debido a su incapacidad de estar verdaderamente "presente" para quienes le aman.

Mientras que los personajes de Yang parecen, a menudo, deslizarse al interior de la ciudad, los cuerpos que Hou pone en escena tienen una relación más física, más terrenal, pero también más difícil con el entorno urbano. En **Adiós al sur, adiós** (*Zaijian, Nanguo, Zaijian / Goodbye South, Goodbye*, 1996) aborda de frente la incidencia compleja de la modernidad en un gánster y sus allegados. La modernidad es lo que hace que estos héroes queden anticuados, pero es también lo que les obliga a desplazarse constantemente: del campo a la ciu-

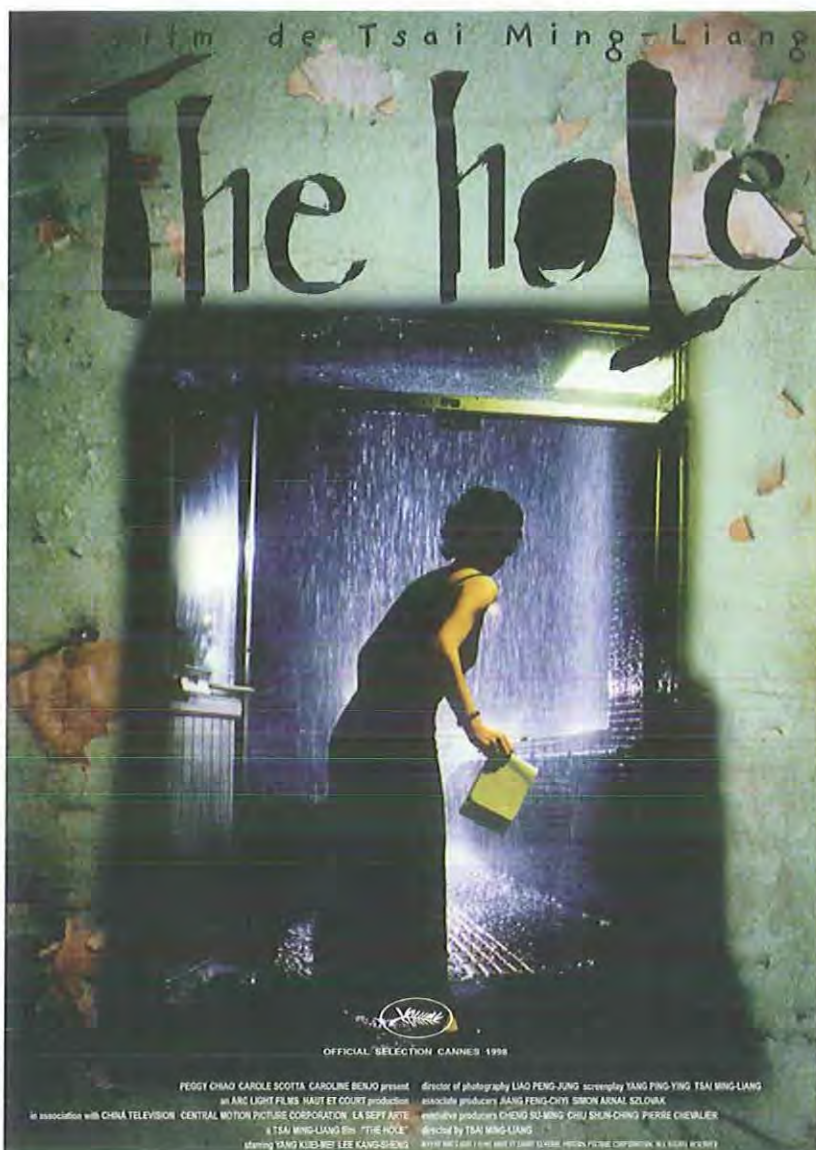
dad, de una "familia" a otra, de Shanghai, lugar de emigración, a América, lugar de sueños. Hou eleva la puesta en escena a la altura de sus objetivos y dirige una película en la que las relaciones espaciales entre los personajes, la cámara, el paisaje y sus diferentes modos de transporte constituyen un flujo constante, dando como resultado un estilo fluido, indefinido y opaco.

La siguiente obra de Hou, **Las flores de Shanghai** (*Hai Shang Hua / Flowers of Shanghai*, 1998), su primera película de vestuario, rodada íntegramente en estudio, representa otra ruptura, yendo más lejos en la opacidad. Inspirada en una novela clásica china, *La vida de las cortesanas de Shanghai*, de Wei Ziyun

(1894-1956), Hou recrea los rituales de seducción, de poder y de cortesía que vinculan a cortesanas, señoras, clientes, criadas y parásitos, en planos-secuencia-cuadros de magnífica composición, separados por fundidos en negro. La puesta en escena jamás abandona el espacio, el mismo tiempo íntimo y social, de las "casas", y los rumores de la ciudad sólo llegan deformados por las habladurías y las pasiones. Este espacio de enclaustramiento físico también es un encierro imaginario, dibujado por los vapores de opio y el desgaste invisible, pero ineludible, de los sentimientos.

No obstante, las más bellas imágenes de Taipei serán obra de un joven inmigrante de Malasia. En 1992, **Infancia y juventud del**

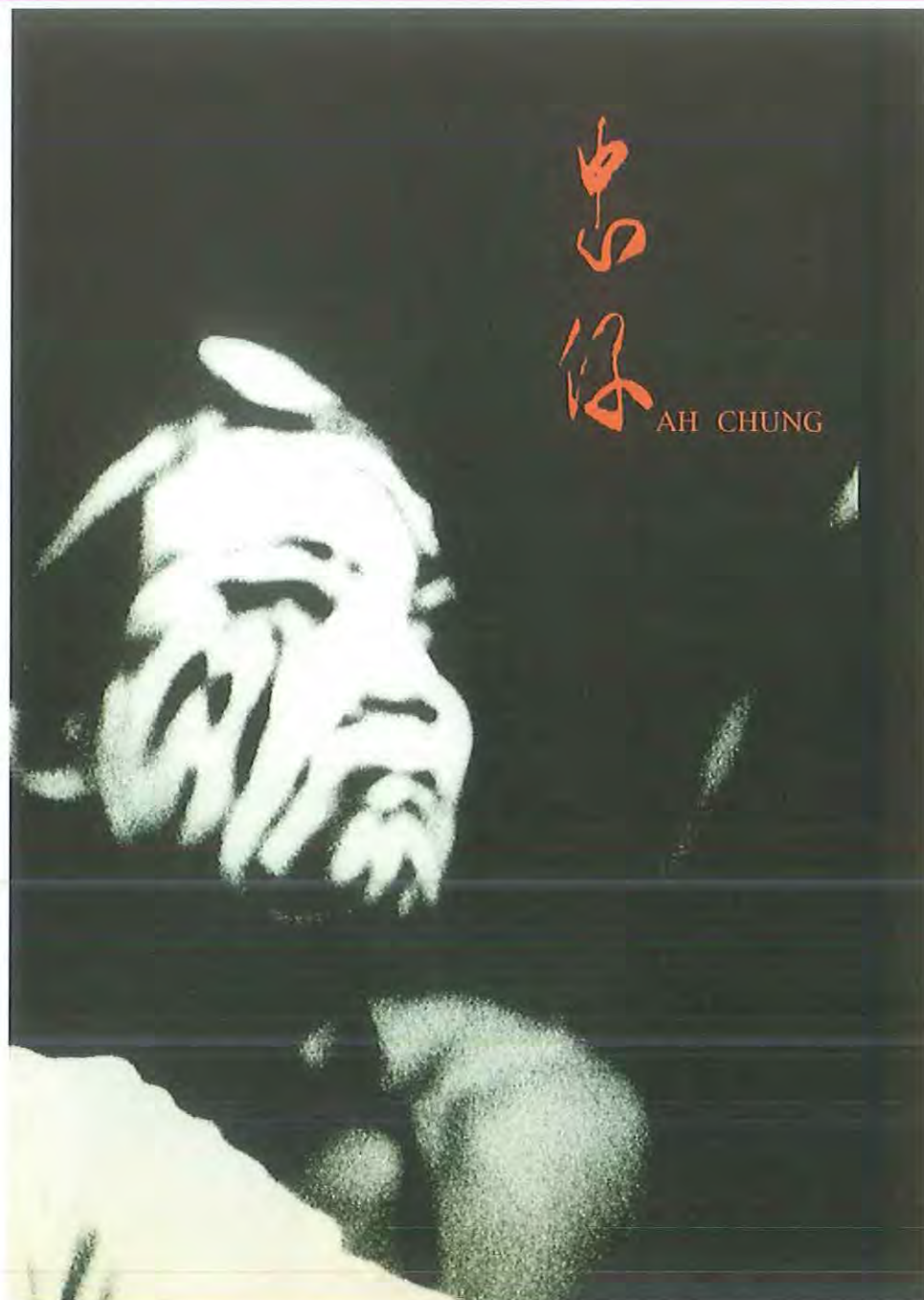
dios guerrero / Rebeldes del dios de neón (*Qing Shaonian Nezha / Rebels of the Neon God*) indica el nacimiento de un cineasta original, formado por los años en el teatro y después en la televisión. En este film ya trabaja el realismo con actores no profesionales. Tsai Ming-liang filma en la calle, en los apartamentos, cerca de los cuerpos; describe como nadie los vagabundeos, las impacencias, las pasiones secretas, la confusión de los jóvenes de Taipei. Es además uno de los pocos cineastas de Taiwán que aborda abiertamente el tema del deseo masculino, que muestran a Taipei como un lugar de ligoteo, de caza de múltiples posibilidades sexuales (lo cual no excluye ni la soledad ni la alienación). **Infancia y juventud del dios guerrero / Rebeldes del dios de neón** es la historia de la fascinación de un muchacho terco que se escapa de la escuela por un delincuente de su edad que encuentra un día en su scooter. **Viva el amor** (*Aiqing Wansui / Vive l'amour*, 1994) mezcla la vida de tres personajes (una mujer joven que trabaja en una inmobiliaria, un macho seductor vendedor de ropa ambulante no autorizado y un muchacho que trabaja para una funeraria) que se cruzan, con efectos a veces cómicos, en un apartamento vacío. El sexo es triste, furtivo, desestabilizador, pero Tsai lo filma con afecto, y también sabe transmitir los momentos delicados en los que la necesidad de amar se confunde con la de un contacto físico. Su tercera película, **El río** (*He Liu / The River*, 1997, Oso de Oro en Berlín), se basa en un guión mínimo, con réplicas cortas y escasas. El cuerpo del actor fetiche de Tsai, Lee Kangsheng, se convierte en el centro de un malestar que no se puede describir con palabras. Padre, madre e hijo comparten el mismo apartamento sin comunicarse. La madre tiene un amante; el padre frecuenta, con torpeza, los puntos de encuentro para homosexuales;



El agujero

el hijo desarrolla un extraño dolor en el cuello. Con gran ingenio, Tsai convierte este síntoma, sus avatares, las diferentes formas de (no) tratarlo, la manera en la que vuelve a configurar las relaciones entre padre, hijo y madre en el espacio, en el tema central de la película. Con **El agujero** (*Dong / The Hole*, 1998) vuelve a tratar el tema de la incomunicación en un mismo espacio: un fontanero hace un agujero en el techo de la casa de una mujer joven, creando así una situación de sospecha y desconfianza hacia el vecino de arriba. Lo renueva utilizando dos géneros: la ciencia-ficción, que le permite eliminar el aspecto realista de su visión de la ciudad (un misterioso virus ataca Taipei, transformando a sus víctimas en especies de cucarachas humanas), y la comedia musical (para expresar los fantasmas románticos de la joven mujer por su vecino, Tsai muestra números musicales hilarantes, inspirados en las películas de una estrella de Hong Kong de los años 60, Grace Chan).

Una de las voces más fuertes en los años 90 es la de Chang Tso-chi, quien dirigió su primer largometraje de ficción, **Venganza a medianoche** (*Anye Qiang-sheng / Midnight Revenge*, 1994), como parte de una serie de cuatro películas chinas independientes producidas en Hong Kong por Jacob Cheung. El film fue montado de nuevo sin su aprobación y sólo con **Ah Chung** (*Zhong Zai*, 1996) pudo afirmar la singularidad de su estilo. Chang, de formación documental, es particularmente sensible a la diversidad de las tradiciones culturales de Taiwán, y con **Ah Chung** pone en escena la oscilación de un joven de familia pobre entre la delincuencia y la pertenencia al grupo religioso de los Ba Chia Chang, que recorren el campo dando espectáculos con componentes rituales. El interés de Chang por las "familias" reales o artificiales se refleja de nuevo en **La oscuridad y la**



luz (*Heian Zhi Guang / Darkness and Light*, 1999), en la que se ve crecer a una adolescente en un edificio popular con un grupo de masajistas ciegos cuyo líder es su padre, con quien tiene una estrecha relación. La llamada del exterior llega con un aprendiz de gángster, con el que vivirá un romance que se interrumpe cuando el muchacho es asesinado por la banda rival.

Desde **Ah Chung** Chang es el productor de sus películas, pero el primer film de Taiwán verdaderamente independiente es **El hom-**

bre de la isla del oeste (*Xi Bu Lai De Ren / Man from Island West*, 1990), de Huang Mingchuan, que tiene bastante éxito entre la crítica, sobre todo en el extranjero (proyectado en 33 festivales). Con una estrategia no lineal, Huang entrelaza dos historias, una leyenda aborigen sobre un héroe que conduce a su pueblo a la libertad y un habitante de Taipei comprometido con una búsqueda simbólica y misteriosa. Con **Bodo** (*Baodao*, 1993) sigue profundizando en la ficción taiwanesa: esta vez en el límite entre lo real y lo imposible que constituye

una pequeña guarnición militar perdida en una isla de la costa china, con la única misión de vigilar a un invasor poco probable. El mismo año, He Ping dirige una película semi-experimental, **Dieciocho** (*Shibu / 18*), en la que expone los fantasmas de un hombre entregado al juego...

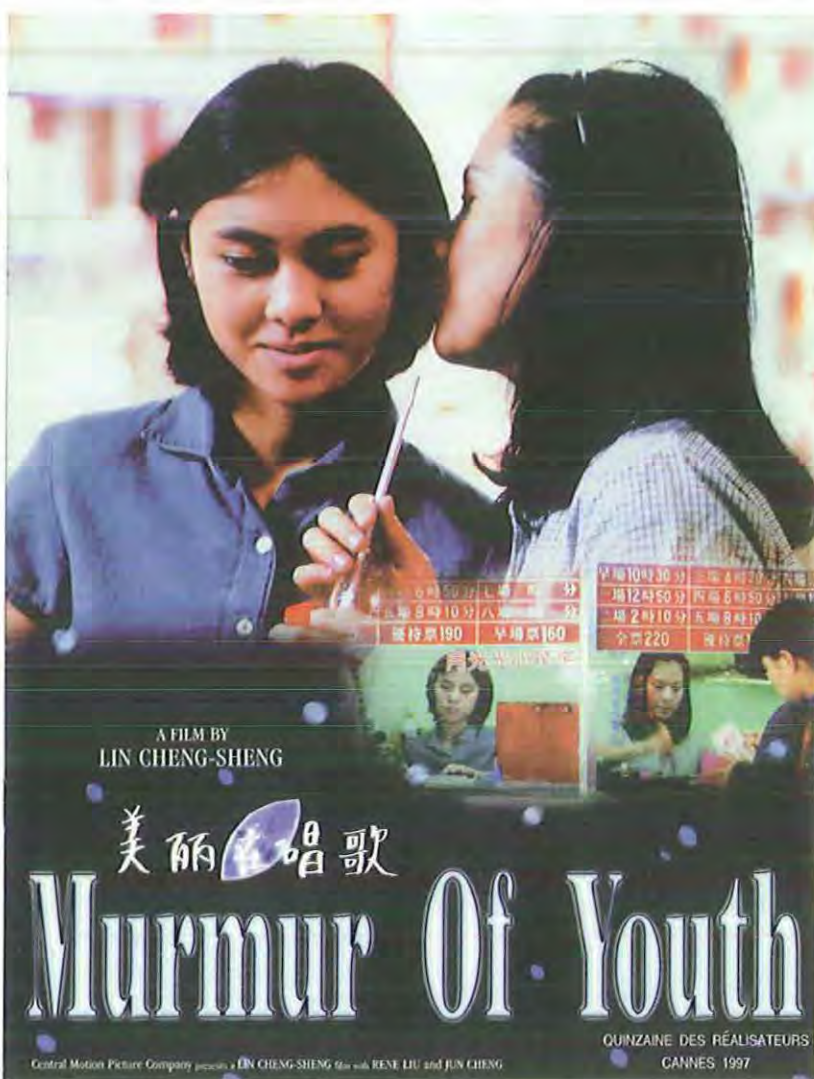
Al igual que Huang Mingchuan y He Ping, la cineasta Huang Yushang cursó sus estudios en los Estados Unidos. Directora de ficción y de documental, sabe dibujar hermosos retratos de mujeres y mostrar el deseo femenino: **Pulseras gemelas** (*Shuang Cho / Twin Bracelets*, 1990) (junto con **Mei Li canta / Murmullos de juventud** una de las pocas películas que representa la homosexualidad femenina), **The Peony Birds** (*Mu Dan Niao / The Peony Birds*, 1990) y **Cactus Love** (*Cactus*

Love, 1999). Otra cineasta importante de su generación, Wang Shao-di, después de una ilustre carrera en otras materias (14), no comenzó a realizar largometrajes hasta 1996 con **Leyenda accidental** (*Fei Tian*). En 1997 dirigió una ambiciosa comedia costumbrista, **Lo tuyo y lo mío** (*Wo De Shenjinbing / Yours and Mine*), que mezcla la inspiración picaresca, la visión moralista y una gran sensibilidad en la dirección de los actores. En 1998 pasó al largometraje de animación con **La abuela y sus fantasmas** (*Mo-Fo A-Ma / Grandma and Her Ghosts*).

Otro cineasta de Taiwán que se quedó en Nueva York después de sus estudios es Ang Lee, que se dio a conocer en 1991 con **Manos que aprietan** (*Tsui Shou / Pushing Hands*), producida por la compañía "independiente" de

Nueva York de James Schamus. Después, los dos hombres se embarcaron juntos en la producción de **El banquete de boda** (*Hsi Yen / The Wedding Banquet*, 1992), con la colaboración de la CMPC y un guión escrito en parte por Schamus. Esta obra híbrida, multicultural, que relata las maniobras de un joven taiwanés que vive en Nueva York para evitar escandalizar a sus padres, tuvo un gran éxito en Taiwán. Ang, Schamus y la CMPC volvieron a trabajar juntos en **Comer, beber, amar** (*Nan Nu Shi Yen / Eat, Drink, Man, Woman*, 1993), que describía la relación de un joven cocinero viudo con sus tres hijas casaderas. Ang también hará carrera en Hollywood, pero volverá al cine chino, siempre con la complicidad de Schamus, con el fin de revitalizar el *wuxia pian* que había adorado en su infancia. Con una distribución brillante, **Tigre y dragón** (*Wo Hu Zang Long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000) no decepcionó a los adeptos del género, al tiempo que seducía a los cinéfilos y mantenía una comparación con el maestro del género, King Hu.

No obstante, la CMPC está ausente en este género. Uno de los últimos filmes que ha producido es **El río**, de Tsai Ming-liang. Después de las elecciones democráticas de 1996, Taiwán está menos aislada en el marco diplomático y el gobierno ya no necesita al cine como embajador. A principios del siglo XXI, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang y Tsai Ming-liang dependen del capital extranjero (Japón y Francia). No viven del cine sino de la publicidad o el teatro. Otros han dejado de hacer películas, o realizan documentales para la televisión o la enseñanza. **Yi Yi / A la una, a las dos** quizás no se distribuirá en Taiwán. No obstante, se están elevando nuevas voces. La tradición documental, muy viva, toma en cierto modo el relevo de la literatura de raíces, al tiempo que sigue haciendo películas taiwane-



Mei Li canta / Murmullos de juventud

sas, escuchando a las minorías, representando por su cuenta el combate de los ecologistas, de los aborígenes... Una nueva generación realiza cine en 16 mm. Hay que citar a Chen Jo-Fei, quien, después de haber dirigido con *¿Dónde está mi amor?* (*Qiangpo Puguang / Where Is My Love?*, 1995) un análisis sensible del dilema de un joven escritor que tiene problemas para aceptar su homosexualidad, dirige *Viaje imprevisto* (*Incidental Journey*, 2000) en la provincia de Hualien, sobre el sutil equilibrio de las relaciones amistosas y eróticas entre tres mujeres. *Bundled* (*Wo Jiao A-Ming-La / Bundled*, 2000), la primera película de ficción de otra joven mujer, Shinging Chen, muestra algunos momentos preciosos de las vidas de unos indigentes (interpretados por verdaderos vagabundos) y les da la dignidad de una ficción que trasciende la precariedad de sus condiciones de vida, al tiempo que permite, a pesar del actual marasmo, mirar hacia el futuro del cine de Taiwán con cierta esperanza.

NOTAS

1. En la Ópera de Pekín, las mujeres no tenían derecho a subir al escenario; por tanto, los papeles femeninos eran interpretados por hombres; en la ópera cantonesa, popular en Hong Kong, los papeles masculinos son interpretados por mujeres.
2. Debemos a Wai Kai-fai dos películas importantes: *Peace Hotel* (*Heping Fandian*, 1995) y *Demasiadas maneras para ser el número uno* (*Yi Ge Zi Tou De Dan Sheng / Too Many Ways to Be Number One*, 1996), crítica del género de los "jóvenes gánsters".
3. Aunque no cursaran sus estudios en el Instituto de Pekín entre 1978 y 1982, Huang Jianxin y Zhou Xiaowen pasan a formar parte de la "Quinta Generación". Comparten con Chen Kaige, Zhang Yimou y Tian Zhuangzhuang experiencias similares durante la Revolución



Está usted cordialmente invitado a una boda en la que todo el mundo quiere besar a la novia

...
 excepto el novio

Cultural, así como la ayuda de Wu Tianming.

4. Hsu Feng, aún adolescente, participó en *Una muchacha galante* (*Xiao Ni*, 1970), *Conflicto en el Albergue de la Primavera* (*Yingchunge Zhi Fengbo*, 1973), *Lluvia en las montañas* (*Kung Shan Lin Yu*, 1979), y *La leyenda de la montaña* (*Shanzhong Chuangqi*, 1979). Nacido en Pekín, King Hu (1931-1997) es sin duda el mayor cineasta chino y el maestro del *wuxia pian*; vivió en el exilio desde 1949 y su carrera se divide entre Hong Kong y Taiwán.
5. Es el mismo emperador que Chen Kaige elegiría como héroe de su película *El emperador y el asesino*. Se puede preferir el film de Zhou, menos llamativo y cuya puesta en escena logra reflejar mejor la "pérdida" que se asocia al poder absoluto.
6. Declaraciones de Zhang Yuan recogidas en el catálogo del Festival de Hong Kong. Urban Council. Hong Kong, 1993. Página 67.
7. Más tarde, Wang realizó su autocrítica en la Oficina de Cinematografía y fue "perdonado".
8. El cineasta pidió a los festivales extranjeros que no repatriaran la copia a Pekín, por lo que existen algunas que se "pasean" fuera de China y que se proyectan de vez en cuando.

9. Tang había sido el guionista de *Buenos días, Pekín* (*Beijing Nizao*, 1990), de una cineasta de la "Cuarta Generación", Zhang Nuanxin, y había trabajado en *Bastardos de Pekín*.

10. Parece ser que ahora Jiang está autorizado a interpretar películas, pero no a dirigir las.

11. El idioma que se ha hablado tradicionalmente en Taiwán es el taiwanés, parecido al dialecto de la provincia china de Fujian. En 1949, el Kuomintang impuso el mandarín como idioma oficial y para el cine. De esta forma, el taiwanés desapareció del cine paulatinamente (antes de volver a aparecer con la "Nueva Ola").

12. Lin es también un excelente actor cómico, que ha trabajado en *Que Buda bendiga a América*, de Wu Nien-jen, y en *Lo tuyo y lo mío*, de Wang Shao-di.

13. Enfrentamiento sangriento entre taiwaneses "de origen" e inmigrantes de la China continental vinculados al Kuomintang o al ejército nacionalista.

14. Wang Shao-di ha escrito el guión de *El hombre de paja* (*Daocao Ren / Strawman*, 1987) para Wang Tung y el de *Banana Paradise*, luego enseñó en la Universidad y abrió un estudio de producción de televisión donde formó a varios jóvenes cineastas, como Tsai Ming-liang.