




ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Coproducción cinematográfica sino-europea en el siglo XXI

Shuxin Fang

TESIS DOCTORAL

Dirigida por

Dra. Amelia Sáiz López

Dr. Joaquín Beltrán Antolín

Doctorado en Traducción y Estudios Interculturales
Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios de Asia Oriental
Universidad Autónoma de Barcelona

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1. Marco teórico.....	14
1.1. Industrias culturales.....	15
1.2. Diplomacia cultural	19
1.3. La coproducción internacional.....	24
1.4. El cine transnacional y la globalización cultural	32
1.5. Cine de migración y diáspora.....	42
Capítulo 2. Evolución del sector cinematográfico y de la coproducción internacional de China	45
2.1. Período inicial: 1896-1949	46
2.2. Período socialista: 1949-1978.....	51
2.3. Período de reformas en el sector: 1978-2002	55
2.4. Período actual: 2002-2022.....	75
Conclusiones	82
Capítulo 3. Tipología de las coproducciones cinematográficas sino-europeas	85
3.1. Definición de la coproducción sino-europea	88
3.2. Películas de ficción de autor e interculturales.....	91
3.3. Películas de ficción de coproducción fundamentalmente económica.....	127
3.4. Películas de animación.....	146
3.5. Documentales	152
Conclusiones	155
Capítulo 4. Características y evolución de las coproducciones cinematográficas sino-francesas.....	158
4.1. Coproducciones dirigidas por la Sexta Generación	161
4.2. Coproducciones de documentales independientes chinos.....	181
4.3. Coproducción de películas de gran presupuesto	190
Conclusiones	194
Capítulo 5. Coproducciones cinematográficas sino-británicas	197
5.1. Coproducciones de cine independiente y de animación.....	198
5.2. La recepción del cine comercial coproducido entre el Reino Unido y China	201
5.3. Estudios de caso de coproducciones de cine comercial de acción y ciencia ficción.....	211
Conclusiones	223
Capítulo 6. Coproducciones de cine de animación. Estudio de caso de China con España.....	225

6.1. Panorama general.....	227
6.2. Estudios de caso.....	231
6.3. Recepción del público	245
Conclusiones	247
Conclusiones.....	249
Referencias bibliográficas.....	262
Anexos	293
Anexo 1. Listado de Coproducciones cinematográficas sino-europeas por países, 1958-2023	293
Anexo 2. Documentales europeos sobre China sin participación de empresas chinas en la producción.....	355

Introducción

Desde la década de 1990, el intercambio económico, cultural y político entre países se ha incrementado de modo significativo. Como consecuencia, la interdependencia económica del conjunto de países del mundo también ha aumentado, y en ocasiones, forman parte de una cadena industrial a nivel global. Además, se ha puesto de relieve la coexistencia de la diversidad con la tendencia hacia la uniformidad cultural, conduciendo al debate entre el proteccionismo y la multiculturalidad (Sedeño Valdellós, 2013).

El concepto del cine transnacional surgió en el contexto de la transformación de la forma de concebir la cultura en las ciencias sociales (Bergfelder, 2005). Este concepto cuestionaba la forma de aplicar el paradigma de lo nacional a la producción industrial, así como a la cultura representada en las obras fílmicas frente a las representaciones que reflejaban la construcción de nuevas identidades, ética, estética y narrativas en la pantalla. Por otro lado, también se constataba la existencia de redes transnacionales de producción, distribución y recepción de la industria cinematográfica (Ezra & Rowden, 2006).

La coproducción internacional se puede considerar que es una consecuencia de la globalización cultural (Sedeño Valdellós, 2013), o al menos que se intensifica con la misma. Debido al mayor volumen de flujos de capital transfronterizo, el cine, como una industria dependiente de la financiación, se ha caracterizado por la convergencia de medios, producción multiplataforma y la financiación transnacional (*ibid.*, p. 290). El proceso de la globalización ha facilitado el intercambio de lenguajes y códigos artísticos, y de consideraciones sobre la sociedad y las identidades colectivas e individuales. Y como consecuencia el cine también refleja y se hace eco de los procesos de fusión, colisión o contradicción entre personas de diferentes culturas.

En el contexto de cine transnacional, se produce el “intercambio de colaboraciones” entre productoras procedentes de varios países mediante la realización conjunta de obras cinematográficas (Ciller Tenreiro & Mejón, 2019, p. 46). De hecho, la coproducción internacional no sólo se considera relacionada con los acuerdos firmados por las instituciones cinematográficas (*ibid.*, p. 49), sino también es influida o determinada por “los lazos históricos, culturales y lingüísticos” y “relaciones económicas y productivas” que vinculan a los países participantes (*ibid.*, p. 41). Este

mecanismo de producción transnacional permite colaborar con personal de diversos países en la creación de obras transculturales para contar las “historias propias del entorno globalizado” (*ibid.*, p. 49), pues adquieren un “carácter híbrido y multicultural” en las tramas, personajes, idiomas y localizaciones (*ibid.*, p. 47).

La coproducción internacional de obras cinematográficas se refiere a las realizadas mediante la colaboración de empresas productoras de diferentes países que se rigen por normas, reglamentos y leyes de cada país, y a veces se encuadran en convenios establecidos entre ellos, como los acuerdos bilaterales y multilaterales. Los proyectos cumplen con los requisitos exigidos sobre las aportaciones financieras, además de las creativas, técnicas y de servicios de cada coproductor. También determinan y especifican la conformación del equipo que incluye a directores, escritores, compositores, artistas y profesionales de cada nacionalidad; así como el límite del porcentaje de la aportación financiera respecto al total del presupuesto.

A partir de la década de 1980, la “internacionalización de los medios de comunicación” (Li-Prouvost, 2017, p. 46) afectó tanto a la producción y distribución de los productos audiovisuales como a su consumo y a la “recepción cultural” (Márquez Elenes, 2002, p. 60), coincidiendo con cambios “tecnológicos y digitales” en los procesos de “liberalización” económica (Li-Prouvost, 2017, p. 46). En este contexto, China y Europa buscaron fórmulas de coproducción para fortalecer sus relaciones comerciales y culturales (*ibid.*, p. 47). Por una parte, instituciones y organizaciones cinematográficas como Unifrance y Bridging the Dragon, empresas independientes como Wild Bunch, productoras públicas y privadas chinas han colaborado en la financiación y realización de los proyectos. Por otra, la cooperación entre profesionales chinos y europeos mediante la fórmula de coproducción e intercambio internacional ha permitido la representación de la diversidad e identidad cultural a nivel textual e industrial. Un ejemplo son los cineastas independientes chinos que ganan premios en festivales de Cannes, Berlín y Venecia con sus películas de autor por su valor artístico y reflejo de la realidad social.

La coproducción sino-europea es especialmente fructífera en el cine de autor y se diferencia de la industria estadounidense de Hollywood que se caracteriza por el predominio del cine comercial. Los productores y distribuidores de Hollywood consideran a China como un gran mercado donde vender sus productos y buscan colaborar con socios del país para entrar en él, dado que es muy proteccionista (Li-Prouvost, 2017, p. 51). Las películas coproducidas por China, si cumplen ciertos requisitos, pueden ser consideradas “nacionales” y, por lo tanto, no están sometidas a

la estricta cuota de exhibición de películas extranjeras que limita su entrada. En definitiva, la principal motivación de la coproducción con China donde interviene Estado Unidos se relaciona con el interés en obtener beneficios económicos, y no tanto por cuestiones artísticas o culturales (Richeri, 2017, p. 16). China, a su vez, ha invertido de forma notable en el sector audiovisual porque considera que las industrias culturales de las que forma parte, constituyen un pilar de la economía. Además, pretende ocupar “un papel relevante” en el mercado global con sus producciones culturales (*ibid.*, p. 22), tanto por intereses económicos como de *soft power*. Uno de los objetivos del país es aumentar la influencia de sus medios de comunicación y proyectar una imagen positiva del mismo en el exterior (Li-Prouvost, 2017, p. 55).

Los estudios sobre la coproducción internacional enmarcada en contextos históricos y nacionales concretos son escasos debido a las dificultades de acceso a “los datos de producción de los diversos países” (Mejón, 2019, p. 24). La falta de información sobre esta “práctica transnacional” de las productoras que pertenecen a países distintos dificulta aún más el análisis de las coproducciones (*ibid.*, p. 43). Adicionalmente, la investigación sobre este modelo de producción requiere que se tomen en cuenta los aspectos económicos, sociales, culturales y políticos con una especial atención a su carácter transnacional tanto en la vertiente productiva e industrial como en la cultural. Por todo lo anterior esta investigación tiene un carácter interdisciplinar que utiliza diversas perspectivas teóricas como las relaciones internacionales en sus ámbitos culturales y económicos donde se encuadra la diplomacia cultural y el papel del *soft power*; las industrias culturales a la que pertenece el cine; la coproducción cinematográfica internacional como un modelo económico en el contexto de la globalización que incluye también la distribución y exhibición de las películas; la interculturalidad o el contacto entre personas de distintas culturas que intervienen en cada fase del proceso de la producción, así como en los contenidos de algunas obras, etc. La multidimensionalidad de la coproducción cinematográfica internacional exige una aproximación que incluye a muchas disciplinas para analizar en profundidad sus características.

Esta investigación analizará el caso específico de la coproducción sino-europea sobre la que existen algunas investigaciones desde perspectivas muy distintas. Peng (2015) analiza la relación entre la coproducción sino-extranjera y el *soft power* que promueve el gobierno chino. Wu (2019) realiza un análisis intercultural del contenido de las coproducciones sino- extranjeras. Por su parte, Xu (2017) y Liu (2019) han estudiado en detalle la influencia de las regulaciones chinas en la industria cinematográfica sobre la coproducción sino-extranjera.

La noción del cine transnacional (跨国电影, *Kuaguo dianying*) en el contexto chino se asocia frecuentemente con la coproducción cinematográfica transnacional (跨国电影合拍, *Kuaguo dianying hepai*). Por ejemplo, Ding (2021) analizó la influencia de las colaboraciones transnacionales sobre la globalización del cine de Asia Oriental. Ma (2021) abordó las transformaciones de las coproducciones cinematográficas chino-estadounidenses comparando la versión nueva y antigua de *Mulan*, utilizando el concepto de cine intercultural (跨文化电影, *Kuawenhua dianying*) para analizar los encuentros y conflictos de identidades culturales, étnicas y nacionales, así como el diálogo transnacional y translingüístico. Otros investigadores e investigadoras han analizado aspectos más concretos como Ma y Jiang (2016) sobre la narrativa femenina de las películas adaptadas de las novelas de Yan Geling -escritora y guionista estadounidense de origen chino-, protagonizada por migrantes chinas en los EE.UU. Ai (2013), por su parte, se centró en las obras de los cineastas chinos educados en el extranjero y en sus contribuciones a la industrialización del sector cinematográfico de China. Finalmente, Tu (2018) analizó los patrones industriales productivos y estéticos de las películas estadounidenses, británicas, indias y coreanas distribuidas en el mercado chino y la recepción por parte de la audiencia china. Todas estas investigaciones mencionadas están relacionadas con el transnacionalismo que de un modo u otro aparece en producciones cinematográficas, aunque no sean estrictamente análisis sobre coproducciones cinematográficas.

No obstante, en los últimos años, varias investigaciones han profundizado en el mecanismo de coproducción entre China y una región concreta. Los más destacados han analizado la coproducción sino-estadounidense (Yi, 2019) y panasiática (Cao, 2020; Liu, 2020; Yang, 2020). La coproducción sino-francesa también ha sido objeto de análisis por parte de los investigadores chinos, que la consideran un modelo representativo y un referente con un patrón muy distinto al sino-estadounidense (Chen, 2018). Sin embargo, no existe ningún análisis sistemático ni en profundidad sobre la coproducción entre China y los países europeos, lo cual constituye un vacío en los estudios sobre la coproducción china. Por ello, esta investigación se va a centrar en los mecanismos de coproducción sino-europea, desarrollando de forma específica los estudios de caso de la coproducción entre China y Francia, China y España y China y Reino Unido. De un modo secundario también se mencionarán casos en los que también han intervenido en la coproducción países como Bélgica, Finlandia, Austria, Alemania, los Países Bajos, Suiza, porque muchos proyectos son multiparticipativos o multilaterales, es decir participan productoras de varios países en el mismo proyecto y no solo dos países. Dentro de las investigaciones realizadas que se acaban de

comentar, la propuesta aquí desarrollada aportará nuevas perspectivas y complementará la investigación realizada sobre la coproducción china.

En definitiva, esta investigación es multidimensional para profundizar en el conocimiento sobre los aspectos económicos, sociales, culturales y políticos en un contexto globalizado en relación con la coproducción cinematográfica sino-europea, teniendo en cuenta el modelo industrial y productivo utilizado, y los contenidos, temáticas, narraciones y expresiones de las películas coproducidas.

La investigación tiene como objetivo general analizar los aspectos económicos, sociales, culturales y políticos de las coproducciones sino-europeas especialmente en el siglo XXI.

A partir del objetivo general, se plantean cuatro hipótesis de investigación:

- 1) Los modelos de coproducción varían en función de variables como motivo del proyecto, país participante, mercado y audiencia, entre otras.
- 2) La coproducción implica complejos procesos de hibridación y posibles conflictos culturales tanto a nivel textual como industrial.
- 3) Los contenidos, temática y narración de las películas reflejan los procesos interculturales de Europa relacionados con China y con su imaginario sobre el país.
- 4) La coproducción oficial china está especialmente interesada en la promoción de la imagen y la difusión de la cultura china en el extranjero.

Para alcanzar el objetivo principal, se plantean también los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar los modelos transnacionales de coproducción, distribución y exhibición.
2. Descubrir los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas en los contenidos, temática y narración.
3. Describir el desarrollo de la industria cinematográfica y del entorno sociocultural, económico y político para la coproducción internacional de China.
4. Explorar los factores culturales, sociales, técnicos y empresariales que intervienen en proyectos concretos.
5. Analizar los elementos fundamentales del éxito o fracaso de público y taquilla.
6. Entender las coproducciones oficiales como un caso específico de la

diplomacia cultural de China.

A partir de los objetivos propuestos, la metodología que se adopta en esta investigación es doble. Por un lado, se realiza una aproximación cualitativa característica de las ciencias sociales que consiste en un “análisis profundo de casos relativamente limitados” (Ragin, 1994). Se trata del estudio de un fenómeno cinematográfico, la coproducción sino-europea, mediante una serie de estudios de caso, basado en fuentes bibliográficas y documentales. Para profundizar en las dimensiones económicas, sociales, culturales y políticas del fenómeno, se han realizado también entrevistas en profundidad semiestructuradas a cinco productores y cineastas que han participado en proyectos concretos que forman el objeto del estudio. En las entrevistas, se ha recogido información sobre cuestiones como el entorno sociocultural y económico en el que se encuentran, los modelos de producción, canales de distribución y exhibición, así como los factores que ayudan y/o dificultan la realización de sus proyectos concretos. La investigación cualitativa se complementa con el análisis de los contenidos, temáticas y las narraciones de las coproducciones en su contexto cultural, histórico e ideológico específico.

Además, esta investigación también se basa en la revisión de fuentes secundarias publicadas sobre la coproducción sino-europea: en primer lugar, libros y artículos de revistas especializadas en el tema; en segundo lugar, informes de empresas, instituciones y expertos para determinar los factores económicos, políticos, sociales y culturales que intervienen en el fenómeno de la coproducción, así como los mecanismos que la activan. Se ha buscado y consultado la legislación, regulaciones, acuerdos oficiales y otros documentos de carácter político; informes, anuarios y estadísticas del sector cinematográfico elaborados por instituciones públicas y/o centros de investigación; páginas web de las productoras que han participado en los proyectos. Finalmente, también se han consultado noticias y blogs especializados. Para la recepción, además de los ingresos por taquilla, o premios internacionales, también se ha recogido información que aparece en páginas especializadas que recogen la opinión de la audiencia como Douban, la red social más popular especializada en cine chino y en IMDB, una de las bases de datos más grande que almacena información relativa a las películas.

Se han elaborado diversas tipologías de las coproducciones, de acuerdo con diferentes criterios. Para ello se ha creado una base de datos exhaustiva que incluye a 163 coproducciones entre China y diferentes países europeos entre 1958 y 2023, aunque la mayor parte de ellas se han producido desde el año 2000 hasta la actualidad. Se han

consultado diferentes fuentes para recoger la información de las películas coproducidas que aparecen en la muestra o corpus que constituye la base del análisis.

Con respecto a la estructura, en el primer capítulo está dedicado a presentar el marco teórico que sustenta los conceptos y las teorías clave utilizadas que incluyen las industrias culturales, la diplomacia cultural, la coproducción cinematográfica internacional, el cine transnacional y su relación con la globalización cultural, a partir de fuentes bibliográficas procedentes de disciplinas como la sociología, las relaciones internacionales, la antropología, la semiótica, la interculturalidad, los estudios de cine (Film studies), estudios culturales, para contextualizar teóricamente esta investigación interdisciplinaria, que también incluye los aspectos económicos que intervienen en los proyectos de coproducción cinematográfica.

En el segundo capítulo se analiza la evolución de la coproducción de cine internacional de China dividida en cuatro periodos: el período inicial (1896-1949); el período socialista (1949-1978); el período de reformas en el sector (1978-2002); y el período actual (2002-2022). La evolución se corresponde con la apertura del sector cinematográfico al exterior, dentro del proceso de industrialización y comercialización del cine en el país.

En el tercer capítulo, se ha elaborado una serie de tipologías sobre las coproducciones cinematográficas en las que interviene China de acuerdo con diferentes características y criterios como 1) la necesidad que motiva e impulsa los proyectos; 2) la forma de colaboración; 3) la aportación financiera, artística, técnica y creativa china en los proyectos; 4) el reconocimiento oficial; y 5) el contenido, la temática y la narrativa de las películas, en especial el relacionado con el mestizaje o la hibridación cultural. Y también se ha utilizado como eje articulador el tipo de género cinematográfico: ficción, animación, documental.

Se analizan cuatro tipos de coproducciones de acuerdo con las siguientes características: 1) Películas de ficción de carácter intercultural, donde el intercambio cultural y creativo constituyen el motivo principal de los proyectos. Además, puede existir una intencionalidad intercultural de los directores o guionistas, relacionada con sus experiencias migratorias personales, o con el deseo de colaborar con artistas de otra procedencia. 2) Películas de ficción con colaboración fundamentalmente económica, en referencia a los proyectos motivados por las necesidades financieras, y en muchos casos el interés comercial y de obtención de beneficios, antes que por objetivos artísticos. 3) Películas de animación que tienen en común estructuras

cronológicas y lineales, la coherencia en la trama y la sucesión temporal de los hechos. La animación permite comunicar también emociones y sentimientos entre gente de diferentes culturas y países. 4) Películas documentales sobre China que abordan diferentes fenómenos como la globalización económica; viajes personales; problemas del cambio social por el proceso de urbanización y la situación de inmigrantes en las grandes ciudades, etc.

En los capítulos 4, 5 y 6, se presenta la situación general de las coproducciones de China con Francia, Reino Unido y España, respectivamente, en el siglo XXI. Se analizan los modelos transnacionales de coproducción, distribución y exhibición, así como los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas en los contenidos, la temática y la narración.

Como resultado del análisis de cada caso particular, sobresale que las coproducciones sino-francesas se centran en las películas de autor, los documentales y el cine comercial. Las del cine de autor presentan ciertos rasgos interculturales en la temática, estilos narrativos y estéticos. La inversión de capital francés supone una importante fuente de financiación. Los festivales de cine, circuitos de arte, televisiones públicas francesas son los principales canales de difusión para estas películas. En las coproducciones de documentales independientes chinos, se observan características similares con relación al modelo de producción, distribución y narración de las películas de autor.

Las coproducciones de cine comercial están fundamentalmente motivadas por los beneficios económicos, destinadas a la distribución mundial. Recurriendo a acuerdos oficiales, utilizan la fórmula productiva y narrativa apta para el consumo del público en general. Las coproducciones de China con Reino Unido en su mayoría son películas de alto presupuesto que pertenecen a los géneros de acción y ciencia ficción. A partir de 2014, las productoras privadas de los dos países son las que aportan la mayor proporción del capital para los proyectos de coproducción frente a las aportaciones públicas. En muchos casos son coproducciones multilaterales donde la participación de Reino Unido oscila entre el diez y el cincuenta por ciento y China se limitaba a aportar financiación.

Finalmente, en el caso de España, sobresale la coproducción de cine de animación que comenzó en 2017 y tiene un modelo específico de producción, narración y comercialización. En su modelo industrial, con las inversiones transnacionales, los proyectos se financian con capital público y privado y tienen una amplia distribución

mundial. Además, se procura equilibrar la contribución creativa, técnica y financiera de las productoras participantes, conjugando recursos personales y materiales de todas partes. En sus contenidos, existe la homogeneización de los patrones formales, tecnológicos y temáticos, así como la diversidad de identidades, culturas y tradiciones en los personajes, ambientes y escenarios.

En la conclusión se presenta la constatación, o no, de las hipótesis y los principales resultados y aportaciones del análisis realizado sobre la coproducción que supone la cooperación industrial comercial y cultural a nivel internacional en el sector cinematográfico. La coproducción promueve la colaboración entre las industrias audiovisuales y la creación de contenidos para el consumo masivo además de su relación con los modelos comerciales de producción y distribución y los mercados culturales. Uno de los fines principales que prosiguen los proyectos de coproducción sino-europea es la rentabilidad económica, la explotación industrial y la comercialización en un amplio mercado. Pero la coproducción sino-europea va más allá de los acuerdos institucionales y beneficios económicos compartidos. La cooperación no se limita a los flujos financieros, sino que constituye un medio de intercambio, acercamiento y conocimiento recíproco entre las sociedades. En los procesos de su producción y creación, recurren a múltiples países, temas, narraciones, personajes y representaciones para expresar las ideas de diversidad cultural.

La tesis acaba con un apartado dedicado a la bibliografía y dos anexos. El primer anexo ofrece un resumen sintético de la base de datos de la muestra analizada donde aparece la información básica de cada una de las 163 películas coproducidas entre China y Europa. Las películas están ordenadas a partir del país europeo coproductor principal, con el año de realización, el título original y en chino, además del traducido al español cuando existe versión en esta lengua, el nombre de los/as directores/as, el nombre de las coproductoras chinas y el de las europeas y/o de otros países en algunos casos. El segundo anexo recopila la información de documentales europeos sobre China que no se pueden considerar estrictamente como coproducciones, pero que han sido rodados totalmente o en parte en China y han contado con algún tipo de colaboración con personas chinas, incluidos los protagonistas de los mismos. Se ofrece información básica de cada documental, especialmente el título, directores/as, año de realización, argumento y productoras.

En relación al estilo de la presentación de cada película en la tesis hemos seguido el criterio de escribir primero el título original, seguido entre paréntesis por el título en caracteres chinos y su transliteración en pinyin, el título en español cuando existe una

versión el mismo, el nombre de los directores/as y el año de realización. Cuando el título de una misma película se repite se ha optado por utilizar solo el original cuando son en español, francés, inglés e italiano, seguido del año de realización. Si el título original corresponde a alguna otra lengua europea, a continuación del mismo aparece el título en español, si existe, o en inglés y el año de realización. En los casos de repetición del título de la película después de una gran cantidad de texto, puede repetirse también la mención de los nombres de los directores/as además del año.

La realización de esta tesis se ha llevado a cabo dentro del marco de la dinámica investigadora del grupo de investigación InterAsia (2021SGR01028 y 2017SGR1284) de la Universidad Autónoma de Barcelona y de sus proyectos de investigación dirigidos por los supervisores de la misma, el Dr. Joaquín Beltrán Antolín y la Dra. Amelia Sáiz López. En concreto he participado en el proyecto de investigación I + D+ i del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado “New Socio-Cultural, Political and Economic Developments in East Asia in the Global Context” (PID2019-107861GB-I00, Ref.: AEI/10.13039/501100011033). La tesis también se ha podido llevar a cabo gracias a una beca del programa Chinese High-level University Graduate Students Studying Abroad for Phd Degree (Ref.: 202108390020) del China Scholarship Council (2021-2023) de la República Popular China.

Finalmente, manifiesto un agradecimiento especial a los productores y directores de cine que han accedido a ser entrevistados para esta investigación por su interés, amabilidad y el tiempo dedicado a cada una de las entrevistas, en concreto a Cristiano Bortone (director y productor, Orisa Produzioni), José Val Bal (director y productor, Granadian y Acorn Studio), Marc Chica i José (director y productor, Limmat Films), Sylvain Bursztejn (productor, Rosem Films) y Lai Yi (organizadora de festivales de cine). Y también a los directores de la tesis, la Dra. Amelia Sáiz López y el Dr. Joaquín Beltrán Antolín, por su constante ayuda y acompañamiento a lo largo de todo el proceso de elaboración y desarrollo de esta investigación. Y a mis padres por su apoyo durante estos años.

Capítulo 1. Marco teórico

El objetivo de esta investigación es analizar las coproducciones cinematográficas sino-europeas para ello es necesario contextualizar teóricamente este fenómeno multidimensional donde intervienen factores económicos, políticos, sociales y culturales. En primer lugar, el cine es una manifestación cultural que forma parte de la industria cultural de cada país. Las películas son productos culturales en los que se ha invertido capital y que se comercializan para obtener beneficios, o también pueden estar subvencionadas por los estados con otros objetivos como el interés por el fomento del arte, la cultura, o la ideología de cada país a nivel interno e internacional. En las industrias culturales participan intereses públicos y privados con distintos objetivos como se analizará mediante la revisión teórica de este concepto.

En segundo lugar, las coproducciones cinematográficas de carácter internacional están también estrechamente y vinculadas con la diplomacia cultural de cada país. Pueden ser un instrumento de *soft power* y contribuir a un mejor conocimiento mutuo entre los países que mantienen relaciones diplomáticas, además de contribuir a las relaciones económicas entre los mismos. También se analizarán las teorías sobre este concepto dado que es el marco donde se llevan a cabo las coproducciones.

Una vez que se ha profundizado en los conceptos y las teorías sobre las industrias culturales y la diplomacia cultural, se abordará la definición y las características de la coproducción internacional a nivel general a partir de la revisión de las aportaciones de varios investigadores. También se presentarán las diversas tipologías que se han elaborado para clasificar a esta práctica de producción cinematográfica que tienen en cuenta todos los aspectos que intervienen en la misma.

Otra aproximación teórica necesaria para contextualizar esta investigación sobre la coproducción cinematográfica sino-europea es la relacionada con los conceptos de cine transnacional y globalización cultural que también serán analizados de un modo general a partir de las contribuciones de investigadores expertos en el tema, algunos de los cuales también han elaborado tipologías para clasificar toda la variedad de posibilidades de producción. De hecho, el apartado dedicado a este tema está muy relacionado con los dos anteriores, pues la globalización es el marco necesario donde se lleva a cabo la coproducción internacional, por una parte, y por otra, las políticas nacionales sobre las industrias culturales y los intereses del *soft power* y la promoción

cultural en el exterior que caracteriza a la diplomacia cultural, también están relacionados con la intensificación de la globalización. Por su parte, el transnacionalismo relacionado con el cine es un concepto que ha aparecido en los estudios de cine (Film studies) que, aunque en parte está relacionado con la coproducción, globalización y transnacionalismo, que es el cine de migración y diáspora.

Industrias culturales, diplomacia cultural, coproducción cinematográfica, globalización cultural, cine transnacional y cine de migración y diáspora, constituyen los ejes analíticos y conceptuales de esta tesis que posteriormente se centrará en el análisis del estudio de caso de la coproducción sino-europea en el siglo XXI.

1.1. Industrias culturales

El concepto de industria cultural lo plantearon por primera vez Adorno y Horkheimer para referirse a la “cultura de masas” que convertía toda forma cultural en patrones simples e identificables para facilitar su “reproducción en serie” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 166 & 192). A partir de los años 80 del siglo pasado algunos investigadores se distanciaron de la “visión pesimista” (Rowan et al., 2013, p. 89) de Adorno y defendieron “el papel de la cultura como elemento de desarrollo” (Wolfensohn, 1999) dado que las industrias culturales podían generar “numerosos beneficios en materia de servicio público y como elemento de transformación urbana y económica” (Throsby, 2001, p. 142). En el año 1994 el informe *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* del gobierno australiano incluyó en el sector cultural a los sectores tradicionales editorial, musical y cinematográfico y a las “microempresas, trabajadores autónomos y agentes independientes” del sector creativo. De esta manera, se introdujo la noción de industrias culturales y creativas basadas en el talento individual y la propiedad intelectual. Con la llegada de la era digital, la “unidireccionalidad de la industria cultural” -del creador al consumidor- desapareció y fue sustituida por una “cultura de la participación” que convertía al consumidor de bienes culturales también en productor (Schäfer, 2011, p. 10-14).

Power y Scott (2004) señalaron tres características principales de las industrias culturales: en primer lugar, se dedican a la creación de productos cuyo valor reside en los contenidos simbólicos o culturales y en la forma personal y memorable en que involucran a los consumidores en las experiencias emocionales, sentimentales, físicas, intelectuales y espirituales (Pine & Gilmore, 1999, p. 11-13); en segundo lugar, se basan en la “Ley de Engel” que afirma que al aumentar los “ingresos disponibles” se

aprecia un “aumento desproporcionado del consumo de productos no esenciales o lujosos”. De acuerdo a ello, los países con mayor poder adquisitivo dedican un mayor porcentaje del “presupuesto familiar” a los gastos de productos culturales; por último, las empresas del sector cultural suelen enfrentar enormes “presiones competitivas” y riesgos financieros, así que es habitual la creación de aglomeraciones de empresas en áreas especializadas que pueden dar lugar a “distritos industriales” y sus productos se venden en “mercados globales con creciente facilidad” (Power & Scott, 2004, p. 3-4).

Según Coe y Johns, la “estructura y geografía industrial” del sector audiovisual no solo se basan en la relación entre redes organizativas e institucionales locales, sino que abarcan también a redes extra “locales”, regionales e internacionales que participan en los procesos de financiación, distribución y exhibición, los cuales constituyen aspectos claves del sistema de producción, cuya importancia se ignora en los estudios existentes (Coe & Johns, 2004, p. 188-190). Por su parte, Storper y Harrison (1991) indicaron que la estructura de relaciones entre insumos y productos, de poder entre cliente y proveedor y de relaciones geográficas funcionales entre empresas, caracterizaban a los sistemas de producción. A partir de lo anterior, Coe y Johns elaboraron un modelo de la estructura del sistema productivo de las industrias cinematográficas, dividiendo los procesos en seis “fases secuenciales” (Coe & Johns, 2004, p. 192): financiación, preproducción, producción, postproducción, distribución y exhibición. El sistema productivo audiovisual está dotado de una estructura “flexible”: productores, directores, actores, equipos y empresas subcontratistas se unen en un proyecto bajo contratos temporales que firman las productoras con los trabajadores e intermediarios de servicios. Con las ideas básicas respecto a un proyecto, se emprende la búsqueda de fuentes de financiación como los fondos de capital riesgo o las preventas y anticipos de distribución. La financiación depende en gran parte de la distribución, así que son los propietarios de los “derechos de distribución” y los inversores, quienes tienen el “poder” de decisión dentro del sistema productivo. Una vez el proyecto empieza a tomar forma y se aprueba la financiación, se inicia el trabajo de preproducción que abarca la contratación del elenco, director, personal técnico, artístico, creación del guion, planificación de agendas, selección de lugares, alquiler de equipos, programación de actividades diarias, etc. La fase de producción requiere un trabajo intensivo y una gran cantidad de capital para reunir a todos los elementos necesarios “en un estudio o en una localización” que se pueden clasificar, de acuerdo a Coe & Jones (2004) en: 1) “Por encima de la línea” incluye a guionista, productor, director, actor, técnico de sonido, cámara e iluminación, maquillador, diseñador del set, vestuario, utilero; 2) “por debajo de la línea” se refiere al personal de transporte, estudios y locaciones, equipos de sonido, iluminación, grabación, rodaje, y otros

servicios de comida y seguridad. Una vez que se tiene el material filmado -metraje original-, se pasa al proceso de postproducción que abarca el revelado de películas, edición de sonido, de imágenes, efectos especiales digitales, montaje de imágenes, grabación de la banda sonora. En la última fase, el producto final se distribuye en mercados locales, regionales, e internacionales, se utilizan los “medios de publicidad” y llegan a los espectadores en cadenas de televisión públicas, privadas, por cable, satélite, salas de cine, DVD, internet (Coe & Johns, 2004, p. 192-194).

La concentración de actividades de producción es habitual en determinadas ciudades clave donde se reúnen las empresas de diseño, fotografía, productoras, alquiler de equipos, atrezzo, música, postproducción, marketing y distribución. A su vez se crean redes de ciudades interconectadas debido a sus funciones especializadas y complementarias. La subida de los costes laborales y materiales en algunas de estas ciudades hace que las empresas busquen lugares más competitivos o económicos en su búsqueda de beneficios -con incentivos fiscales, “afinidades lingüísticas, y/o culturales”, condiciones climáticas adecuadas- para transferir parte de los procesos como la preproducción, rodaje, postproducción básica a ellos, con la consecuencia de la dispersión de las actividades de producción. Sin embargo, los derechos de autor, fuentes de financiamiento, decisiones creativas, tecnologías de postproducción, redes de distribución y exhibición siguen siendo controlados por empresas en ciudades clave (Coe & Johns, 2004, p. 194-195, 197). La dispersión de las actividades de producción contribuye a la conformación de redes interconectadas globales y la aparición de nuevos centros industriales.

La circulación de los productos culturales a través de los nuevos medios de información multimedia acelera la construcción del circuito internacional de producción y consumo de las industrias culturales (Power & Scott, 2004, p.12). La competitividad y la exportación de los productos culturales con contenido local en mercados globales se consideran fundamentales para el mantenimiento y desarrollo de las industrias locales debido a la demanda reducida de los mercados internos (Power & Hallencreutz, 2004, p. 225). La internacionalización de las industrias locales incorpora nuevos actores del mercado que son las multinacionales, que desempeñan un papel fundamental en la aglomeración industrial de actividades productivas y, así, aparecen nuevos centros que se implican en las redes globales (Power & Scott, 2004, p. 12). Mientras tanto, los expertos y profesionales que se concentran en una zona, construyen redes empresariales y de contacto locales, y esto permite la multiplicación de empresas independientes, en competencia con las multinacionales, provocando la mejora de la calidad de los productos, y la formación de un espacio de creatividad e

intercambio de conocimiento (Power & Hallencreutz, 2004, p. 228). Estas aglomeraciones industriales forman parte de redes globales que favorecen el intercambio de información, personal, ideas, conocimientos, impulsando la transferencia tecnológica, así como la creación e innovación productiva de las industrias locales (Bathelt, et al., 2004, p. 40-42).

Los valores económicos y medioambientales asociados a las industrias culturales son atractivos tanto para los países desarrollados con la infraestructura industrial y técnica necesaria, como para los países de renta baja o media que impulsan iniciativas culturales para dinamizar su economía. La generación de empleo de elevado nivel tecnológico y de alta remuneración, el estímulo a las industrias locales, la captación de expertos y profesionales extranjeros del sector, la creación de una imagen local y el fomento de la exportación de productos culturales resultan de suma importancia para el desarrollo económico local (Power & Scott, 2004, p. 10). Según señala un informe del Instituto Elcano titulado *La promoción de las industrias culturales y creativas como herramienta para la acción exterior de España* (Alvarez Rubio et al., 2019), es un sector que afecta a millones de empleos en la UE y contribuye un 2,5% de la economía española. El sector audiovisual donde se encuentra el cine y la televisión representa aproximadamente un 28% de todas las actividades culturales en su aportación al PIB, sólo detrás del sector editorial (MECD, 2019). Mientras tanto, el “efecto arrastre” que genera el sector cultural en otras actividades económicas es destacable, por ejemplo, la cultura se ha convertido en un importante motivo para viajar a España (MECD, 2017).

Las políticas para promover el desarrollo de las industrias culturales, incluida su internacionalización, suelen interpretarse en sentido económico. La cultura se considera un motor de la economía y las industrias culturales también sirven para promover y apoyar agendas político-económicas: creación del empleo, renovación urbana, reconstrucción de infraestructuras, captación de inversión, desarrollo de industrias de nuevos medios (O’Connor, 2004, p. 41). Las medidas políticas e institucionales incluyen el incremento de la oferta de carreras universitarias y cursos de capacitación para la formación de profesionales especializados, el fortalecimiento de los incentivos para la actividad empresarial del sector, la apertura de oficinas de consultoría de financiación para las empresas nuevas, la creación de centros y parques tecnológicos en áreas especializadas de apoyo al sector local (Bathelt, 2004, p. 158-159), la política de incentivos para estimular las inversiones internacionales y las acciones de organismos específicos en el extranjero para fomentar las exportaciones del sector, entre otras (Badillo Matos, 2014).

1.2. Diplomacia cultural

La diplomacia cultural tradicional forma parte del *soft power* de un país. El *soft power* señala la importancia de la cultura, valores e ideas, frente al poder militar y económico *-hard power-*, con su posible “poder de persuasión”, de resultar atractivos y, de este modo, la posibilidad de ejercer una influencia indirecta en las relaciones internacionales. Este “poder” forma parte de la política exterior de muchos países que lo promueven para sus propios intereses (Álvarez Rubio et al., 2019, p. 14). Para Gienow-Hecht y Donfried la “esencia” de la diplomacia cultural radica en el “intercambio de ideas, informaciones, valores, sistemas, tradiciones y creencias en todos los aspectos de la sociedad como en el arte, deporte, ciencia, literatura y música” para fomentar la comprensión mutua (Gienow-Hecht & Donfried, 2013, p. 21). “El diálogo y entendimiento entre culturas y/o civilizaciones” son importantes para prevenir y reducir al mínimo los conflictos y normalizar las relaciones (*ibid.*, p. 25), creando un clima de confianza y de comprensión mutua en las relaciones oficiales (*ibid.*, p. 13). Se maneja no solo al nivel gubernamental sino también por parte de la “sociedad civil, organizaciones privadas, empresas e individuos” (*ibid.*, p. 25).

La diplomacia cultural ha sido analizada como una cuestión de la diplomacia pública (Cull, 2009; Aguilar, 1996; Signitzer & Coombs, 1992). Mientras la diplomacia tradicional consiste en la negociación de gobierno a gobierno, la diplomacia pública supone la comunicación de gobierno a personas y en ocasiones de persona a persona (Signitzer, 2008, p. 205). Se refiere a que gobiernos, individuos y/o grupos privados impulsan y/o patrocinan acciones, programas y eventos con el propósito de cambiar y/o informar a la opinión pública de otros países, para poder influir en las decisiones de política exterior tomadas por sus gobiernos (Signitzer & Coombs, 1992). Tiene dos funciones básicas: 1) la información política que consiste en la explicación y la defensa de sus políticas específicas y acciones gubernamentales a través de los medios de comunicación e información rápidos (*fast media*) como “periódicos, noticias, radio, televisión, internet”, y que tiene resultados a corto plazo; 2) la comunicación cultural, que se dedica a la presentación de los aspectos culturales de una sociedad mediante medios de una forma más lenta (*slow media*) como “el cine, enseñanza de lenguas, intercambios académicos y artísticos, exhibiciones”, y que produce efectos con el tiempo (Signitzer, 2008, p. 206). La comunicación cultural se puede dividir en “diplomacia cultural” y “relaciones culturales” (Signitzer & Coombs, 1992, p. 142). Los diplomáticos profesionales y las instituciones culturales del Estado se consideran las principales responsables de la diplomacia cultural. Tratan de generar actitudes e

impresiones positivas en las personas de otros países a través de la promoción de sus “recursos y logros culturales” en el exterior y de la difusión cultural a escala mundial (Gienow-Hecht & Donfried, 2013, p. 13). Arndt (2006) diferenció la diplomacia cultural de las relaciones culturales, alegando que, las últimas se referían a todo tipo de encuentros interculturales realizados de forma natural y orgánica sin la intervención gubernamental como en los negocios, el comercio, el turismo, el intercambio estudiantil, la circulación de productos culturales, los flujos migratorios y de comunicación; mientras que la primera implicaba la utilización de la cultura para fines políticos de acuerdo con los intereses nacionales.

De acuerdo a Mitchell (1985, p. 5), “el objetivo de las relaciones culturales no es necesariamente buscar el beneficio unilateral sino el entendimiento y la cooperación entre las sociedades de cada nación”. Se basan en los intercambios recíprocos de información en vez de la proyección de imágenes seleccionadas hacia el exterior. No ocultan la realidad ni tampoco se aprovechan de los problemas nacionales (*ibid.*). En base a los modelos de la comunicación cultural de Peisert (1978), Signitzer señaló que el del intercambio y cooperación y el de la información, se encuadraban en las relaciones culturales, mientras el de la transmisión cultural en sentido unidireccional y el del autorretrato encajaban en la diplomacia cultural (Signitzer, 2008, p. 207). Aun así, apuntó que los modelos se sobreponían y las prácticas variaban en el tiempo y en el espacio (Signitzer & Coombs, 1992, p. 144). El primer modelo se basa en las relaciones de poder simétricas cuando existe un esfuerzo conjunto de superación de problemas. Las “instituciones centrales”, independientemente de la política exterior del Estado, pueden recoger información en ambos lados y pasarla a “entidades profesionales y académicas” encargadas de los programas de intercambio y proyectos de investigación conjunta (*ibid.*, p. 143). En el modelo de la información, el objetivo último es conseguir la comprensión y la simpatía de las personas de otros países. Las instituciones prestan atención a los movimientos sociales y culturales de los países, mantienen un contacto estrecho con las comunidades culturales y científicas y no tanto con la política exterior (*ibid.*, p. 144). El modelo de la transmisión cultural en sentido unidireccional se refiere a las relaciones de poder asimétricas. En esta transmisión muchas actividades forman parte de la política exterior. Un ejemplo son las políticas agresivas para promocionar la lengua en países extranjeros. En el último modelo, el fin principal es proyectar o “crear una imagen específica” del país, tratando de mejorar la comprensión del público objetivo. Las políticas y actividades se manejan en torno a esta imagen exterior (*ibid.*).

Los “significados, definiciones y funciones” (Gienow-Hecht & Donfried, 2013, p. 3) de la

diplomacia cultural se pueden analizar de acuerdo a dos dimensiones: la motivación y la estructura. De acuerdo a estos autores el modelo de la diplomacia cultural del siglo XX consiste en acciones gubernamentales dirigidas a la opinión pública de países extranjeros a través de los medios de comunicación de masas para conseguir determinados objetivos geopolíticos, ideológicos y económicos de interés nacional; y se diferenciaba radicalmente del modelo del siglo XVI, que adoptaba la forma informal de las misiones jesuitas: “libros, boletines, periódicos”, y de los vínculos familiares (*ibid.*, p. 17). Las “conexiones informales” establecidas por actores sociales -en algunos casos existía la presencia de diplomáticos oficiales como “puente o intermediario”- para sus propios fines personales, impulsaron o favorecieron la propagación de su cultura a lugares de gran interés comercial y político (*ibid.*). Otro ejemplo era la Europa del siglo XIX. Los empresarios privados y entidades sin ánimo de lucro desempeñaron el papel protagonista en la difusión cultural en el mundo, mientras las oficinas en el exterior intervinieron solo en las producciones musicales, teatrales, exhibiciones que pudieran afectar o beneficiar la imagen del país (*ibid.*, p. 18). Después de la “primera institución oficial” de Francia dedicada a promocionar su imagen y transmitir una impresión favorable en el extranjero, se fue modelando la estructura oficial de la diplomacia cultural (*ibid.*). Desde los años 70, la proyección de imágenes para mejorar o cambiar la opinión, percepción y actitudes de las personas de otros países con respecto al propio ha sido el objetivo fundamental y, de este modo, se pretendía conseguir el reconocimiento cultural y político, en beneficio de sus relaciones económicas y políticas exteriores.

La diplomacia cultural en ocasiones puede ser un vínculo útil en momentos de tensiones que afectan a la diplomacia tradicional en las relaciones entre países. Un ejemplo es la diplomacia del ping-pong (乒乓球外交, *pingpangqiu waijiao*) en la década de 1970. La situación económica y política de China empeoró debido a la Revolución Cultural (1966-1976) y las relaciones exteriores estaban marcadas por la guerra fría caracterizada por la tensión entre los países del Occidente capitalista y el bloque socialista. En el 31º Campeonato Mundial de Tenis de Mesa celebrado en abril de 1971 en Japón participaron el equipo chino y el estadounidense estableciéndose el contacto entre deportistas de ambos países. El equipo estadounidense visitó China poco después y se abrió la posibilidad de establecer la conexión y el intercambio de la sociedad civil de los dos países por primera vez desde el año 1949. Y a partir de entonces, los funcionarios de elevado rango realizaron entrevistas y visitas oficiales, dando lugar al deshielo de las relaciones diplomáticas entre China y Estados Unidos (Lu, 2013). Según Macher (2013), la diplomacia cultural en su origen es un medio para establecer lazos con otros países cuando carecen de las condiciones políticas para

hacerlo. Asimismo, Frieberg (2013, p. 110-111) consideraba que cuando un país se encontraba en un estado de inestabilidad, debilidad y pasividad en sus relaciones internacionales, el papel de los grupos e instituciones sociales como “mediadores” y “creadores de opinión pública” mediante los medios de comunicación era fundamental para generar cambios en las relaciones políticas.

En la práctica de la diplomacia cultural, los programas e iniciativas “de carácter neutral, interactivo y legitimadas”, tienden a lograr un impacto. La neutralidad se refiere a que estas organizaciones no son organismos oficiales, es decir, instituciones patrocinadas por el Estado y tampoco representan los intereses del sector privado. Los programas independientes, que no están comprometidos con los intereses políticos, se alejan aparentemente de la propaganda, a pesar de sus motivos relacionados con la imagen y las relaciones exteriores. Cuanto menos visible es la presencia del Estado, más son definidos como relaciones culturales (Gienow-Hecht, 2013, p. 9). En cuanto a “las ONGs, organizaciones religiosas, sindicatos, asociaciones profesionales”, también tienen sus propias agendas y persiguen fines específicos. La interacción con personas y organizaciones de otros países supone un diálogo e intercambio recíprocos entre los participantes que se aleja de la comunicación unidireccional (Gienow-Hecht & Donfried, 2013, p. 22-25). Signitzer (2008, p. 211) reiteró la importancia de la “segmentación de la audiencia” porque la actitud, percepción e impresión que los receptores tenían sobre un país cambiaban según sus relaciones de todo tipo y a varios niveles con el mismo, de modo que las imágenes pueden ser distintas e incluso contradictorias. Gienow-Hecht puso de manifiesto el papel fundamental de los actores que se involucraran directamente en la “comunicación internacional e intercultural” (Signitzer & Coombs, 1992, p. 139) porque la “mentalidad”, conocimiento y “visiones personales” de estos individuos y grupos determinaban las “motivaciones inherentes a la diplomacia cultural” (Gienow-Hecht, 2013, p. 8).

1.2.1 Cine y la diplomacia cultural

El cine es un instrumento poderoso para generar y difundir ideas. Las ideas importan no solo porque tienen efectos inmediatos sobre determinados modos de conducta, emociones y sentimientos, sino también porque producen efectos a largo plazo en la creación de imágenes, visiones de mundo y formas de pensar sobre la realidad concretas (Moran, 2005). El cine es un “vehículo de comunicación” (Guback, 1980, p. 31) y “portador de imágenes, ideas e ideales” (*ibid.*, p. 205).

El cine puede proyectar imágenes específicas de un país, sin embargo, cuando existe una considerable intervención estatal, esta función también sirve a propósitos

propagandísticos. Por un lado, el contenido de una película y la forma en que se presentan las imágenes pueden ser manipulados con fines comerciales o políticos. Se selecciona el material que tratará la película y se utilizan ciertos elementos para adecuarse al gusto de un público local, extranjero o global para que sea aceptado por esa audiencia objetivo “a costa de otros que han sido omitidos” (*ibid.*, p. 32). Por otro lado, si bien la motivación económica se considera un factor determinante de las producciones que pretenden obtener beneficios, el cine tiene el valor de poder ser portador de un punto de vista nacional, de “un mensaje beneficioso para el gobierno” que pretende difundirlo tanto en el interior como en el extranjero, y por ese motivo las fuerzas políticas e institucionales intervienen en la industria (*ibid.*, p. 205 & 278).

La industria motivada por la ganancia comercial tiene como objetivos atraer al mayor público posible y obtener beneficios. Esta voluntad de maximizar los beneficios coincide con las motivaciones políticas en la esfera internacional, que contemplan la promoción de modos de vida, el adoctrinamiento de ideologías, la creación de pensamientos, actitudes e imaginarios en el público, a lo que contribuye el cine por su capacidad para “atraer y mantener masas de personas y comunicarles información” (*ibid.*, p. 276). El apoyo gubernamental a la expansión industrial en el extranjero y a la circulación de sus producciones en el mundo, beneficia a la industria en sentido comercial y la industria a su vez colabora con el gobierno en su acción exterior. Como analizaron investigadores como Guback (1980) y Ellwood (2003), después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron una serie de iniciativas para la recuperación económica y reconstrucción de Europa conocidas como el Plan Marshall liderado por Estados Unidos. Entre las iniciativas se encontraba *The Marshall Plan Film Campaign* dedicada a la distribución de películas estadounidenses en el mercado europeo y la producción del cine “europeo” para influir en las visiones de los europeos sobre EE.UU. y el comunismo. El cine fue un instrumento efectivo para suscitar la “admiración europea” por el alto estándar de vida estadounidense y sus tecnologías. También transmitió los valores de la democracia, libertad y progreso que supuestamente representaban a Estados Unidos hasta el punto de identificarlo con un “paraíso” o con el “sueño estadounidense” (Ellwood, 2003, p. 225).

La esencia de la diplomacia cultural consiste en el intercambio de valores, ideas, visiones del mundo, el diálogo entre culturas y “civilizaciones” (Gienow-Hecht & Donfried, 2013). Y el cine puede ser un instrumento de la diplomacia cultural (Signitzer, 2008). De este modo, las “coproducciones del carácter intercultural” (Palacio, 1999) o el “cine transnacional de intercambio cultural” (Shaw, 2013) que se centran en el contacto intercultural y las contradicciones inherentes al mismo, pueden

contribuir a mejorar la comprensión de los espectadores por ciertos aspectos de una sociedad o cultura ajena a la suya, ayudando a crear un clima de entendimiento en el que operen las relaciones oficiales. Esta tesis analizará las coproducciones sino-europeas “multiculturales” (Pardo, 2006) en este sentido. Por ejemplo, el primer intento de coproducción oficial con Francia *Cerf-volant du bout du monde*, codirigida por Roger Pigaut y Wang Jiayi en 1958, se realizó en plena guerra fría, abriendo la posibilidad de la comunicación a nivel cultural con países occidentales y de cambios en las relaciones políticas.

1.3. La coproducción internacional

La coproducción audiovisual es un fenómeno que se ha desarrollado más intensamente bajo el contexto de la globalización. Desde la década de 1990, el intercambio económico, político y cultural entre países se ha incrementado significativamente, afectando por igual a la interdependencia económica del conjunto de países del mundo, en ocasiones formando parte de cadenas industriales; además, se ha puesto de relieve la coexistencia de la diversidad y la uniformidad cultural, en el debate entre el proteccionismo y la multiculturalidad (Sedeño Valdellós, 2013).

La coproducción internacional cinematográfica es un fenómeno de la globalización cultural con una larga historia (Sedeño Valdellós, 2013). El cine, como industria sumamente dependiente de la inversión, se ha caracterizado por la convergencia de medios, producción multiplataforma y financiación transnacional conforme han aumentado los flujos de capital transfronterizos (*ibid.*, p. 290). El proceso globalizador conlleva el intercambio del lenguaje y códigos artísticos, de imaginarios sobre la sociedad, y afecta a identidades colectivas e individuales. En ocasiones se producen fenómenos de fusión y/o de confrontación entre las personas de diferentes culturas que entran en contacto y que el cine escenifica.

La coproducción internacional se refiere, según define el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) de España, a las “películas realizadas en coproducción con empresas extranjeras, que se rigen por los convenios internacionales aplicables o, en su defecto, por las normas generales establecidas en el Reglamento de la Ley del Cine” (MECD, s.f.). Se trata de una modalidad de cooperación a nivel internacional entre dos o más empresas de producción procedentes de diferentes países, regulada por leyes de cine nacionales y supranacionales, acuerdos bilaterales o multilaterales, entre otras normativas (Mejón, 2019). Además, el carácter político que se atribuye a las coproducciones oficiales ha sido analizado por los estudios sobre la diplomacia

cultural, en relación a la política exterior de un país (Cooke, 2017).

La coproducción forma parte de la historia cinematográfica europea. La coproducción cinematográfica se convirtió en un fenómeno recurrente en Europa en la década de 1920. La presencia de los cineastas y distribuidores franceses en la coproducción supranacional data de principios del siglo XX. Después de la Primera Guerra Mundial, frente a la hegemonía de la industria cinematográfica estadounidense y su absoluto dominio del mercado mundial, por una parte, y por otra, a dificultades económicas de las industrias cinematográficas de Reino Unido, Francia, Italia, Alemania y Bélgica, decidieron impulsar una serie de “iniciativas de coproducción europea” para crear un gran mercado europeo con el denominado “Film Europe Movement” (Parc, 2020, p. 449). La iniciativa no tuvo éxito al coincidir con los años de la Gran Depresión (Vincendeau, 2012, p. 137), una época en que muchas empresas europeas tuvieron grandes dificultades financieras, junto con el interés que tenían en el mercado interno acorde con las políticas proteccionistas de los gobiernos. Tras la introducción de la tecnología del sonido, el cine estadounidense prevaleció en el mercado europeo con versiones de las películas en múltiples lenguas (MLV por sus siglas en inglés), lo cual “se considera una forma de coproducción en un sentido amplio” (Parc, 2020, p. 451).

Las empresas estadounidenses dominaban la tecnología y crearon filiales en Europa participando en la industria europea, para sortear las restricciones, como la cuota de dolaje para el cine extranjero. Después de la Segunda Guerra Mundial, la infraestructura de la industria cinematográfica quedó dañada y se produjo una severa crisis económica, momento en que se posicionaron las empresas estadounidenses en Europa fomentando las coproducciones y los subsidios gubernamentales para las filiales, ya que eran consideradas empresas locales. Francia e Italia, para hacer frente al dominio de la industria estadounidense en Europa, acordaron coproducir una serie de películas respectivamente en los dos países, asumiendo conjuntamente los costes para aumentar la competitividad de sus producciones, dando lugar a la firma del primer acuerdo oficial de coproducción en la historia cinematográfica (Parc, 2020). Como resultado, las industrias italianas y francesas lograron desarrollarse con un incremento de la cantidad y calidad de producciones, una amplia distribución en los mercados internos y mundiales, y la realización de muchas obras que han pasado a ser consideradas clásicas, bajo la forma de coproducción (Jäckel, 2005). La cooperación franco-italiana animó la firma de acuerdos de coproducción con más países y a que otros imitaran su ejemplo. En la década de 1990 se acordó un “Convenio europeo sobre coproducción cinematográfica” entre 43 países europeos. Como comentaba Jäckel, el sistema funcionó bien porque cineastas y productores provenían de países

con “proximidad cultural, infraestructura industrial e institucional similares” y con “esquemas de incentivos y mercados comparables” (*ibid.*, p. 87).

Las investigaciones sobre la coproducción internacional se iniciaron en el ámbito de la economía cinematográfica. La coproducción fue una solución adoptada frente a la competencia nacional e internacional que experimentaba la industria cinematográfica por la multiplicación de la oferta de productos culturales (Cuevas, 1999, p. 213) en un contexto globalizado donde las relaciones e intercambios artísticos, industriales y comerciales entre países se intensificaban a un ritmo acelerado. La industria cinematográfica de cada país se dio cuenta de la imposibilidad de sustentarse sólo con la demanda del mercado interno para obtener beneficios económicos. La motivación fundamental de la coproducción residía en “un amplio reparto de los costes de financiación y de los riesgos comerciales de la producción” (*ibid.*, p. 214) y las industrias alemanas, españolas, francesas e italianas fueron de las primeras que incorporaron esta fórmula de participación y colaboración internacional en el campo cinematográfico (*ibid.*, p.214 y 218). La lógica comercial o empresarial de la coproducción consistía en que dos o varias productoras de procedencia nacional diversa colaboraban e incluso se asociaban para la realización de un proyecto cinematográfico, y así se movilizaba “un sistema de corresponsabilidad empresarial cinematográfica” que dependía de las contribuciones financieras, técnicas y artísticas de las productoras participantes (*ibid.*, p. 214). El papel de la coproducción fue una estrategia de financiación para conseguir un “producto más competitivo y exportable” (Cabezón & Gómez-Urdá, 1999, p. 56) frente a la “penetración en el mercado europeo” de la industria estadounidense (Guback, 1980, p. 31). La coproducción, en definitiva, es una modalidad de producción externa o asociada donde las productoras participan de forma directa o a través de “una empresa temporal creada específicamente” para el proyecto en colaboración (Pardo Fernández, 2014, p. 48).

Los convenios bilaterales y multilaterales de coproducción son “instrumentos jurídicos para la regulación oficial de las coproducciones entre países, y su reconocimiento oficial, bajo ciertas normas a respetar” (Cuevas, 1999, p. 216). Los aspectos que habitualmente incluyen los convenios son: reconocimiento de la doble o múltiples nacionalidades de las coproducciones; concesión de visados de los artistas y técnicos extranjeros; facilitación de la exportación e importación de materiales para el rodaje; porcentaje mínimo y máximo de participación económica, artística y técnica. Es decir, se regula un “reparto de ingresos en proporción a las aportaciones” (*ibid.*, p. 217) y los derechos de autor compartidos. Cumplen con las legislaciones y normativas establecidas por cada país coproductor en el sector cinematográfico, y finalmente, los

proyectos fílmicos, desde el rodaje hasta la proyección pública, se someten a la aprobación de las autoridades competentes de ambos lados.

Los principios económicos básicos de la coproducción oficial son, por un lado, que el cine, como un tipo de bien cultural, se caracteriza por “costes iniciales elevados y pocos gastos de reproducción” (Sedeño Valdellós, 2013, p. 291). La recuperación del capital invertido normalmente es incierta y puede tardar dos o más años, así que conlleva un alto riesgo de inversión. Los acuerdos de coproducción, a su vez, exigen una participación mínima de las productoras participantes en la financiación de los proyectos y facilitan el acceso a créditos, subvenciones, exenciones fiscales, cuotas y otros estímulos proporcionados por cada gobierno a las producciones nacionales (Cuevas, 1999, p. 215). Por otro lado, las coproducciones oficiales pueden acceder a los mercados internos e internacionales como producción nacional de cada país coproductor, y así tienen mayores posibilidades para ser exportadas a países y regiones con los que los mismos mantienen estrechas relaciones comerciales, culturales y políticas. De esta manera, las productoras pueden desarrollar sus redes internacionales de distribución y comercialización (*ibid.*).

Los acuerdos gubernamentales tienen un significado político en el sentido de que consolidan las relaciones de cooperación entre los países participantes, y establecen “ciertas fórmulas políticas de interconexión” entre ellos (Sedeño Valdellós, 2013, p. 290). Se forma así un espacio donde se unen los países por su afinidad de lengua, tradiciones y manera de entender el cine (*ibid.*, p. 291). Un ejemplo es la previamente mencionada Convención Europea de Coproducción Cinematográfica entre 43 países europeos con similitudes históricas y culturales, valores e ideologías parecidos, prácticas industriales semejantes, instituciones comparables e intereses geopolíticos compartidos.

La coproducción internacional, desde la perspectiva de la producción industrial y explotación comercial, además de ofrecer una solución financiera a la necesidad de la elevada inversión que requieren determinados proyectos fílmicos, maximiza la rentabilidad del sector cinematográfico gracias al incremento de la cantidad y calidad de las producciones y al aumento de su competitividad en el mercado internacional y nacional; además, aprovecha al máximo los recursos técnicos y artísticos que contribuyen a un mejor rendimiento de cineastas y equipos de producción (Cuevas, 1999, p. 220). De este modo, las coproducciones pueden insertar escalas industriales verticales y horizontales (Sedeño Valdellós, 2010, p. 5). Por una parte, vinculan todas las fases del proceso de producción (Marzal Felici & López Cantos, 2008), manteniendo

“el trabajo creativo, técnico, la propiedad intelectual y los derechos de autor” (Sedeño Valdellós, 2010, p. 5) bajo el control de las productoras; y por otra, impulsan las relaciones empresariales entre las mismas a largo plazo (Cabezón & Gómez-Urdá, 1999, p. 56).

No obstante, las coproducciones también tienen que afrontar el riesgo de la “pérdida de la esencia nacional” (Cuevas, 1999, p. 220), la tendencia a la homogeneización cultural y la habitual combinación híbrida de elementos en aras de la comercialidad, como el uso de locaciones múltiples (Shaw, 2013) o el recurso a estereotipos de personajes extranjeros (Szczepanik, 2018, p. 169), sin atender al “espíritu de la película” (Cabezón & Gómez-Urdá, 1999, p. 57). Un ejemplo de lo anterior es el fenómeno *Euro-pudding* durante las décadas de 1980 y comienzos de la del 1990, que consistía en realizar coproducciones sólo por motivos económicos, sin muchas aspiraciones artísticas, subvencionadas por fondos públicos y destinadas a una audiencia europea (Hammett-Jamart, et al., 2018, p. 21). En el mismo sentido, también se cuestionan las “lógicas globales” o supuestos valores universales a que recurren las coproducciones para lograr la comprensión cultural de una audiencia mundial. Una de las consecuencias es la “internacionalización” de contenidos, narraciones, técnicas y lenguajes cinematográficos, que incluyen desde la inserción de algunos elementos orientales en producciones hollywoodenses hasta la denominada “occidentalización” del cine asiático (Sedeño Valdellós, 2010, p. 11). Desde la perspectiva empresarial, el aumento de los costes generales, el incremento del tiempo de producción, las diversas legislaciones y normativas, la diferencia de lenguas, formas de trabajo, prácticas industriales, la dificultad para lograr el porcentaje de participación del elenco y de los equipos técnicos de todos los países coproductores y la compleja combinación de rasgos de culturas diferentes en el guion (Pardo Fernández, 2007, p. 135), son consideradas consecuencias no deseables que afrontan estos proyectos.

La esencia cultural de la coproducción internacional ha sido abordada por Miller et al. (2005), Moreno Pérez (2002) y Pardo (2007), entre otros investigadores. De acuerdo con ellos, la coproducción ha promovido una transformación de la representación cultural en la pantalla de lo local a lo nacional y de lo regional a lo global (Miller et al., 2005, p. 118). También se ha afirmado que, aunque el intercambio cultural fuera una de las principales motivaciones de la coproducción, no se descartaba el riesgo de “perder o difuminar la propia identidad cultural” (Pardo, 2007, p. 135). Además, los contactos interculturales, así como las “contradicciones inherentes a los intercambios culturales”, se escenifican en las coproducciones “en calidad de espacio de interacción entre nosotros y los otros” y, como resultado, muestran “rasgos híbridos” tanto en el

lenguaje como en la narrativa fílmica (Moreno Pérez, 2002, p. 105).

Morawetz (2007) analizó cómo el capital financiero, la industria cinematográfica y las instituciones de apoyo influyen para realizar proyectos de coproducción y estableció una tipología de las coproducciones en función de la relación entre las dinámicas financieras, industriales e institucionales:

- 1) *Coproducción motivada por la intención creativa.* Los elementos transnacionales son movilizados en el nivel creativo. Las productoras de diversa procedencia nacional y cultural son capaces de realizar aportaciones creativas en el proyecto. Sin embargo, con frecuencia, los elementos creativos como el argumento principal o los personajes son alterados para cumplir con los requisitos para acceder a las ayudas públicas, igual que el porcentaje del presupuesto destinado a los gastos locales, el de la participación del reparto y del equipo técnico de cada país coproductor.
- 2) *Coproducción motivada por la capacidad económica de la industria cinematográfica.* Dentro del marco contractual, dos o más productoras colaboran o se asocian para realizar un proyecto fílmico aportando bienes, recursos o servicios, ante la imposibilidad o dificultad de hacerlo de otra manera. Las productoras asumen conjuntamente los costes de producción y los riesgos de la inversión, y acceden a los créditos, subvenciones, incentivos fiscales que ofrecen los países coproductores. Las necesidades financieras prevalecen sobre las aspiraciones creativas en el proyecto.
- 3) *Coproducción motivada por la inversión de capital.* Los inversores consideran los productos cinematográficos como productos de inversión, así que lo único que buscan es maximizar los beneficios y reducir los riesgos que conllevan por la incertidumbre de la industria cinematográfica. Los proyectos precisan de grandes inversiones para que las transacciones financieras como los créditos y préstamos puedan llevarse a cabo. La forma de coproducción sirve para involucrar a inversores y mercados de todo el mundo. Los altos presupuestos tienen que recompensarse con los ingresos de taquilla, por lo que procuran dirigirse hacia una audiencia mundial mediante una distribución más amplia y se rigen exclusivamente por criterios de comercialidad.

En comparación con la tipología de Morawetz, Wayne (2002) hizo una clasificación de las películas europeas internacionales (Pardo, 2006, p. 232) según los factores

económicos y culturales que afectaban a su recepción por parte de la audiencia local y global. Las categorías que propone no son mutuamente excluyentes, es decir, una película puede integrar elementos narrativos, creativos y productivos pertenecientes a varias de ellas.

1) *Embedded films* (Wayne, 2002, p. 40-41): películas destinadas principalmente al mercado interno. Son producciones de presupuesto limitado y no se preparan para la distribución internacional. Se caracterizan por estar profundamente arraigadas en el propio contexto cultural y nacional, por lo que puede resultar difícil conseguir la comprensión e identificación de espectadores de otras procedencias. Cuentan con ayudas gubernamentales para la producción nacional y, a veces, participan empresas multinacionales en la financiación con el objetivo de obtener éxito y/o conocer las tendencias actuales en los mercados cinematográficos.

2) *Disembedded films* (*ibid.*, p. 42-44): películas no están arraigadas en el contexto nacional o local donde se producen. Se aprovechan de los estereotipos del imaginario popular sobre una cierta sociedad, cultura, comunidad para lograr el éxito de ventas en el mercado estadounidense. Estos productos cinematográficos diseñados para el consumo exterior habitualmente no se correspondan con la realidad social ni con la especificidad cultural.

3) *Cross-border films* (*ibid.*, p. 45): películas destinadas a la venta en el mercado internacional fuera de Estados Unidos, por ejemplo, en el mercado europeo. Se incluye el cine de arte nacional. Cada vez es más frecuente la realización de coproducciones que aparte de la diversidad de culturas que reflejan, también promueven la identidad paneuropea en sus narrativas.

4) *Anti-national films* (*ibid.*): películas que representan las dinámicas específicas sociales, políticas y culturales, de un país. Abordan los conflictos de las relaciones de poder y la división social y critican la homogeneización de una identidad única como medio para legitimar el orden social (Wayne, 2002, p. 40-45).

Palacio (1999) señaló que la globalización transformaba “los límites y las formas en que circulan los signos sociales y culturales que comparten el mismo espacio público”, reflexionando sobre “la identidad y la globalidad”, “el localismo y la internacionalización” en las coproducciones que divide en tres categorías:

- 1) *Coproducciones estrictamente a nivel financiero*. Dos o varias productoras se unen o asocian por vía contractual para realizar un proyecto fílmico donde asuman conjuntamente los costes de producción a fin de conseguir una obra de mayor calidad para su exportación. Los cineastas anteponen su “cultura natal” y “mirada nacional” a los “nexos multiculturales” (Pardo, 2006, p. 228), aunque puede haber “intercambio del personal técnico y artístico” (Palacio, 1999).
- 2) *Coproducciones en busca de ser atractivas a nivel internacional*. Las películas adquieren un estilo estadounidense para lograr una amplia circulación internacional. Se imponen las lógicas universales y se evitan los temas, y elementos de especificidad local (*ibid.*).
- 3) *Coproducciones de carácter intercultural y de identidad híbrida*. Sin renunciar a “los valores arraigados en la cultural natal”, se crea “un espacio inédito y ambivalente entre la imagen del nosotros y la del otro”, a través de las narrativas que no corresponden a un único universo “formado por patrones recurrentes” (Pardo, 2006, p. 233) de la vida cotidiana o de la oficialidad. Los personajes, historias, imágenes, temáticas y “textos fílmicos” presentan rasgos híbridos y pueden provocar “cambios mentales y de sensibilidad” en los espectadores (Palacio, 1999).

Basándose en las aportaciones de Palacio y Wayne, Pardo analizó el difícil equilibrio de “intereses financieros” y “lazos multiculturales” en las coproducciones españolas y construyó una tipología según el grado de “españolidad” en el producto final, así como la aportación financiera, artística, técnica y creativa española en el proyecto (Pardo, 2006, p. 235).

- 1) *Coproducciones (inter)nacionales* (*ibid.*, p. 235-236), son proyectos motivados por la necesidad de recursos financieros. Las productoras españolas cuentan con una participación mayoritaria y aportan más de la mitad del presupuesto del proyecto. Se centran en las referencias culturales y sociales “típicamente españolas” y se aprecian rasgos locales en las historias, ambientes, personajes y en sus “puntos de vista”. Los cineastas, artistas y equipos técnicos españoles se encargan del guion, dirección, producción y postproducción de la película. En cambio, otros países coproductores solamente realizan una aportación económica.
- 2) *Coproducciones financieras extranjeras* (*ibid.*, p. 237-238), son películas extranjeras financiadas por capital español y frecuentemente son proyectos “guiados por consideraciones económicas”. Las productoras españolas tienen

una participación minoritaria en el proyecto que normalmente varía entre un 10% y un 50%. A veces incluyen algunos elementos específicos o referentes simbólicos como algunos personajes principales o secundarios y/o ciertas locaciones donde se sitúa parte de la trama. Sin embargo, la historia, el argumento y los personajes no tienen un trasfondo cultural español ni producen una identificación en los espectadores españoles. La contribución artística y técnica española se limita al trabajo de algunos actores, cámaras, compositores, etc.

3) *Coproducciones multiculturales* (*ibid.*, p. 239-240), están motivadas por el “intercambio creativo o cultural”. Sus contenidos poseen una “naturaleza híbrida” en que se entremezclan culturas, “idiosincrasias”, mentalidades diferentes, se fusionan distintas prácticas tradiciones y perspectivas. El mestizaje cultural puede deberse a una base cultural común o una historia compartida con otros países, o a la “intencionalidad multicultural” de los cineastas. Las productoras españolas tienen un porcentaje de participación entre un 30% y un 60%. Los equipos técnicos y artísticos son mixtos con diversas identidades nacionales. El rodaje se realiza en varios países y es muy común el uso de múltiples idiomas en los “textos fílmicos”.

4) *Coproducciones orientadas al mercado internacional* (*ibid.*, p. 241), se dirigen hacia una audiencia mundial para lograr una distribución más extensa y se rigen por estrictos criterios de comercialización. Suelen ser proyectos financiados mayoritariamente por el capital español y motivados principalmente por el interés económico. Cuentan con directores españoles de prestigio internacional, locaciones en España, equipos y elencos mixtos para adaptarse al mercado exterior. No obstante, no siempre tienen una buena acogida en el mercado doméstico.

En definitiva, se han desarrollado diversas tipologías sobre las coproducciones cinematográficas que tratan de clasificarlas, de acuerdo con diversos criterios como el papel capital y el mercado, por un lado, y aspectos culturales, por otro. Se tiene en cuenta también la recepción y el público al que van dirigidas, etc., así como a quienes intervienen en todo el proceso de producción y a las características y contenido de las propias películas. Existe una coincidencia en las clasificaciones que consiste en la distinción entre las películas destinadas al mercado interno y las destinadas al mercado internacional. La coproducción suele ser una estrategia y un instrumento útil para la distribución de las películas en el mercado internacional.

1.4. El cine transnacional y la globalización cultural

Entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, la globalización fue objeto de atención e interés en casi todos los ámbitos académicos. En las ciencias sociales, García Canclini señaló que “los cambios globalizadores han modificado la forma de concebir la cultura” en “cada sociedad con pretensiones de validez universal” (García Canclini, 1999, p. 61-62) con una dimensión de “diferencias, contrastes y comparaciones” (Appadurai, 1996, p. 12-13). Asimismo, Robertson (1998) argumentó que la sociología convencional basada en la sociedad nacional no era suficiente para comprender las formas y contenidos culturales, estructuras sociales, relaciones supranacionales que se habían remodelado en las circunstancias globales.

Robins empleó el concepto de “globalización de la cultura” para referirse a la “transformación cultural” que se producía en la formación de la “economía global” (Robins, 1991, p. 28), y que se relacionaba con la “unificación de símbolos culturales, estilos de vida y costumbres de consumo” en las industrias culturales globales (Beck, 1998, p. 95). La globalización económica basada en la lógica de la economía de escala, conllevaba no sólo la concentración del capital industrial y financiero, sino también la reorganización de “la producción y el control de mercados” a nivel global (Robins, 1991, p. 25). En las industrias culturales, la construcción de “símbolos culturales universales” impulsaba una “convergencia de modos de vida, símbolos culturales y modos de conducta transnacionales” que hacía más borrosas las fronteras culturales, más directos e inmediatos los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas (*ibid.*, p. 31). Las culturas y tradiciones locales se enfrentaban con la supremacía de la “validez universal” que servía para el mercado global basado en el flujo libre de información que superaba las fronteras nacionales debido a la generalización de “los multimedia e Internet” (Beck, 1998, p. 96-97). El conflicto entre la homogeneización y la diversidad, entre lo local y lo global se hizo evidente en los estudios desde la perspectiva sobre la globalización cultural. Por ejemplo, Appadurai señaló que esta globalización no suponía necesariamente la homogeneización de la cultura, pero involucraba una serie de instrumentos como “la publicidad, la hegemonía idiomática, la moda” que influyen en la economía y política local cultural (Appadurai, 1990, p. 307). Roland Robertson, impulsor de la teoría de la globalización cultural (Beck, 1998, p. 100), manifestó que la pluralidad que implicaba la globalización conllevó la proliferación de diferentes visiones de la civilización, los continentes, regiones, sociedades, el ser humano y una variedad de identidades formadas al respecto mientras que el “pluralismo máximo” no se incluía en términos globales (Robertson, 1998, p. 71). García Canclini consideraba que la globalización no significaba solamente homogeneización sino también intensificaba los “contactos interculturales”

y generaba “imaginarios multiculturales” como resultado de “procesos globalizadores” económicos, financieros, migratorios y de comunicación. Por eso, se han concebido de manera más amplia e intensa las diferencias entre culturas, identidades, comunidades (García Canclini, 1999, p. 50-52). Como señalaba García Canclini, no existía un “consenso internacional ni transdisciplinario” respecto al “significado o alcance de la globalización”, ni tampoco un modelo único, cultural o político de desarrollo, y los “procesos globalizadores” se materializaban en las narraciones e imágenes culturales como las que se presentan en cine y televisión (García Canclini, 1999, p. 47-48, 50).

El concepto de cine transnacional surgió por la transformación de la forma de concebir la cultura en las ciencias sociales (Bergfelder, 2005). Los investigadores empezaron a cuestionar la forma de aplicar el paradigma de lo nacional a la producción industrial y representación cultural de obras fílmicas que construían nuevas identidades, ética, estética y narrativas en la pantalla, junto a la red transnacional de producción, distribución y recepción de las industrias cinematográficas (Ezra y Rowden, 2006). A medida que las “fuerzas globalizadoras” afectaban a las “condiciones de creación de las representaciones fílmicas” (Sedeño Valdellós, 2010, p. 10), se cuestionaba el concepto de cine nacional basado en la suposición de que las prácticas e identidades culturales se delimitaban a las fronteras nacionales. Highson (2000), por ejemplo, argumentó que el cine y la cultura cinematográfica no podía limitarse a la noción de lo nacional debido a la internacionalización de industrias cinematográficas y a los movimientos transnacionales del capital financiero, cine y cineastas. Crofts (1998) propuso reconceptualizar el cine nacional, considerando las “cualidades transnacionales” (Mejón, 2019, p. 33) que presentaban fenómenos relevantes como la internacionalización de las producciones estadounidenses; la exportación del cine comercial asiático al resto del mundo; la coproducción internacional en estrecha relación con el flujo supranacional acelerado de personas, capital, tecnologías, imágenes mediáticas e ideologías (Appadurai, 1990, p. 296); y la aparición del “*Third Cinema*” con el discurso cinematográfico antimperialista en Asia, África y América Latina (Crofts, 1998, p. 390).

Los “efectos globalizadores” en el cine, de acuerdo a Sedeño Valdellós (2010) se manifestaban en la hegemonía de la industria cinematográfica estadounidense mediante “la comercialización de productos”, a través del control de todas las etapas de producción y circulación, la concentración del capital industrial y financiero, y la participación activa del Estado, así como por el dominio absoluto del mercado mundial por parte de las grandes producciones hollywoodenses, y por último, la expansión

internacional de bienes culturales como portadores de valores, gustos y estilos de vida estadounidenses como muestra del imperialismo cultural. Y ante estas circunstancias, la coproducción internacional se convirtió en una “estrategia comúnmente empleada” por industrias cinematográficas europeas para enfrentar a “Hollywood y sus oligopolios” (Sedeño Valdellós, 2010, p. 2).

Por otro lado, apareció el concepto de la “transnacionalidad” en el cine (Sedeño Valdellós, 2013, p. 288). Como se ha comentado anteriormente, la globalización transforma fundamentalmente la relación de las actividades, experiencias e identidades culturales con los límites nacionales. La “desterritorialización” es una de las principales características de la globalización que incluye la “pérdida de la relación natural de la cultura con los territorios sociales y geográficos” (García Canclini, 1990, p. 288). Y también transforma las “experiencias culturales locales” impulsada por las “conexiones transnacionales culturales” establecidas en territorios locales (Hernández i Martí, 2006, p. 94). Igualmente, los “modos de distribución y recepción del cine se relacionan estrechamente con el proceso de globalización” (Bergfelder, 2005, p. 322) porque la “desterritorialización” ha creado nuevos mercados para las empresas de entretenimiento y para las agencias turísticas que prosperaron debido, entre otras cosas, a las necesidades de migrantes y viajeros contactando con su país de origen (Hannerz, 1996, p. 101). Hannerz propuso usar el término “transnacional” como alternativa a la globalización cultural en los estudios cinematográficos, alegando que la globalización “describía todos los procesos o relaciones que de una manera u otra cruzan fronteras”, mientras la transnacionalización sintoniza con la magnitud, distribución y diversidad de los procesos (Hannerz, 1996, p. 6), refleja los intercambios transnacionales culturales en territorios locales (Hernández i Martí, 2006) y reflexionaba sobre sus efectos que trascienden las fronteras nacionales (Higbee & Lim, 2010).

Higbee y Lim (2010) plantearon que las aproximaciones sobre la conceptualización del cine transnacional, en tanto que se oponían al paradigma de lo nacional en los estudios cinematográficos, y proponían analizar la relación del cine con las prácticas culturales y económicas no sujetas a las fronteras nacionales, se podían clasificar en:

- 1) El *enfoque en la producción, distribución y exhibición* como “movimientos supranacionales de cineastas y productos cinematográficos” y la recepción por parte de la audiencia internacional (*ibid.*, p. 9). Por ejemplo, las investigaciones de Highson (1989) y de Crofts (2000) al respecto;
- 2) La *perspectiva de las afinidades culturales, étnicas e intereses geopolíticos*, determinada por contextos históricos y nacionales concretos. Por ejemplo, Lu

(1997) planteó analizar el cine chino a partir de su contexto transnacional: en primer lugar, las circunstancias históricas del colonialismo occidental cuando las tecnologías cinematográficas europeas se introdujeran en China y apareció la cultura cinematográfica china. Segundo, la globalización de mecanismos de producción, marketing y consumo durante los años 90 afectó a la industria cinematográfica del país. Tercero, el discurso fílmico abarca las distintas significaciones de las identidades culturales, políticas, étnicas de individuos y comunidades chinas, así como las narrativas de la diáspora y migración china. Por su parte, Rivi (2007, p. 8) resaltó el papel de la coproducción supranacional y la persistencia de narrativas diversas que incluían a “migrantes, refugiados, comunidades diaspóricas” en el discurso fílmico para el caso europeo. Jäckel (2005) reiteraba la importancia de los tratados de coproducción en la competitividad de las producciones europeas frente a la hegemonía de Hollywood y señalaba, por ejemplo, los intentos de crear una identidad cultural europea en las coproducciones franco-británicas. Labanyi y Pavlović (2013) analizaron la naturaleza transnacional del cine español a lo largo de la historia y documentaron las modalidades de la producción transnacional de España que son principalmente económicas, condicionadas por el reducido tamaño del mercado interno. Las prácticas supranacionales se realizaron en dos direcciones, una, con los países hispanohablantes basándose en la similitud de lenguas y culturas sin excluir las “dimensiones neocoloniales” (*ibid.*, 2013, p. 29); en segundo lugar, a nivel europeo e internacional, se desarrollaron en el marco sociopolítico e histórico de España (*ibid.*). Además, frente al oligopolio hollywoodense, la industria española ha quedado atrapada en el dilema entre producciones paneuropeas con la marca cultural y etiqueta comercial del cine europeo o industrias estandarizadas dominadas por Hollywood y sus monopolios.

3) El *cine de la diáspora y el exilio* o el que incluye un discurso postcolonial. A partir del análisis de la representación cinematográfica de diversas identidades culturales, se cuestiona el concepto de nación “estable y eurocéntrico”, además de la cultura nacional en las expresiones ideológicas, estructuras narrativas y formas estéticas del cine occidental. La limitación de los estudios sobre el cine de la diáspora y exilio se debe a que queda al margen de la cultura cinematográfica y prácticas industriales “dominantes”, dificultando el análisis de su influencia sobre “el cine *mainstream* o popular” en un contexto nacional o transnacional (Higbee & Lim, 2010, p. 10).

Higbee y Lim (2010) también criticaron la utilización del término transnacional para

referirse simplemente a la coproducción internacional o a la colaboración entre artistas y técnicos procedentes de países distintos, sin tomar en consideración las dimensiones económicas, sociopolíticas y estéticas que caracterizan a esta colaboración transnacional. La teorización sobre el cine transnacional no se puede hacer únicamente en el plano conceptual y abstracto, sino que hay que analizar su práctica en casos concretos y específicos para explorar sus implicaciones.

Por tanto, es importante el estudio de casos como método para analizar el carácter transnacional de las coproducciones y en esta investigación se abordarán las sino-europeas puesto que los flujos supranacionales e intercambios transnacionales generados en “la producción y la recepción de cada película particular” varían en función del “contexto cultural, histórico e ideológico específico” (Higbee & Li, 2010, p. 13). También es clave para el análisis la transversalidad que incluye las implicaciones económicas, socioculturales y políticas de cada caso. Además, el uso dominante del inglés es cuestionado en las investigaciones sobre el cine transnacional que sostiene que es un fenómeno multilingüístico, multi-idiomático y que afecta a todos los países, no sólo los anglosajones (*ibid.*, p. 18). Por último, señalaron las limitaciones de muchos estudios sobre el cine transnacional porque abordaban la cuestión transnacional centrándose exclusivamente en las coproducciones. Por ejemplo, Mejón (2019, p. 38) argumentaba que “la etiqueta transnacional” se asociaba a la coproducción internacional como un hecho implícito, porque se establecían vínculos multinacionales, se unían “sinergias multiestatales” en sus fórmulas productivas, financieras e industriales y se encontraban cineastas de procedencia geográfica y cultural diversa (Sedeño Valdellós, 2010, p. 6). Lo cierto es que todo este debate refleja la importancia de analizar formas no tan evidentes ni obvias de la transnacionalidad, de identificar los elementos transnacionales específicos relacionados con la producción, distribución, recepción, narrativas y expresiones fílmicas, y finalmente conocer cómo operan a varios niveles en las coproducciones (Hjort, 2009).

En cuanto a la investigación sobre el cine transnacional a partir del cine chino, Berry (2010, p. 119) reflexionó acerca de su significación, y planteó que, aunque el término transnacional se había aplicado a describir fenómenos “diferentes e incluso contradictorios”, tenían un punto en común: todos se originaron casi al mismo tiempo que se popularizaba el discurso de globalización a finales del siglo pasado. Berry (2010) diferenciaba la coproducción entre empresas separadas procedentes de dos o más países, de la producción transnacional o transfronteriza que realiza una única empresa, sin mencionar el modelo de producción entre una empresa y su filial establecida en el extranjero. Otro aspecto particular de los patrones de coproducción chino-europea es

el papel importante de las productoras cofinanciadas por el capital chino y europeo situadas en Beijing, Shanghai y Hong Kong, con la apertura del mercado chino del cine al capital extranjero.

Hjort (2009, pp. 16-26) estableció una tipología de los modelos de producción del cine transnacional que varían según las motivaciones y los efectos que generasen, que a continuación resumimos:

1) *Epiphanic transnationalism* (Hjort, 2009, p. 16) donde los elementos de profunda pertenencia nacional se solapan con aspectos de otras identidades nacionales y así se despierta una conciencia mutua de intereses, historias e identidades que tienen en común a través de la exploración de herencias culturales compartidas. Se enmarca en las colaboraciones supranacionales bajo las iniciativas nacionales.

2) *Affinitive transnationalism* (*ibid.*, p. 17) que incide en la colaboración transnacional basada en las afinidades culturales especialmente étnicas y lenguas mutuamente inteligibles. Cuentan con prácticas comunes, valores compartidos e instituciones comparables. En muchos casos, la conciencia mutua se produce por los problemas, compromisos o retos que tienen en común, o simplemente porque unas características de otros contextos nacionales se consideran potencialmente relevantes a los problemas claves que tienen en un contexto local.

3) *Milieu-building transnationalism* (*ibid.*, p. 18) en que los proyectos construyen un entorno específico como complemento o alternativa a las políticas culturales que ofrece una solución a la problemática del sector cinematográfico. Los productores, cineastas y equipos de producción suelen ser contratados de países diferentes al promotor del proyecto.

4) *Opportunistic transnationalism* (*ibid.*, p. 19) donde se sobreponen los intereses económicos a las consideraciones culturales, a tal punto que la búsqueda de inversiones financieras es la única motivación para colaborar con los socios extranjeros en un proyecto. En las dos primeras categorías, las limitaciones financieras pueden ser el punto de partida para un proyecto de colaboración transnacional que posee valores culturales intrínsecos, pero no se priman las cuestiones financieras por encima de todo.

5) *Cosmopolitan transnationalism* (*ibid.*, p. 20) que caracteriza al cine de la diáspora y la migración. Las películas reflejan las trayectorias migratorias de los propios directores y una mezcla particular de identidades nacionales, transnacionales o postcoloniales en torno a sus vivencias personales. Los y las

directoras asumen el control ejecutivo de todo el proceso de realización de las películas desde la creación del guion, la financiación hasta la producción e incluso la dirección de fotografía.

6) *Globalizing transnationalism* (*ibid.*, p. 21) que se basa en la suposición generalizada en la industria del cine comercial dominante de la existencia de puntos comunes o universales que superan las fronteras nacionales. Está impulsado por la real o supuesta insuficiencia de los recursos económicos nacionales y se esfuerza por resultar atractivo a nivel internacional con la presencia de grandes estrellas, la preferencia de ciertos géneros cinematográficos (p. ej. Artes marciales -*Kungfu* o *Wuxia*-), la utilización de técnicas del estilo hollywoodense para garantizar una distribución más amplia a escala mundial. La relación estrecha entre los altos presupuestos y costes y la necesidad de la máxima distribución caracteriza al cine con atractivo internacional o el llamado cine transnacional comercial (Lu, 1997).

7) *Auteurist transnationalism* (Hjort, 2009, p. 22) al igual que el del transnacionalismo cosmopolita está motivado por las necesidades artísticas de cada director que considera al cine un medio para expresarse. Sin embargo, no necesariamente se relaciona con las experiencias migratorias personales, sino que se parte del deseo de los artistas de un país para colaborar con los de otra pertenencia nacional, creando conjuntamente una obra fílmica. La colaboración transnacional sirve para los objetivos artísticos en vez de solamente a los intereses comerciales. Las consideraciones artísticas priman sobre otros factores y los directores desempeñan un papel decisivo en todo el proceso de realización de las películas.

8) *Modernizing transnationalism* (*ibid.*, p. 24) considera la cultura cinematográfica que va más allá del marco meramente nacional a fin de revelar o fomentar las conexiones transnacionales como un medio de impulsar el proceso modernizador de una determinada sociedad, o como una evidencia de la modernización. De hecho, el progreso modernizador “en muchos contextos asiáticos” (*ibid.*, p. 25) no sólo significa la prosperidad económica sino también se considera el reconocimiento internacional de sus contribuciones al ámbito cultural. Esta categoría incluye a los esfuerzos e iniciativas del gobierno a favor de una marca país o una marca ciudad para distinguirse en el cine internacional. La controversia en torno al concepto reside en cómo se entiende la cultura, especialmente la cultura artística y tampoco queda claro el alcance o significado de “la construcción institucional progresiva e innovadora” en el ámbito cultural actual (*ibid.*).

9) *Experimental transnationalism* (*ibid.*, p. 26) se refiere al cine que sobrepasa

los límites de las formas de expresión convencionales y utiliza la experimentación en el lenguaje audiovisual y en las estructuras narrativas y promueve ciertos valores sociales, políticos, artísticos y estéticos a nivel transnacional. Sobresale por su atractivo transnacional o mundial, aunque su objetivo no es lograr una colaboración a largo plazo ni tampoco buscar herencias culturales compartidas ni seguir el patrón del cine comercial transnacional, sino transmitir o enriquecer valores como la innovación, la creatividad, y en muchos casos romper las reglas, cuestionar el orden estético, ético o socialmente establecido.

Shaw (2013) profundizó el análisis y la clasificación de Hjort e introdujo nuevos factores o variables en los criterios como las prácticas industriales, formas de trabajo, estética, temáticas y metodología, recepción por parte de la audiencia y la crítica, cuestiones éticas (Shaw, 2013, p. 51). Según la tipología de Shaw, los modelos de transnacionalización se dividen en 15 categorías:

1) *Modelo transnacional de producción, distribución y exhibición* (*ibid.*, p. 52) que se relaciona básicamente con las cuestiones financieras: la coproducción que se adopta como estrategia de cofinanciación, y la distribución internacional que se considera como operación de marketing, ampliación de canales de exhibición, creación de filiales de las multinacionales en otros países, colaboración con cineastas y productores de diversa procedencia nacional.

2) *Modelo transnacional de narración* (*ibid.*, p. 54) que se refiere a las películas con mayor atractivo internacional desde el punto de vista de sus contenidos y formas de narración con el fin de llegar a la mayor audiencia posible. Un ejemplo representativo es las grandes producciones hollywoodienses, o las películas transnacionales comerciales de China que combinan altos costes productivos, ingredientes del género cinematográfico de *Kungfu* o *Wuxia* y estrellas internacionalmente reconocidas. Cabe añadir que la categoría también se aplica a las películas que resultan atractivas por su lenguaje cinematográfico siguiendo ciertas convenciones del cine de arte.

3) *Cine de globalización* (*ibid.*, p. 54) que destaca las cuestiones de la globalización en su narrativa centrándose en la relación entre poblaciones, países, etnias, culturas, lo cual se concreta en la relación entre personajes y su interacción con el entorno en la pantalla.

4) *Película con locaciones en múltiples países* (*ibid.*, p. 55) escoge localizaciones geográficas distintas para cubrir las necesidades del guion o estéticas, buscando lugares exóticos de rodaje. Persigue fines comerciales y proporciona una visión

turística. No necesariamente se basa en aspectos sociales o políticos sobre la naturaleza de la globalización.

5) *Cine del exilio y la diáspora (ibid., p. 56)* que se refiere a los filmes basados en las experiencias migratorias de los cineastas quienes se desplazan por razones económicas, ideológicas o para proseguir sus carreras cinematográficas. Trabajan en los intersticios de la sociedad y quedan al margen de los modelos dominantes de producción.

6) *Intercambio cultural (ibid.)* se refiere a un amplio abanico de sistemas y procesos que sustentan el carácter transnacional del cine. La “circulación de recursos” cinematográficos textuales, conceptuales, las prácticas industriales, visiones críticas, recepción, profesionales, técnicas de producción, marketing y exhibición (*ibid., p. 57*). Los elementos transnacionales operan a varios niveles y se encuentran identidades nacionales diversas del elenco, equipos de producción, guionistas, cineastas, productoras, así como localizaciones en diversos países y el uso de múltiples lenguas.

7) *Visiones e influencias transnacionales (ibid., p. 58)* se refieren a la influencia que tienen los directores internacionalmente reconocidos sobre las obras de cineastas de otras procedencias, o la influencia que ejercen los productos culturales existentes sobre el cine nacional, debido a la interdependencia de personas, tecnologías e imágenes en un contexto globalizado.

8) Desde la *perspectiva crítica del transnacionalismo (ibid., p. 58)*, no se puede estudiar solamente una película o el cine nacional sin considerar la interferencia con otros cines del mundo en los aspectos relativos al enfoque, narrativa y estilo visual.

9) *Prácticas transnacionales de visionado (ibid., p. 59)* que se pueden dividir en tres tipos: a) películas ambientadas en un contexto nacional y cultural diferente al de los espectadores, lo cual da lugar a la divergencia de interpretaciones; b) salas de visionado que crean experiencias cinemáticas específicas para espectadores cosmopolitas en que se permita un encuentro transnacional con otra cultura cinematográfica comercial de forma localizada; c) cada comunidad tiene su preferencia por ciertos estilos, géneros cinematográficos, directores, actores. Tiende a escoger las películas de su pertenencia cultural con la que se sientan identificadas.

10) *Películas distribuidas en una región o reconocidas por una comunidad o población determinada* por ejemplo el colectivo LGBT, la comunidad de habla china, los hispanohablantes (*ibid., p. 60*).

11) *Películas con la presencia de las estrellas reconocidas por una región, una comunidad, o de prestigio mundial (ibid.)*

12) *Los directores transnacionales familiarizados con los modos transnacionales de narración*. En sentido amplio, se incluyen los directores que trabajan y buscan financiación en los contextos nacionales, cuyas películas se destinan a los mercados internacionales (*ibid.*, p. 61).

13) *Transnacionalismo ético*, son proyectos que se caracterizan por la resistencia a la homogeneización cultural en el proceso de la globalización, así como con el compromiso de que las consideraciones económicas no se sobrepongan a los valores estéticos, artísticos, sociales y políticos de las obras fílmicas (*ibid.*, p. 62).

14) *Redes colaborativas transnacionales* (*ibid.*, p. 63) que se refieren a la estrategia de alianza entre productoras procedentes de países con mercados internos reducidos frente al dominio estadounidense de la industria y el mercado internacional.

15) Las *producciones nacionales destinadas al mercado interno* (*ibid.*, p. 64) pueden incorporar elementos transnacionales en sus modelos de producción y narración, porque la construcción de las identidades nacionales tiene “influencias transnacionales y del cruce de fronteras a varios niveles” (*ibid.*), tal y como se ha señalado en las categorías de arriba.

En resumen, el transnacionalismo y la globalización tienen una relación directa con el cine y la coproducción. Y los análisis y clasificaciones que utilizan estas perspectivas han demostrado ser muy fructíferos para abordar toda la complejidad que conlleva la coproducción cinematográfica internacional.

1.4. Cine de migración y diáspora

El concepto de cine migratorio surgió en Reino Unido, Francia y Alemania a partir de los años 80 cuando la segunda generación de inmigrantes participaba en la producción de la industria cinematográfica de esos países. Las películas de largometraje producidas por cineastas de segunda y tercera generación de migrantes, a diferencia de los cortometrajes, documentales y series televisivas, gozaron de una mayor aceptación entre el público, alcanzándose una “masa crítica” de producciones para analizar este fenómeno en los estudios cinematográficos (Berghahn & Sternberg, 2010, p. 4).

Berghahn y Sternberg (2010) distinguen a los cineastas con la experiencia de la migración de sus descendientes, hasta la tercera o cuarta generación, es decir, a los

denominados cineastas de la diáspora. Los cineastas que abandonan sus lugares de origen en busca de trabajo, estudios, y muchas veces a causa de la inestable situación política, económica y social de sus países de procedencia, proyectan su propia experiencia en los personajes y las historias que cuentan. En cambio, los descendientes no han vivido la misma experiencia de sus padres, pero “se conectan con la historia familiar” que incluye la migración y la diáspora a través de las “relaciones de parentesco”, de amistad, las narraciones de sus familiares, las “prácticas culturales”, las “lenguas” y dialectos, etc. de su propia vida (*ibid.*, p. 16). Los cineastas de ascendencia inmigrante hacen mayor hincapié en la confrontación entre “nosotros” y “los otros”, los “nativos” y los forasteros, y sostienen la alteridad de sus culturas (*ibid.*, p. 17). Además, los directores y guionistas pueden reflexionar sobre la propia sociedad desde la perspectiva del “otro” sin haber vivido la experiencia migratoria, aunque a veces existen ciertos “clichés y estereotipos” en “las imágenes y las narrativas” de las películas que realizan (*ibid.*, p. 18).

La migración es la precondition para la formación de las comunidades de la diáspora (Berghahn & Sternberg, 2010, p. 13) que cuentan con tres características básicas: primeramente, estos grupos de población dispersos por todo el mundo tienen la misma procedencia o lugar de origen; en segundo lugar, han establecido ciertos vínculos familiares, sociales y hasta económicos con el lugar de procedencia; por último, los miembros de la diáspora tienen “conciencia” (Butler, 2001, p. 192) de identidad étnica, nacional y cultural que representan y comparten una herencia y “destino común” (Cohen, 2008, p. 17). Además, estas comunidades de la diáspora se forman y crecen con el paso de las generaciones, combinándose las “experiencias migratorias individuales” con “la historia colectiva de la dispersión de grupos y la reconstrucción de comunidades” en diferentes sociedades (Butler, 2001, p. 192). No obstante, aunque hayan tenido una difícil relación con la sociedad en la que viven, han contribuido a la “economía, la diversidad cultural, la tolerancia y el pluralismo” de la misma (Cohen, 2008, p. 17).

El cine de migración y diáspora se refiere al conjunto de filmes que tratan los temas de la migración y de la vida de los inmigrantes en los países de acogida (Piñol Lloret, 2017) En él se aborda la “denuncia de su situación”, las “reivindicaciones a las instituciones” de protección a los inmigrantes, la problemática de la “integración sociocultural” de ellos y sus hijos e hijas o de las minorías (Galano León, 2008, p. 174). De Higes Andino (2014, p. 15) señala el “carácter híbrido de estos filmes”, reflejado en el encuentro y el choque entre culturas, la mezcla de identidades en los personajes, el uso de múltiples idiomas en los textos fílmicos, entre otros aspectos. Según Berghahn y Sternberg

(2010), la dualidad es la base del cine migratorio. Por una parte, los cineastas desplazados se identifican con sus culturas y lugares de origen y por otra, son miembros de la diáspora en las sociedades de acogida (*ibid.*, p. 24). Se pueden acercar a las “imágenes” cotidianas que representan la “cultura popular” de ambos países y “organizar los signos”, palabras, y símbolos a su manera, expresando sus ideas y sentimientos en relación con la ambivalencia de la identidad y su percepción de la realidad social (*ibid.*, p. 26). Se crea un espacio en el que “nosotros” somos “el otro”, y aporta un punto de vista del “otro” hacia “nosotros”. De esta manera, sus filmes “dan voz a” los migrantes marginados de la sociedad (de Higes Andino, 2014, p. 76) y se centran en “las peripecias” de la vida de los protagonistas pertenecientes a una minoría étnica o una determinada comunidad en los países de acogida (Gordillo, 2018, p. 34). En lo referente a la representación del inmigrante en el cine migratorio, dibujan la figura del personaje con “rasgos distintivos” y personales y le tratan como “un ser individual” complejo, con “transformaciones y evoluciones”, alejado de la imagen monolítica estereotipada en muchas películas (*ibid.*, p. 36). En cuanto al modelo de producción, para enfrentar las carencias de presupuesto, suelen optar por el cine independiente, el documental, cortometrajes experimentales, en lugar de las películas de largometraje de ficción, aunque no faltan casos representativos al respecto. Los cineastas encuentran información acerca de los mecanismos de financiación o fondos culturales de distintos países, pero es difícil acceder a los canales habituales de financiación, debido a que sus películas no tienen posibilidades de exhibición en los circuitos comerciales (Berghahn & Sternberg, 2010, p. 25).

Capítulo 2. Evolución del sector cinematográfico y de la coproducción internacional de China

La coproducción cinematográfica internacional de China está relacionada con la comunicación y el intercambio del cine chino con el exterior. Desde el momento de la aparición del cine en China comenzó la importación y exhibición de películas extranjeras. En 1895, los hermanos Lumière hicieron la primera exhibición comercial de cine con una película documental. Al año siguiente comenzaron a proyectarse cortometrajes franceses y estadounidenses en el Jardín de Xu Yuan en Shanghai, marcando la introducción del cine occidental en el país. Extranjeros residentes en Shanghai impulsaron la exhibición de películas, las importaban y distribuían y algunos se aventuraron a producir también, y fotógrafos asentados en la ciudad o de reciente llegada también realizaron una contribución al comienzo del cine en China.

La primera cooperación entre los cineastas europeos y chinos se produjo a finales de los años 30 del siglo pasado. El director austriaco-húngaro Jacob Fleck y la directora Luise Fleck colaboraron con el guionista chino Fei Mu en la película *Söhne und Töchter der Welt* (世界儿女, *Shijie Ernü, Hijos e hijas del mundo*) (1941) durante su exilio a Shanghai donde se refugiaron huyendo de la persecución del régimen nazi. Fue una coproducción de dos productoras chinas: Min Hwa Motion Picture y Ta Foong Films. El filme se rodó en Shanghai, y el equipo de producción, el director de fotografía, director de arte, ingeniero de sonido, así como todo el elenco, provenían de China. De la edición y el montaje se encargó la directora Luise Fleck. La historia está ambientada en Shanghai de los años 30 cuando las fuerzas japonesas se dirigen allí y a Nanjing tras ocupar la totalidad del Noroeste del país y narra la historia de cuatro jóvenes que participan en la guerra de defensa del país. La película batió todos los récords de taquilla al proyectarse en los cines en Shanghai. Se destacó el alto nivel técnico y la gran calidad artística de esta colaboración en circunstancias históricas difíciles. Por la dirección de Jacob Fleck y Luise Fleck y la historia, los personajes también tienen referencias a Europa: el Señor Li y el padre de Shizhong emigraron cuando eran jóvenes a Europa, y el último murió en la Primera Guerra Mundial; Shizhong y Guoxin se educaron en Europa y siempre visten de traje y corbata; además, muchas escenas presentaban referencias europeas, por ejemplo, la oración en la iglesia, el baile de salón, la celebración de navidad, el brandy sobre la mesa. Además, se incluye música clásica como “Guillermo Tell” o “El lago de los cisnes” en la banda sonora (Teng, 1997, p. 52).

Fue la primera y única colaboración internacional del cine chino antes del año 1949. En los inicios del desarrollo industrial cinematográfico de China, participó esporádicamente capital extranjero en el sector de la producción: el empresario estadounidense de origen ucraniano Benjamin Brodsky fundó la primera productora de cine en Shanghai en 1909 y produjo cuatro películas (Bren & Law Kar, 2010), también tuvo una empresa de distribución y exhibición de cine -Variety Film Exchange- que abrió una sucursal en Hong Kong en 1913 y produjo las primeras películas de allí, donde en 1914 fundó la primera productora con socios chinos: China Cinema Company Limited (Bordwell, 2009). Por su parte Li Mingwei y Li Beihai crearon Huamei Film en Hong Kong en 1913; Zhang Shichuan y Guan Haifeng montaron Huanxian Film en Shanghai en 1916 y se estableció el Departamento del Cine y Teatro en la primera editorial china Commercial Press en Shanghai en 1920 (Zhang, 2010). El mercado chino del cine se encontró en una fase del desarrollo rápido y se produjeron obras del cine chino con un alto valor comercial y artístico (Johnson, 2015). La industria empezó a tomar forma. Sin embargo, el proceso de industrialización se interrumpió con el estallido de la Guerra del Pacífico (1937-1945) y la Guerra Civil (1946-1949). Las producciones nacionales se redujeron en general y tampoco hubo ninguna coproducción internacional hasta 1949. La evolución de la coproducción se corresponde con la apertura del sector cinematográfico al exterior la cual forma parte del proceso de industrialización y comercialización del cine en China. Se distinguen cuatro etapas en esta trayectoria: período inicial 1896-1949; período socialista 1949-1978; período de reformas en el sector 1978-2002; y período actual 2002-2022.

2.1. Período inicial: 1896-1949

El cine como producto de la cultura occidental se aceptó en el mercado chino y creó una nueva forma de entretenimiento. Contó con gran aceptación popular y atrajo fuertes inversiones en proyectos cinematográficos que buscaban beneficios comerciales.

La exhibición fue el sector cinematográfico que apareció más temprano. Comerciantes franceses, estadounidenses y españoles fueron los primeros que hicieron de la proyección de películas un negocio rentable en las casas de té, salas de teatro, restaurantes, jardines en Shanghai (Johnson, 2015, Curry, 2011; Fu, 2015). Las películas eran cortometrajes muy cortos como *El zar Nicolás II llega a París* (1896), *Salida de la fábrica Lumière* (1895), *Llegada de un tren a la estación de la Ciudad* (1896), y

presentaban escenas de la vida cotidiana. Se denominó “Xiyang Yingxi” (西洋影戏, Teatro de sombras occidental) o “Huodong Huapian” (活动画片, Imágenes en movimiento) y se popularizó entre los espectadores. El empresario español Antonio Ramos Espejo abrió la primera sala de cine comercial en Shanghai en 1908 después de exhibir películas en casas de té y después abrió otras más gracias al éxito económico que logró. Cabe señalar que a principios de los años 20 las producciones chinas no encontraban espacio para la exhibición por falta de salas de cine debido a la escasa inversión de capital nacional. Y fue el cine Olympic Theatre, abierto por este español en 1914, donde se proyectaron muchas películas chinas, lo cual también favoreció el desarrollo del sector de la producción (Toro Escudero, 2014). Al darse cuenta del rendimiento de la exhibición de películas, los empresarios chinos comenzaron a establecer negocios en el sector (Hua, s. f.).

La productora fundada en 1909 por el empresario estadounidense de origen ucraniano Benjamin Brodsky (1877-1960) financió los primeros largometrajes chinos con la duración de cuarenta minutos como *Una pareja difícil* (难夫难妻, *Nan fu nan qi*) en 1913 codirigido por Zhang Shichuan y Zheng Zhengqiu; y *Zhuangzi pone a prueba a su esposa* (庄子试妻, *Zhuangzi shiqi*) en 1914, dirigida por el director hongkonés Li Beihai. En cuanto a la modalidad de producción, Zhou y Li (2009) indican que la producción de *Una pareja difícil* la encargó Brodsky a la productora Xinmin Film pero él asumió la financiación y la distribución. La producción de *Zhuangzi pone a prueba a su esposa* la realizó la empresa hongkonesa Huamei Film creada específicamente para dicha película. El productor Benjamin Brodsky aportó la financiación y equipos de rodaje, con él colaboraba el fotógrafo y camarógrafo Roland Van Velzer que fue a Shanghai en 1913, y Li Minwei tuvo a su cargo la contratación del personal técnico, actores, y la preparación de los decorados, vestuario, atrezzo, utilería y maquillaje. En la película, se realiza una crítica a los matrimonios forzados o arreglados en la sociedad patriarcal y a la autoridad que ejerce el padre sobre sus hijos. Las obras posteriores de Zhang Shichuan se centraron también en los problemas de la sociedad y en colectivos marginados, reflexionando sobre la opresión que sufría el pueblo chino en la época. *Zhuangzi pone a prueba a su esposa* fue la adaptación de una obra de Zajü (杂剧, Espectáculos de variedades) y a diferencia de los cortometrajes documentales, tenían una estructura básica de narración, recibiendo buena acogida entre el público (Zhang, 2013, p. 9).

wen). La fusión de todos estos elementos causaba confusión por su falta de

organización. El cine romántico chino también supuso una expresión de las ideas de igualdad de género, sobre todo de la libertad de matrimonio promovida por los movimientos culturales e intelectuales en las décadas de 1910 y 1920 como el Movimiento por la Nueva Cultura (新文化运动, *Xinwenhua yundong*) (1915-1925), donde se inscribe Otra modalidad de colaboración en la producción cinematográfica era el alquiler de equipos y lugares de rodaje a las productoras extranjeras. Un ejemplo fue *Víctimas del opio* (黑籍冤魂, *Heiji yuanhun*) (1919) codirigida por Zhang Shichuan y Guan Haifeng. Se rodó en el plató del estudio de cine del italiano Enrico Lauro quien también fue el director de fotografía y utilizó su propia cámara. También fueron muy activos en la época Thomas H. Suffert (Safu, 1869-1941) y Arthur J. Israel (Yishener, 1875-1948) que fundaron la Asiatic Film Company en 1913 donde también trabajó el camarógrafo William H. Lynch (Johnson, 2015). Estos casos muestran que, ante la escasez del capital, de equipos de rodaje y técnicas avanzadas en el período inicial, los cineastas chinos tuvieron que recurrir a la colaboración con empresas extranjeras (Zhang, 2013, p. 9).

El monte Dingjun (定军山, *Dingjunshan*) (1905) fue la primera producción nacional de China, un cortometraje documental de treinta minutos de duración. El empresario chino Ren Qingtai con experiencia en fotografía, compró una cámara cinematográfica de madera a un comerciante alemán, contrató a un fotógrafo y al actor reconocido de la ópera de Beijing Tan Xinpei, y así realizó la primera producción cinematográfica china en circunstancias difíciles y con escasos recursos. Zhang Jianming (2013) señalaba que el valor de entretenimiento era inherente al cine chino desde su nacimiento (*ibid.*, p.7). Además, se realizaron películas históricas y el género cinematográfico del cine chino *Wuxia* fue muy popular en los años 20 y 30 del siglo pasado.

La presencia del capital nacional en el sector de la producción era frecuente en los años 20. Prueba de eso fue el aumento del número de productoras, producciones nacionales, y su buena acogida entre los espectadores. El enorme valor comercial y el mercado con potencial de crecimiento atrajeron a más inversores en el sector. Se abarcó una variedad de géneros cinematográficos, una amplia diversidad de temas, y se usaron nuevas técnicas fotográficas en las películas para mejorar la calidad. Por ejemplo, la asociación privada Instituto del Cine y Teatro Chino (中国影戏研究社, *Zhongguo yingxi yanjiushe*) financió la primera película de crimen de 100 minutos de duración: *Yan Ruisheng* dirigida por el director Ren Pengnian, la cual se exhibió en Shanghai en 1921. El guion se basaba en hechos reales: Yan Ruisheng era un

comprador (买办, *Maiban*) que suministraba bienes a empresas extranjeras en Shanghai, y estuvo involucrado en el asesinato de una prostituta. Por su parte, la productora Xinya Film produjo la primera película de suspense de 140 minutos *Diez hermanas* (1922) dirigida por Guan Haifeng. Estas películas utilizaban los elementos básicos del cine narrativo: personajes de cierta complejidad, conflictos relacionados con los personajes, argumento lineal, estructura clásica, y presentaron un retrato de la sociedad de aquel entonces.

Hasta mediados de los 20, las películas del cine romántico dominaron las producciones, el número de espectadores y la recaudación de taquilla (*ibid.*, p. 11). La primera película de romance china fue *Swear By God* (海誓, *Haishi*) (1921) dirigida por Du Yu, quien también asumió el papel de productor, guionista, director de fotografía, de arte, y editor. Las críticas indicaron que se apreció una fusión de culturas en el contenido, escenas y personajes. Tuvo un trasfondo cultural europeo. Narraba una historia ambientada en Shanghai de tres jóvenes y sus familias, pero tanto el vestuario, los hábitos de alimentación, ceremonia de boda de los protagonistas, como los decorados y los artefactos utilizados en escena eran de estilo europeo, mientras que el texto narrativo estaba escrito en chino clásico (文言文, *Wenyan* el Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919 (五四运动, *Wusi yundong*). Un caso representativo es la película *Predestined* (松柏缘, *Songbai yuan*) del director Ren Pengnian de 1923 que abordaba la defensa de los matrimonios libres.

En la segunda mitad de la década de 1920, los filmes históricos experimentaron un aumento drástico en el mercado chino: la productora Tianyi, tras el éxito de taquilla de la primera película histórica *Leyenda de la serpiente blanca* (白蛇传, *Baishe zhuan*) (1926), del director Shao Zuiwen, lanzó al mercado 11 películas del cine histórico en 1927 y 1928. Motivadas por el enorme valor comercial, un total de 17 empresas produjeron más de 70 películas de este tipo durante dos años, superando el tercio del volumen de las producciones nacionales (Li & Hu, 1996, p. 210). Estas películas eran adaptaciones de óperas, novelas, poesías, cuentos y leyendas populares conocidos por el público chino. Por ejemplo, *Leyenda de la serpiente blanca* se basó en una historia china sobre un espíritu de serpiente blanca que se transforma en una mujer, Bai Suzhen, y se enamora de un joven, Xu Xian, al que le agradece por las píldoras de inmortalidad que deja en un río por casualidad. *The beauty trap* (美人计, *Meiren ji*) (1927) dirigida por Lu Jie, Zhu Shoujü, Shi Dongshan, Wang Yuanlong, adaptó una

historia de la obra *Romance de los Tres Reinos* (三国演义, *Sanguo yanyi*). *The cave of the Silken Web* (盘丝洞, *Pansi Dong*) (1927), dirigida por Dan Duyü narra la historia de una aventura del budista Tang Sanzang y sus discípulos en su peregrinación a la India, a base de la novela *Viaje al Oeste* (西游记, *Xiyou ji*).

Poco después, los espectadores utilizando su fuerza y combaten contra los ricos y poderosos, funcionarios corruptos, violentos que explotan, oprimen e insultan a los demás arbitrariamente. Las películas en su mayoría se basaron en las novelas del género *Wuxia* como *Los siete héroes y los cinco caballeros* (七侠五义, *Qi xia wu yi*) o las leyendas populares con las que el público se sentía familiarizado. perdieron el interés en el cine histórico por su saturación del mercado (Zhang, 2013, p. 15) y las películas *Wuxia* como cine renovador se popularizaron rápidamente al ser productos más competitivos. Los filmes *Wuxia* tienen como protagonistas a los caballeros o héroes que practican artes marciales y narran historias de aventuras en las que los caballeros errantes protegen y salvan a los débiles, mujeres, campesinos, etc..

En el año 1928, *El fuego del Monasterio de Loto Rojo* (火烧红莲寺, *Huoshao hongliansi*) en que Zhang Shichuan figuraba en calidad de director y Zheng Zhengqiu como guionista, se lanzó al mercado como primera película del género *Shenguai* (神怪, *inmortales y espíritus*) y fue récord de taquilla en la época. La empresa Mingxing, al ver el gran éxito, produjo una veintena de filmes de este tipo que le generaron muchos beneficios. Durante 1928-1932, casi todas las empresas del sector participaron en la producción del cine *Shenguai* y el mercado ofreció muchas películas similares. A diferencia del cine *Wuxia*, los personajes contaban con poderes mágicos, usaba prácticas de hechicería y manejaron las energías y potencias de la naturaleza para resolver conflictos. Asombraban en los espectadores con imágenes de efecto misterioso, mágico y curioso. Se emplearon las técnicas fotográficas más novedosas a nivel mundial como la combinación de acción real con dibujos animados, el *travelin*, el *stop trick*, exposiciones múltiples, superposición de negativos, exploración y disparo a cotas inferiores, etc. (Zhang, 2013, p. 17). Sin embargo, el gobierno del Guomintang censuró esta película por considerar que difundía supersticiones contra las que había que luchar.

En los primeros 40 años del desarrollo del sector cinematográfico en China, la industria se rigió por intereses y beneficios comerciales. El gobierno no intervino directamente en las actividades productivas o de exhibición del sector, ni estableció políticas ni

impuso medidas que afectaran al mercado. Atraídos por los millones de espectadores, el capital extranjero y nacional participaron ampliamente en la financiación, producción y exhibición del sector, lo cual hizo que se multiplicaran las empresas que ofrecían productos en un mercado competitivo y de rápido crecimiento.

Con el estallido de la Guerra del Pacífico (1937-1945) y la Guerra Civil (1946-1949), el sector cinematográfico se quedó estancado. Las empresas privadas y los cineastas chinos se trasladaron a Hong Kong y se retiraron del mercado. El cine se utilizó como instrumento de propaganda política por parte de los partidos y fuerzas japonesas. En las décadas de 1930 y 1940, la empresa controlada por Japón, la Asociación de Cine de Manchukuo (满洲映画协会, *Manzhou yinghua xiehui*) dominó el mercado chino porque se beneficiaba de su monopolio y produjo una serie de películas para publicitar una imagen positiva de los funcionarios y soldados japoneses en China. Después de 1945, el sector cinematográfico fue controlado por las cuatro grandes familias de la República de China (四大家族, *Sida jiazu*), Chiang, Soong, Kung y Chen, las cuales eran propietarias de casi todas las empresas y bancos estatales (Zhang, 2016, p. 70). Además, a medida que los productos industriales hollywoodienses entraron en el mercado, pocas empresas privadas chinas pudieron sobrevivir en las difíciles condiciones de la época.

2.2. Período socialista: 1949-1978

Las guerras afectaron al sector cinematográfico que entró en crisis. Después del año 1949, el gobierno dio prioridad a la recuperación de la industria cinematográfica. Las grandes empresas estatales como Beijing, Changchun, Shanghai, Bayi Film Studio se consideraron la piedra angular de la producción cinematográfica. El Ministerio de Cultura se encargó de la distribución y proyección cinematográfica, organización de festivales, construcción de redes y exhibición, formación del personal profesional y docente en materia cinematográfica, fijación del precio de las copias y las entradas a través del establecimiento de China Film Distribution and Exhibition Corporation y China Film Administration. La nacionalización del sector formó parte de la transición hacia una economía planificada en este período. En el sector de producción, las empresas realizaron determinadas tareas y produjeron películas con temas específicos que les asignó el Estado. Los fondos se les asignaba de acuerdo con el presupuesto del Estado para realizar sus actividades productivas y permitir su funcionamiento, por ejemplo, el pago de salarios. En caso de falta de financiación, podían pedir préstamos a bancos nacionales. En el sector de distribución, China Film Corporation establecida en

1949 se dedicó exclusivamente a la compra de las películas realizadas por las empresas productoras, la importación de películas extranjeras, y la distribución de las copias a las entidades provinciales y municipales encargadas de la proyección. En el sector de exhibición, el Estado financió la inversión y construcción de las salas de cine, gestionadas por las entidades provinciales y municipales. Las copias se exhibían en determinados horarios y salas. El desarrollo sectorial fue diseñado por el gobierno, y a las empresas no les movió el interés por el mercado sino la agenda gubernamental. El resultado de estas medidas fue positivo a corto plazo. El año 1952 el volumen de producciones alcanzó el nivel máximo desde 1931, y se multiplicó por diez el número de espectadores de 50 millones a 560 millones de personas (Yu, 2006, p. 93).

La comunicación con el exterior y la coproducción internacional quedaron bajo el control del gobierno. La coproducción del cine documental empezó primero, principalmente con productoras soviéticas, checoslovacas, checas, y búlgaras. En estos documentales, se presentaba la construcción de infraestructuras en marcha en China como el Puente sobre el Río Yangzi, Ferrocarril Qinghai-Tíbet, las visitas que realizaron cantantes y bailarines chinos a esos países y también las de extranjeros a China (Zhou, 2010, p. 25).

La primera y la única coproducción del cine de ficción en este período fue *Cerf-volant du bout du monde* (风筝, *Fengzheng*, *La cometa del fin del mundo*) de 1958 entre Beijing Film Studio y la productora francesa Garance, codirigida por Roger Pigaut y Wang Jiayi. El filme estaba ambientado en París y Beijing de los años 50. Narraba una historia de aventuras protagonizada por un grupo de niños franceses cuando viajan a Beijing acompañados por Sun Wukong, personaje imaginario en la literatura clásica china con poderes mágicos, como moverse a una gran velocidad. En Montmartre, el niño Pierrot, su hermana Nicole y sus amigos encuentran una cometa colgada en un árbol al jugar en la calle. Los niños llevan la cometa con forma de Sun Wukong a una tienda de antigüedades chinas cercana donde un anticuario chino reconoce los caracteres escritos en la cometa: viene de China, un país lejano y misterioso. En la cometa hay una carta de Song Xiaoqing, un niño de Beijing que espera hacerse amigo con quien encuentre la cometa. Cuando los niños tratan de establecer contacto con Song Xiaoqing, Bébert, un niño travieso roba la dirección de Song que queda en la cola de la cometa. Por la noche, Pigaut no puede dormir al pensar en la dirección perdida, y de repente Sun Wukong salta de la cometa y ayuda a llevarlos a Beijing para conocer a Song Xiaoqing en persona. Los dos hermanos se encuentran con el emperador chino en la Ciudad Prohibida y van al Templo del Cielo y al Parque Beihai donde encuentran al autor de la carta con la ayuda de los niños chinos a pesar de las dificultades del

idioma y los problemas causados por Bébert. En el fondo, es un sueño de Pierrot y Nicole. En este momento, Bébert se reconcilia con el grupo de niños y les devuelve la dirección. Al final, todos juntos enviaron una carta como respuesta a la amistad de Song Xiaoqing.

Fue una coproducción motivada por el intercambio cultural. La productora parisina Garance Films, fundada por Roger Pigaut, tenía el proyecto de producir una serie de cortometrajes protagonizados por niños de distintos países y culturas, componiendo así una enciclopedia de la vida cotidiana de los niños en el mundo. Compartió esta idea con el joven guionista escritor Antoine Tudal quien le ayudó en la creación del guion. El codirector chino Wang Jiayi también asumió el papel de guionista. En el equipo artístico y técnico, se encontraron elencos, cineastas, productores, ingenieros de sonido, cámara e iluminación, maquilladores, diseñadores del set, vestuario, utileros, etc. de distintos orígenes y culturas. El rodaje se realizó en Beijing y en París y se utilizaron el idioma chino y francés en los diálogos. En el contenido de la película, hubo una mezcla de perspectivas culturales diferentes. En primer lugar, la historia ambientada en París y Beijing reflejaba el paisaje y paisanaje de las dos grandes metrópolis en los años 50. La primera mitad de la película mostraba diversas escenas de la vida cotidiana del barrio de Montmartre, así como el panorama del distrito: desde edificios de la arquitectura popular hasta símbolos culturales como la Torre Eiffel. La segunda mitad presentaba a Beijing como una ciudad de gran riqueza histórica y cultural que por una parte mantenía su aspecto tradicional a través de las construcciones simbólicas como la Ciudad Prohibida, Puerta del Sur, Parque Beihai, Colina de Jingshan, Templo del Cielo y por otra, las nuevas infraestructuras y edificios se incorporaron a la película mostrando una ciudad que estaba desarrollándose aceleradamente. En segundo lugar, los elementos culturales como la ópera de Beijing, el vestido *qipao*, los osos panda, referencias al arte marcial Kungfu, la Ciudad Prohibida, la Gran Muralla se contemplaban desde la perspectiva de los niños y, además, la cometa y el personaje Sun Wukong fueron elementos narrativos que enlazaban las historias. La cometa era un juego del folclore chino habitual para el pueblo; en la poesía china la cometa se utilizaba como vehículo para transmitir las emociones y sentimientos, por ejemplo, Kou Zhun, poeta de la dinastía Song (960-1279) relacionó la cometa con el espíritu emprendedor y para Gao Ding, poeta de la dinastía Qing (1644-1911), representaba la alegría de la primavera. En la película, la cometa que venía del país asiático transmitía un mensaje de comunicación, amistad como un puente entre los niños franceses y chinos. Sun Wukong es uno de los personajes de la literatura china más conocido y abrió una ventana para que personas de diferentes culturas pudieran conocer al país. Además, cuando los niños chinos y franceses se encuentran,

saludan con besos y abrazos en vez de darse la mano, un detalle del encuentro entre culturas.

En la década de 1950, las relaciones exteriores de China estaban marcadas por el ambiente de guerra fría. En Francia, debido a la política para promover la prosperidad nacional y el movimiento de la Nouvelle Vague, la industria cinematográfica se desarrolló en un entorno favorable. En China, la Campaña de las Cien Flores (1956-1957) contribuyó a la creación artística cultural y literaria en general. Se empezaron a abordar diversos géneros cinematográficos y temas, y surgieron nuevas expresiones artísticas, estructuras narrativas, formas estéticas en el cine (Cheng, 2017, p. 151). En estas circunstancias, se realizó la primera coproducción sino-francesa. Después de su estreno en China y Francia, la película fue bien recibida por la crítica y el público. El historiador cinematográfico Georges Sadoul consideraba que la película ofreció una visión poética de Beijing y París con la mirada de los niños (Li, 2021). Se proyectó durante treinta años en escuelas francesas y para muchos franceses fue la primera impresión respecto al país asiático. Desde el punto de vista de la diplomacia cultural, este contacto intercultural mejoró la comprensión del público francés de algunos aspectos de la cultura china, abrió para China la posibilidad de comunicarse con un país europeo a nivel cultural y ayudó a crear un clima de entendimiento para establecer las relaciones oficiales en 1964. Como indicó el presidente francés Pompidou,

“L’art et le cinéma jouent un rôle important dans la diplomatie. [Ce] film coproduit par la Chine et la France a permis d’approfondir les échanges culturels entre la Chine et la France”¹ (Li, 2021).

Durante la campaña de la Revolución cultural (1966-1975), el sector de producción, distribución y exhibición estuvieron muy controlados ideológicamente. Excepto el cine de propaganda que ensalzaba la grandeza del pensamiento de Mao, consagrado como gran líder y héroe del pueblo chino, no hubo muchas nuevas producciones. Además, se prohibieron las películas chinas y extranjeras exhibidas en el país antes del año 1966. En cuanto a la importación del cine extranjero, debido al deterioro de las relaciones con la Unión Soviética, el cine albanés, norcoreano, vietnamita y rumano sustituyeron al cine soviético en el mercado. Con la normalización de las relaciones con Occidente en los años 70, se comenzaron a importar y exhibir películas francesas como *Notre Dame de París* (1956) de Jean Delannoy, películas estadounidenses como *Jane Eyre*

¹ Traducción literal: El arte y el cine juegan un papel importante en la diplomacia. [Esta] película coproducida por China y Francia profundizó los intercambios culturales entre China y Francia.

(1944) de Robert Stevenson, aunque el volumen de películas importadas durante 1966-1976 solo fue 49 (Zhou, 2019, p. 49).

2.3. Período de reformas en el sector: 1978-2002

Desde las reformas económicas emprendidas por Deng Xiaoping en la década de 1980, el sector y mercado cinematográfico entraron en una fase de crecimiento y desarrollo rápido. En 1979, las películas prohibidas regresaron a la gran pantalla y se produjo un aumento notable en la importación de filmes extranjeros. En 1978, se distribuyeron a nivel nacional 433 películas en total, y los ingresos del sector de distribución y exhibición se incrementaron hasta alcanzar los 900 millones de yuanes. El número de espectadores en las salas de proyección durante todo el año fue de 23.000 millones. Al año siguiente, la cifra se elevó hasta 29.000 millones, es decir, el promedio fue que cada persona acudió al cine 28 veces en 1979 (*ibid.*). Debido a la falta de alternativas de ocio, el cine se convirtió en el principal entretenimiento para la gente. Sin embargo, la recaudación nacional de taquilla y los ingresos comerciales no lo controlaban las productoras, porque China Film Corporation compraba los derechos de autor y de distribución exclusiva de todas las películas. Ante esta situación, se planteó la necesidad de realizar una serie de reformas en el régimen de administración del sector cinematográfico. Las reformas se hicieron en tres sentidos: desarrollar una industria orientada hacia el mercado, acabar con el monopolio de la producción, distribución y exhibición, y acelerar la apertura a la inversión de capital privado y extranjero.

2.3.1 Coproducciones al comienzo de las reformas

Las reformas no rompieron el monopolio de China Film Corporation en el sector antes de 1993. En primer lugar, afectaron al reparto de ingresos entre el sector de la producción, la distribución y la exhibición. Por ejemplo, el porcentaje de las ganancias de las entradas quedaron en las entidades provinciales, con un aumento de un 30% a un 80%, y el resto se destinaba a las entidades fiscales. Los precios que China Film Corporation pagaba a las empresas productoras por las copias de las películas antes de ser fijados, fluctuaron de acuerdo a la demanda. En el sector de producción, se concedieron permisos de rodaje a 16 empresas estatales. En 1984, se aprobaron las *Decisiones sobre la reforma del sistema económico*, comenzando el proceso de transición hacia una economía más orientada hacia el mercado, basada en la oferta y la demanda. Las empresas de producción, distribución y exhibición empezaron a hacer negocio por cuenta propia, a controlar las pérdidas y las ganancias, y su funcionamiento dejó de depender totalmente de los fondos públicos. En el sector de la exhibición, se permitió la fluctuación de los precios de las entradas de los cines. Sin

embargo, con la construcción de instalaciones como salas de vídeo y la generalización de la televisión, el número de espectadores de cine comenzó a descender de forma continuada. Por la falta de inversiones, las salas de cine tuvieron dificultades para renovar las instalaciones, lo cual también provocó la pérdida de espectadores. El déficit lo padecieron todas las empresas productoras, un tercio de las distribuidoras, y con la subida de costes productivos y el recorte de las subvenciones públicas, el sector solicitó la incorporación del capital privado y extranjero (Huang, 2004) para profundizar en las reformas a partir de 1993.

En 1979, se creó China Film Co-production Corporation que pertenecía al Ministerio de Cultura. La agencia estaba encargada de los asuntos administrativos que incluía la primera revisión de los proyectos, así como de la documentación como el guion y el contrato, y también facilitaba ciertos trámites como petición de visados, importación de equipos, etc. Actuó de intermediaria respondiendo a consultas legales y comerciales y estableció contactos entre productoras chinas y extranjeras. Además, participó como coproductora en proyectos como *The Go Masters* (一盘未下完的棋, *Yipan weixiawan de qi*) (1982), codirigida por Junya Sato y Jishun Duan. Esta superposición de roles como empresa productora, prestadora de servicios intermediarios y responsable de la tramitación de procedimientos, fue muy polémica por el posible abuso de poder en la administración de coproducciones (Xiao, 2019, p. 24). En 1982, se aprobaron *Varias disposiciones sobre el fortalecimiento del liderazgo y la gestión de la coproducción cinematográfica internacional* que establecía que China Film Administration se encargaba de la aprobación final de los proyectos de coproducción; China Film Co-production Corporation era la encargada de tramitar los documentos y permisos necesarios; sólo las productoras estatales estaban autorizadas a realizar o colaborar en proyectos de coproducción. En 1988, según indicaron las *Opiniones sobre el ajuste del sistema de gestión de la coproducción cinematográfica chino-extranjera*, las productoras pudieron establecer contactos directos con empresas extranjeras.

En menos de un año desde el establecimiento de China Film Co-production Corporation, esta entidad recibió 213 solicitudes de proyectos de empresas o productores independientes de más de diez países. Las primeras “producciones asistidas”² (协作摄制, *Xiezu shezhi*) por la agencia, fueron documentales, filmes televisivos como *Bob Hope on the Road to China* (1979), dirigido y protagonizado por el

² Es una modalidad específica de coproducción internacional china según indicaron las *Disposiciones sobre la administración de la coproducción cinematográfica chino-extranjera* en 2004

comediante estadounidense Bob Hope. Su monólogo, al principio del documental, expresó el asombro ante los “cambios radicales” producidos en Beijing:

“Oye, aquí es Beijing, China, increíble, ¿No? Hace diez años ¿Quién hubiera soñado que un cómico estadounidense estaría en la Plaza de Tian’anmen diciendo lo que quisiera y fotografiando cualquier cosa? Pero en este mundo que cambia rápidamente, puede ocurrir cualquier cosa”³.

Al proyectarse en las televisiones estadounidenses en septiembre de 1979, consiguió un elevado índice de audiencia con millones de espectadores. Se transmitía la imagen de una China abierta al exterior tras décadas de distanciamiento con Estados Unidos, y ayudó a mejorar las relaciones económicas y diplomáticas entre los dos países. El diciembre del mismo año, cuando el líder del gobierno Deng Xiaoping realizó una visita oficial a su homólogo estadounidense, el presidente Ford, le pidió que su hijo Jack Ford rodara un documental sobre los pandas gigantes en Sichuan (Zhou, 2010, p. 27). El cine, como portador de imágenes, mensajes y vehículo de comunicación, ayudó al desarrollo de intercambios comerciales, culturales y tecnológicos, estrechando las relaciones entre los dos países en los diez años siguientes.

Mientras tanto, las coproducciones en los años 80 beneficiaron el desarrollo de la industria cinematográfica china. Coproducciones como *El templo de Shaolin* (少林寺, *Shaolin si*) (1982) dirigida por Zhang Xinyan, tuvieron un gran valor comercial y aceptación entre los espectadores de todo el mundo. *The Last Emperor* (末代皇帝, *Modai huangdi*, *El último emperador*) (1987) del director italiano Bernardo Bertolucci, mostraba parte de la historia y cultura del país que llegó a todo el mundo. La diversidad de géneros cinematográficos, temas, técnicas fotográficas, expresiones artísticas, estructuras narrativas y formas estéticas, enriquecieron el mercado interno y consiguieron una posición en el mercado mundial.

En los años 80, productoras hongkonesas como Hai Hua Cinema, Chung Yuan Motion Picture realizaron una veintena de proyectos en régimen de coproducción con China Film Co-production Corporation. Además de las razones comerciales detrás de las coproducciones, como explorar el mercado chino, mejorar la calidad de productos de la industria hongkonesa, uso de localizaciones reales como los sitios naturales, parques, lugares históricos; también existían afinidades culturales de una herencia compartida: los directores de estas coproducciones en su mayoría fueron migrantes de las

³ Traducción del fragmento de diecisiete segundos al inicio del documental *Bob Hope on the Road to China* (1979) de Bob Hope.

provincias de Zhejiang, Fujian, Guangdong, Liaoning en Hong Kong. Aprendieron las prácticas industriales en Hong Kong y estuvieron familiarizados con la historia, tradiciones culturales, y el gusto del público chino.

Las coproducciones sino-hongkonesas aumentaron especialmente en los géneros de *Wuxia* y *Kungfu*. En 1980, la productora hongkonesa Hai Hua Cinema coprodujo la primera película de acción *Ren Wu Ke Ren* (忍无可忍, *Basta*) con la empresa estatal Fujian Film Studio. Narraba una historia de venganza en la que Shi Changqing, un discípulo del monasterio de Shaolin, se indigna al ver el robo violento de las materias primas locales y combate con Hong Bulie, comprador (买办, *Maiban*) al servicio de unas empresas rusas, quien ordena el robo. Se emplearon los típicos ingredientes del género comercial *Wuxia*: una historia de aventuras o venganzas, un héroe que protege a los débiles y lucha contra los privilegiados, artes marciales y varias estrellas de cine para atraer al mayor número posible de espectadores chinos. No fue una coproducción de alto presupuesto ni tampoco consiguió un gran éxito de taquilla, sin embargo, su modelo de coproducción y narración fueron bastante representativos en las coproducciones sino-hongkonesas.

Al año siguiente, la película *El templo de Shaolin* (1982) del director Zhang Xinyan, batió todos los récords de taquilla y audiencia en el mercado, y se erigió un ejemplo típico del cine *Wuxia*. La productora hongkonesa Chuang Yuen Motion Picture financió y realizó el proyecto; el equipo de producción provino principalmente de Hong Kong, incluido los productores, guionistas, camarógrafos e ingenieros técnicos, mientras los coreógrafos de combate, diseñadores de vestuario, maquillaje y utileros de China continental también forman parte del equipo. El director nació y se educó en su provincia de origen, Zhejiang, y a los 15 años emigró a Hong Kong donde inició su carrera cinematográfica. Realizó trabajos técnicos de revelado de fotografías y edición, y tuvo una amplia experiencia como asistente de dirección en la productora hongkonesa Great Wall Movie Enterprise. Como director representativo del cine comercial hongkonés, *El templo de Shaolin* fue la cuarta película que dirigió en su carrera. Escogió a actores jóvenes poco conocidos de China continental como Li Lianjie para el papel protagonista y llevó a cabo el rodaje en localizaciones reales en el monte Song, en la provincia de Henan. Los equipos creativos, técnicos e inversiones hongkoneses adquirieron un papel predominante en el modelo de coproducción sino-hongkonesa en la década de 1980. Las productoras hongkonesas gestionaron los derechos de autor y se encargaron de la distribución nacional e internacional. Se aprovecharon de la industria completa de Hong Kong para llevar a cabo los procesos

de postproducción, edición y montaje hasta conseguir el producto final. Mientras tanto, las empresas de China continental gestionaron el alquiler de equipos, facilitaron la búsqueda de localizaciones y asumieron parte de la financiación. La temática, el argumento de la película y la figura central de un héroe -monje de Shaolin- defendiendo a la gente común de los abusos de los poderosos, constituyeron los elementos típicos del género *Wuxia*. En comparación con los filmes anteriores de *Wuxia* en que no se apreciara ningún cambio en la imagen, personalidad y forma de ser de los personajes a lo largo de la trama, ahora se producían cambios emocionales y conductuales del protagonista en toda la historia y las relaciones entre los personajes se modificaron a medida que se desencadenaban los acontecimientos. Además, se emplearon elementos del cine romántico y la comedia en el argumento. Tuvo una gran aceptación del público, y alcanzó un considerable número de espectadores, 500 millones en el mercado de China continental, y llegó a ser el filme de Kungfu más taquillero del año en Hong Kong, aunque en aquel entonces las producciones hongkonesas se dirigieron principalmente a los mercados del sureste asiático y Taiwan. Las ganancias por la venta de los derechos de exhibición en más de 100 zonas y países del mundo superaron los 20 millones de dólares de Hong Kong. Tras el éxito comercial de la película, siguieron el mismo modelo de coproducción, filmes de *Wuxia* como *The Undaunted Wu Tang* (武当, *Wudang*) en 1983 de Sun Sha, *Deadly Fury* (武林志, *Wulin zhi*) en 1983 de Zhang Huaxun, *Little Heroes* (自古英雄出少年, *Zigu yingxiong chu shaonian*) en 1983 de Mou Dunfei, *Kids From Shaolin* en 1984 (少林小子, *Shaolin xiaozhi*) de Zhang Xinyan también obtuvieron buen resultado en taquilla, ayudando a la producción del cine de entretenimiento en la industria de China continental.

Al mismo tiempo, tanto la coproducción sino-hongkonesa como la sino-europea de películas históricas se convirtió en un fenómeno sin precedentes. Las primeras coproducciones sino-hongkonesas de cine histórico fueron *Reign Behind a Curtain* (垂帘听政, *Chui lian ting zheng*) y *The Burning of Imperial Palace* (火烧圆明园, *Huoshao yuanmingyuan*) ambas dirigidas en 1983. El director Li Hanxiang fue uno de los primeros cineastas hongkoneses que realizó filmes en régimen de coproducción con China continental. Li nació en la provincia de Liaoning y estudió en el Instituto Nacional de Arte en Beijing creado por Cai Yuanpei, figura influyente en el movimiento de la Nueva Cultura. Terminó su carrera en cine y teatro en la Academia de Teatro de Shanghai. A los 22 años se trasladó a Hong Kong donde trabajó en varios oficios como decorador, director artístico y actor. Tuvo una amplia experiencia en dirección de cine en productoras hongkonesas como Shaw Brothers. En 1982, estableció la productora hongkonesa New Kwun Lun Film que colaboró con China Film Co-production

Corporation en la realización de los dos filmes. La agencia proporcionó buena parte de la financiación y facilitó el rodaje en museos, monumentos, jardines y lugares históricos. Además, asumió un rol fundamental en la promoción de las dos películas a nivel nacional e internacional. El equipo de producción estuvo formado por productores, productores ejecutivos, guionistas, directores de fotografía, compositores y editores de ambos lados, con un reparto de China continental que encabeza el actor hongkonés Liang Jiahui. Se centraron en el declive del imperio Qing, la vida de las clases dominantes y de la corte real, y la incapacidad de los gobernadores en tiempos de guerra y crisis. Al estrenarse en el mercado, superaron los récords de taquilla del cine histórico. Además, fueron premiadas por el Ministerio de Cultura y en el Festival Internacional de Hong Kong.

El valor cultural y comercial de películas históricas sino-hongkoneses fueron reconocidos a nivel mundial, y las coproducciones sino-europeas también se entendieron en el sentido de la diplomacia cultural. La primera coproducción televisiva entre China e Italia fue la miniserie *Marco Polo* (马可波罗, *Make Boluo*) en 1983, realizada por China Film Co-production Corporation, Beijing Film Studio, RAI Radiotelevisione Italiana y Vides International, dirigida por Giuliano Montaldo. Según indicó el director en una entrevista (Montaldo, 2017) durante la visita oficial a China en los años 70, una delegación italiana se sorprendió al saber que Marco Polo era considerado un gran amigo de China. Habló de eso con el director de la productora RAI quien decidió llevar a la pantalla los míticos viajes del veneciano a China a través de la ruta de la seda que transcurría por tres continentes. Este proyecto tuvo como objetivo establecer lazos culturales entre China y un país europeo después de décadas de distanciamiento y enfriamiento de las relaciones entre ambos. Además, transmitía el mensaje de que China e Italia tenían conexiones históricas que se podían reforzar en los años siguientes. Las productoras chinas colaboraron en el rodaje de la teleserie en las ciudades de Beijing, Chengde, Mongolia Interior, Guilin, Wuxi y asumieron parte de la financiación. En el equipo de producción, se encontraron productores, cineastas, técnicos, artistas de procedencia geográfica y cultural diversa como guionistas de Escocia e Italia, director de fotografía, compositor, decorador italianos y editor estadounidense. El elenco también fue étnicamente mixto y provino mayoritariamente de Italia, Reino Unido, Estados Unidos y China. El personal chino se hizo cargo de la coproducción, dirección artística, coreografía, iluminación, decorados vestuario y maquillaje durante el rodaje en el país, y realizó el doblaje al chino, pero no participó en la adaptación del guion, ni en la dirección, la fotografía, y la postproducción -banda sonora y montaje- como fases esenciales de la realización del filme. El estreno en la televisión de Italia alcanzó altos índices de audiencia con más de 120 millones de

espectadores. La productora italiana RAI vendió los derechos de emisión a canales de televisión de cerca de sesenta países o regiones. Recibió una gran acogida por parte del público y la crítica. Por ejemplo, en China obtuvo el premio al mejor largometraje de coproducción del Ministerio de Cultura, y en Estados Unidos, fue nominado a los Premios Emmy en ocho categorías incluido la mejor miniserie, edición de sonido, fotografía, montaje, vestuario, etc.

Tras los éxitos comerciales de la teleserie, se estrenó en 1987 la primera película histórica *The Last Emperor* dirigida por Bernardo Bertolucci, como coproducción sino-europea más reconocida a nivel internacional. Según el testimonio del director en una entrevista (Bertolucci, Diciembre de 1987), antes de hacer el filme, había intentado realizar varios proyectos en Italia, y en 1984, se marchó a China para llevar a cabo un proyecto: o la adaptación de la novela *La condición humana* de André Malraux o la biografía de Puyi. Optó por el segundo junto con China Film Co-production Corporation y Beijing Film Studio, que le facilitaron el rodaje en escenarios reales de la Ciudad Prohibida y los contactos con la familia y amigos de Puyi. Con el contrato firmado, encontró al productor independiente británico Jeremy Thomas para financiar el proyecto. En cuanto a la aportación financiera, artística, técnica y creativa, la productora inglesa TAO Film y la italiana Yanco Films tuvieron un porcentaje importante y poseían los derechos de explotación comercial. El equipo estuvo formado por profesionales de diverso origen con la participación de guionistas, director, fotógrafos, decoradores, diseñadores, músicos, editores británicos e italianos, y también destacó la presencia de los compositores japonés y chino. Además, el personal chino se hizo cargo de la dirección artística, luces, decorados, atrezzo, vestuario y búsqueda de escenarios. El elenco fue principalmente chino, que encabezaban actores estadounidenses de origen hongkonés y shanghaiés. El actor británico Peter O'Toole también interpretó el papel principal como tutor de Puyi. La postproducción, incluida la composición musical y edición de sonido se realizó en Londres. La parte china jugó un papel secundario en la realización del filme por la falta de los derechos de explotación comercial, fuentes de financiamiento, decisiones creativas, tecnologías de postproducción, redes de distribución y exhibición. En tanto la primera película rodada en el palacio de Taihe de la Ciudad Prohibida, contó con el visto bueno de los funcionarios del gobierno chino. El apoyo gubernamental al proyecto tuvo un significado político: mostrar los resultados de las reformas en el país para favorecer las relaciones económicas y políticas exteriores. Las imágenes de la vida de Puyi coincidieron con los cambios que se produjeron en China a lo largo del siglo pasado: la caída del imperio Qing, final del colonialismo occidental y japonés, la guerra civil, la revolución cultural y las reformas en marcha. Según indicó Bertolucci en una

entrevista (Bertolucci, 1987), las transformaciones sociales y la metamorfosis de un emperador en un ciudadano demostraron los cambios que experimentó el país, y eso transmitió el mensaje de que se estaba creando un nuevo escenario en la China de los años 80. Desde el punto de vista del relato, el filme opta por la narración cronológica lineal de los hechos, la vida de Puyi, entre 1945 y 1967, desde que fue arrestado como criminal de guerra hasta el año de su muerte. Se utilizaron *flashbacks* que recomponían su pasado como emperador de la dinastía Qing de 1908 a 1931 y del estado títere del imperio japonés de 1932 a 1945. Con la estructura lineal y la combinación de *flashbacks*, se pusieron en escena los acontecimientos que ocurrieron a lo largo de sesenta años de su vida. Temáticamente, como una obra representativa de Bertolucci, aparece la ideología en la narrativa. La ideología dominante, valores predominantes en una sociedad o cultura, determina la forma en que el personaje actúa y percibe la realidad. Puyi no solo formó parte de la historia sino también estuvo sujeto a las condiciones históricas y sociales. Puyi nunca pudo dirigir su propio destino; fue manipulado por los distintos regímenes políticos. En las imágenes de color amarillo en la corte imperial, o los cortesanos arrodillándose ante Puyi de tres años de edad, o los eunucos obedeciendo los caprichos del adolescente Puyi, o jugando con sus dos esposas, Puyi apareció como símbolo del imperio; en las imágenes de Puyi en el palacio de los japoneses, de sus aventuras de playboy con las cortesanas, fue un títere del imperio japonés; en las imágenes de Puyi en Fushun como un prisionero político, rogando a los guardias rojos que acabaran el acoso con el jefe de la prisión de Fushun, de las banderas y uniformes rojos, se proyectó una mirada crítica a la época maoísta, mostrando la actitud del gobierno de apoyo a las reformas. Como un filme de género histórico, se basó principalmente de las memorias del diplomático escocés Johnston y también se consultó la autobiografía de Puyi. Sin embargo, la pretensión del director no fue convencer al público de la autenticidad histórica de su película, sino expresar su visión y pensamiento sobre el destino del individuo en una determinada sociedad y cultura. Las tramas y los argumentos sirvieron para la representación artística de los personajes, en lugar de relatar los hechos históricos de manera precisa. Además, como en el “cine histórico hollywoodiense” aparecieron implícita o explícitamente las confrontaciones, luchas de poder, de ideología entre Occidente y Oriente, por lo que Bertolucci no pudo evitar el orientalismo o la perspectiva colonialista en su narrativa (Cheng, 2019, p. 642): el mundo oriental simboliza “la crueldad, barbarie y falta de racionalidad” a diferencia del mundo occidental civilizado (Rony, 1988, p. 51). La historia y peculiaridad de la cultura china quedó reducida a simples signos, símbolos, estereotipos del imaginario sobre el país. Los símbolos como lamas y monjes budistas con rituales extravagantes y cientos de concubinas que rodeaban al emperador pusieron etiquetas a la cultura china, tales como el budismo, poligamia y posición

subordinada de la mujer, reforzando la impresión misteriosa, incivilizada, negativa sobre la cultura china. Asimismo, se usaron símbolos superficiales como las banderas, libros rojos, eslóganes propagandísticos, guardias rojos para representar el período de la revolución cultural, ofreciendo una imagen estereotipada de la historia. Al margen de lo dicho, la película permite a los espectadores occidentales identificarse con la experiencia vital de Puyi y acerca la cultura y la historia china a un público más amplio.

Una de las primeras coproducciones sino-europeas fue *Le Palanquin des larmes* (閨閣情怨, *Guige qingyuan, La hija del dragón*) codirigida por el director francés Jacques Dorfmann, la china Zhang Nuanxin, y el canadiense Michael D. Moore en 1987. Dorfmann también participó en el guion junto a los guionistas franceses David Milhaud y Max Fischer. El filme era una adaptación al cine de la autobiografía de Chow Ching Lie, escritora, pianista francesa de origen chino. Fue coproducido por empresas privadas, televisiones públicas (France 2, CBC) de Francia y Canadá, junto a la empresa china Shanghai Film Studio. Contó con el apoyo del Ministerio de Cultura de Francia y China Film Co-production Corporation que facilitó el rodaje en el país. En el equipo hubo productores, cineastas, técnicos y artistas de procedencia geográfica y cultural diversa: ingenieros de sonido, director de fotografía, músicos franceses, diseñadores, editores y montadores canadienses, y también el trabajo que realizaron los asistentes de dirección, decoradores, camarógrafos, diseñadores de vestuario, maquilladores, iluminadores, utileros, intérpretes y traductores chinos. Las actrices chinas Qin Yi y Tu Huaqing interpretaron a la protagonista Chow Ching Lie en su etapa juvenil y madura. Otros actores chinos como Jiang Wen y Chen Jie, interpretaron al padre y marido de Chow. También intervino un elenco de actores chinos y franceses para los papeles secundarios, terciarios y pasajeros. La película cuenta la historia de cómo una mujer fuerte e independiente, que se vuelca en su carrera musical, en los momentos difíciles de su vida se revela contra el destino de la mujer impuesto por la sociedad feudal y patriarcal de la China de los años 50. En las primeras escenas la pianista Chow va a ofrecer un concierto en París, sin embargo, cuando se sienta al piano, lanza su mirada a un asiento vacío. Luego empieza a recordar las escenas de su pasado en Shanghai: ataques del ejército japonés a su escuela infantil, concurso de piano en la escuela internacional donde transcurre su juventud, negocios de su familia en la banca, matrimonio arreglado con el hijo del socio de negocios de su abuelo, distanciamiento con su padre, conflicto con sus suegros porque se niega a someterse a su voluntad, muerte de su marido, compañía del piano en aquel tiempo de soledad, trasladarse de Shanghái a Hong Kong, son algunos de los momentos más importantes del drama. Los recuerdos se recuerdan a través de la retrospectiva temporal para completar la

evolución del personaje. En las escenas finales, se reconcilia con su padre, quien aparece en el concierto. Así se dividió la historia en el espacio y en el tiempo: Shanghai entre los años 40 y 50 y París de los 70. Los personajes presentaron unos rasgos culturales híbridos. Por ejemplo, Chow recibe una educación liberal y abierta de su padre y de la escuela internacional, y se identifica con la libertad individual y el derecho a decidir su propio destino. Sin embargo, no pudo decidir ni su vida ni su matrimonio y su destino estuvo en manos del patriarca de la familia. Su lucha contra el orden tradicional y su rechazo al poder patriarcal, se concretaron en proteger y defender el piano ante los reproches, amenazas de sus suegros, lo cual simboliza el surgimiento de nuevas ideologías en la sociedad. Otro ejemplo fue el cambio del estilo de vestido de Chow a lo largo de la trayectoria de su vida: se vestía a la moda europea de los años cuarenta antes de casarse, usaba el vestido tradicional chino en la boda y desde entonces llevaba *Qipao* de color oscuro, simbolizando un cambio respecto al carácter y actitud de la protagonista. Posteriormente, inmigró a París para continuar su carrera musical y aparecía siempre con el traje vistoso de falda y chaqueta, presentando una brillante y extraordinaria imagen de la pianista Chow (Zhou, 2010).

En 1987, el gobierno chino firmó el primer acuerdo oficial de coproducción con Canadá, bajo el cual las productoras canadienses, chinas y francesas Filmline International, August 1st Film Studio, Parmentier Productions y Belstar Productions realizaron el film histórico y biográfico *Bethune: The Making of a Hero* (白求恩：一个英雄的成长, *Baiqiuen: yige yingxiong de chengzhang, Bethune: La forja de un héroe*) en 1990, codirigido por el director canadiense Philip Borsos y el chino Wang Xingang, siendo la primera coproducción oficial⁴. Contó con el apoyo financiero de las televisiones públicas (CBC, France 3) de Canadá y Francia, el Centro Nacional del Cine del Ministerio de Cultura de Francia. China Film Co-production Corporation le facilitó el rodaje en las ciudades de Beijing, Pingyao, Yan'an, y en los escenarios naturales del río Huang He y el monte Wutai.

Fue el primer tratado de coproducción firmado por el gobierno chino, y sirvió de referencia para los acuerdos posteriores. En primer lugar, se definía y delimitaba el concepto de coproducción: los productores de ambos lados financiaban y realizaban conjuntamente un proyecto fílmico. La película podía ser rodada en 70 mm, 35 mm o 16 mm para la exhibición en cadenas de televisión, salas de cine, en formato DVD o por otro medio. En cuanto al género cinematográfico, abarcaba el cine narrativo, documental, de ciencia ficción, de animación y comercial. No se limitaba el tiempo de

⁴ La coproducción oficial de China se refiere a las películas que uno o varios coproductores chinos financian y producen juntamente con, por lo menos, un coproductor de los países firmantes de los acuerdos de coproducción con China (Liu, 2020).

duración ni la lengua de la película. En segundo lugar, se establecía el porcentaje mínimo y máximo de la aportación financiera de las productoras participantes. Como disponía el artículo 8, “la proporción de financiamiento de parte de los productores, estudios o empresas de China y Canadá puede oscilar entre el 15% y el 80%” (Gobierno de Canadá, 1987, p. 2). En 2016 se modificó el tratado para introducir el porcentaje de reparto de ingresos que correspondía a cada participante en función de la contribución financiera. Sin embargo, tanto el acuerdo originario como el modificado no establecieron un rango de porcentaje exacto de aportación técnica y creativa, sino que únicamente hicieron referencia al respecto sugiriendo que dicha aportación fuera proporcional a la financiera. En cuanto a los derechos de autor, según el capítulo 12 del acuerdo firmado en 1978, “los productores canadienses y chinos comparten los derechos de la película coproducida” (*ibid.*, p. 2). En tercer lugar, no se incluía la coproducción multilateral en el acuerdo de 1978, sino que únicamente mencionaba que “por las necesidades del guion, con el visto bueno de las autoridades de China y Canadá, los escenarios exteriores pueden localizarse en un tercer país que no forme parte del acuerdo, a condición de que productores y técnicos chinos y canadienses participen en el proyecto” (*ibid.*, p.2). La coproducción multilateral fue introducida en el acuerdo modificado de 2016, estableciendo un porcentaje mínimo de participación económica del 15% por parte del productor de un país tercero con el cual China o Canadá hubiera firmado el memorándum de entendimiento o acuerdo gubernamental en la materia (Gobierno de Canadá, 2016, p. 9). Por último, las coproducciones oficiales poseían la doble nacionalidad, y tenían acceso a las subvenciones, exenciones, así como otros estímulos concedidos por el gobierno a las producciones nacionales. Además, se permitía exportar a un país tercero con el que China o Canadá tuvieran acuerdos bilaterales al respecto, así como su distribución en festivales internacionales. Sin embargo, el acuerdo modificado, además de permitir la exportación de las coproducciones, establecía que ambas partes (China y Canadá) debían promover su distribución en mercados mundiales y festivales internacionales.

2.3.2 Coproducciones en la profundización de las reformas

Entre 1991 y 1992, el volumen de espectadores descendió de 14.000 millones a unos 10.000. Los ingresos del sector de distribución y exhibición se redujeron respectivamente en un 18% y 16% por ciento. Además, las ganancias del sector de producción no alcanzaron a la décima parte de las de exhibición. Ante esta situación, se aprobaron una serie de reformas para acabar con el monopolio, crear un mercado competitivo y reactivar el sector cinematográfico. En 1993, se aprobaron *Algunas opiniones sobre la profundización de la reforma de la industria cinematográfica*, que permitía que las productoras vendieran por cuenta propia las películas a entidades de

distribución provinciales y municipales sin necesidad de acudir a China Film Corporation. Respecto al porcentaje de reparto, las productoras obtenían el 25% de los beneficios en taquilla, lo mismo que las distribuidoras. El resto lo recaudaba las salas de cine. Entre 1995 y 2002, el porcentaje de los ingresos para las productoras ascendió del 35% al 38%. En cuanto a la importación del cine extranjero, China Film Corporation siguió siendo la única entidad autorizada para distribuir películas extranjeras mediante la compra de sus derechos de autor. A partir de 1995, se importaron diez grandes producciones internacionales cada año, en su mayoría hollywoodienses, permitiéndose el reparto de los ingresos en taquilla entre las productoras extranjeras, China Film Corporation y las salas de cine. Frente a las inversiones que requirió el sector de producción, el *Reglamento relativo a la reforma del trabajo de gestión de rodaje de largometrajes* de 1995, autorizó tanto a las 16 productoras estatales como a las provinciales y municipales para la producción independiente, y además permitió el financiamiento privado en el sector.

En 1999, se estableció la empresa estatal más grande del sector en el país, China Film Group Corporation que reunió a ocho productoras y distribuidoras líderes como China Film Corporation, Beijing Film Studio, China Film Co-production Corporation y la cadena de televisión pública CCTV-6, con el objetivo de incentivar la producción y promover la industrialización cinematográfica china. Tras la aprobación de *Algunas opiniones sobre la profundización de la reforma de la industria cinematográfica* en 2000, se introdujo el sistema de acciones en el sector. Se promovieron medidas de apoyo a la creación de grandes grupos audiovisuales que unificaban empresas de filmación, grabación, montaje, de televisión, cine, radio, en la industria de producción, distribución y exhibición como Shanghai Film Group Corporation formada por Shanghai Film Studio, Shanghai Animation Film Studio, Shanghai Dubbing Studio, etc. Además, *Reglas detalladas para la implementación de la reforma del mecanismo de distribución y exhibición de películas* de 2001, contribuyó a la formación de grandes cadenas de cine que incluían a las principales distribuidoras y salas de proyección y permitió invertir capital estatal y privado a las cadenas. Se convirtieron en las principales fuerzas impulsoras de la industria que se beneficiaba de una economía de escala.

En septiembre del año 2001, China se incorporó a la Organización Mundial del Comercio. Por un lado, las inversiones extranjeras fueron absorbidas por el sector de producción y exhibición, empezando por la inversión de capital extranjero en los proyectos de filmes y salas de cine. Por otro, tuvieron que implementarse políticas de protección del sector frente a la competencia extranjera. De acuerdo con el *Reglamento sobre la administración de películas* en 2001, se fomentó la inversión

privada en el sector de producción, apoyando la creación y el desarrollo de las productoras privadas, aunque no se aliviaron las restricciones que limitaban la inversión extranjera en la producción hasta 2004.

En 1994, en referencia al *Reglamento sobre la administración de películas de coproducción chino-extranjeras*, el Ministerio de Radio, Cine y Televisión establecido en 1986 tras la fusión de China Film Administration y el Ministerio de Radio y Televisión, se encargó de la revisión administrativa y la aprobación de los proyectos de coproducción, mientras China Film Co-production Corporation realizó el trabajo de gestión. Sin embargo, la superposición de roles de la organización, que era empresa productora y agencia autorizada de trámites administrativos, además de la falta de la transparencia y eficiencia en los procedimientos burocráticos para conceder permisos de rodaje y de proyección pública para las coproducciones, fueron problemas derivados de la reglamentación (Xiao, 2019). En 1996, se aprobó el *Reglamento sobre la administración de películas* que concretó los requisitos y procedimientos para la concesión de permisos de rodaje, importación de equipos, postproducción de películas y distribución nacional e internacional, aunque los problemas indicados no quedaron resueltos. La normativa regulaba también la censura cinematográfica, que establecía los tipos de contenidos prohibidos: contra la Constitución, leyes y reglamentos chinos, contra la soberanía, seguridad, estabilidad nacional, contra la moral pública, o que pudieran incitar a la discriminación, odio étnico, insultar, difamar a otras personas, o de superstición y extremismo religioso, violencia, obscenidad sexual. En base al *Reglamento de examen de cine* aprobado en 1996, un año después se especificaron los temas, escenas y diálogos o monólogos que debían ser modificados, por ejemplo, la alusión a relaciones extramatrimoniales, homosexualidad, prostitución, fanatismo religioso, las imágenes de cuerpos desnudos, relaciones sexuales, escenas violentas, brutales, violaciones, drogas, asesinatos y otros actos criminales que suscitaran conductas imitativas.⁵ No obstante, las normas únicamente establecieron los criterios generales, cuyos detalles estaban por estipularse, lo cual hizo que el Consejo de Censura dispusiera de un amplio margen de discrecionalidad. Los expertos proponían sugerencias de modificación según criterios de gusto personal, y podían tener opiniones totalmente distintas respecto a una misma película, produciendo explicaciones ambiguas, imprecisas, inexactas e incluso contradictorias en el informe final. Por ejemplo, en 1998 se estrenó en China la película *Titanic*, dirigida por James Cameron en 1997, sin cortar ninguna escena de la versión original del filme. Sin embargo, al exhibirse la versión restaurada en 2012, se suprimieron o modificaron una

⁵ Entre los estudios sobre la incitación de la violencia de los medios audiovisuales, destaquemos los siguientes: Menor y López de Ayala (2018) y Liceras Ruiz (2014).

selección de imágenes calificadas de “eróticas”, lo cual mostraba una tendencia conservadora respecto a ciertos temas; en cambio, no se cortaron las imágenes violentas, sangrientas, de cuerpos desnudos en el filme *La maldición de la flor dorada* (满城尽带黄金甲, *Mancheng jindai huangjinjia*) de 2006, dirigida por Zhang Yimou, porque fue seleccionado a la mejor película internacional en los premios Oscar de Hollywood del año 2007.

Desde las reformas en 1993 las productoras estatales han tenido que buscar fuentes de financiación complementarias para mantener su producción y competir en el mercado. Entre 1993 y 2002, los proyectos de coproducción estuvieron motivados por intereses y beneficios comerciales, y se realizaron varias películas de gran presupuesto del género *Wuxia* o de artes marciales como *Érase una vez en China III* (黄飞鸿之狮王争霸, *Huangfeihong zhi shiwang zhengba*) (1993) dirigida por Xu Ke. Además, la Quinta Generación de cineastas aparecieron en el panorama cinematográfico mundial con sus aspiraciones artísticas y culturales en sus obras como la coproducción chino-francesa *L'Empereur et l'Assassin* (荆轲刺秦王, *Jinke ci qinwang, El emperador y el asesino*) dirigida por Chen Kaige en 1998, o la chino-neerlandesa-francesa *Printemps dans une petite ville* (小城之春, *Xiaocheng zhichun, Primavera en un lugar pequeño*) dirigida en 2002 por Tian Zhuangzhuang. En 1993, el número de coproducciones fueron 57, lo que supuso la mitad del total de las producciones nacionales del año, siendo el máximo histórico desde que se pusieron en marcha las reformas. De hecho, durante el período 1993-2001, se constata una tendencia a la baja, tanto en la cantidad de las coproducciones como en su porcentaje sobre el volumen total de las producciones nacionales (Jia & Zhang, 2006). A partir del año 2002, se comenzó a apreciar un aumento notable en los indicadores mencionados, un punto de inflexión respecto a la evolución previa (Zhou, 2010, p. 35).

La mayoría de las coproducciones durante este período fueron realizadas con productoras hongkonesas. Se basaron fundamentalmente en las similitudes históricas, afinidades lingüísticas y culturales entre las dos regiones, así como en la experiencia de la industria hongkonesa en la producción y comercialización de cine, y en el caso de *La posada del dragón* (新龙门客栈, *Xin longmen kezhan*) (1992) de Xu Ke también hubo una importante inversión taiwanesa. Por una parte, sobresalió el gran valor comercial de las coproducciones de distintos tipos y géneros como las de *Wuxia*, policíacas o románticas. El filme *Héroe* (英雄, *Yingxiong*) (2002), dirigido por Zhang Yimou y coproducido por las productoras hongkonesas Edko Films, Sil-Metropole Organisation

y Beijing New Picture Film, en colaboración con China Film Co-production Corporation, abrió la posibilidad de éxito en el mercado internacional para el cine comercial chino, optando por un modelo transnacional de producción y distribución en el que existiera la cofinanciación, amplia circulación internacional, colaboración entre cineastas y productores de diversa procedencia geográfica y cultural. La película mantuvo un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de China continental y Hong Kong. En los trabajos participó un equipo conformado por tres guionistas encabezados por el escritor chino Li Feng, un director de fotografía hongkonés de origen australiano, dos coreógrafos hongkoneses de artes marciales, y productores, editores, y actores provenientes de los dos territorios, además de la diseñadora de vestuario japonesa Emi Wada y el músico israelí Perlman. La dirección artística, grabación del sonido, construcción del decorado, luz y atrezzo estuvieron a cargo del personal de la parte continental. Los procesos de postproducción -desde la edición de sonido hasta los efectos visuales- se realizaron en Australia, EE.UU. y Hong Kong. Fue uno de los filmes de mayor presupuesto del cine chino hasta ese momento, 30 millones de dólares, y tuvo un récord de recaudación de taquilla en China de 250 millones de yuanes, equivalente a la recaudación total por ingresos de taquilla en el mercado de cine en China el año anterior, 2001. Además, consiguió buena aceptación en el mercado internacional, principalmente en Estados Unidos, Reino Unido, Japón, Italia, Francia y España. Por ejemplo, en el mercado norteamericano fue la tercera película más taquillera de habla no inglesa de la historia, con 54 millones de dólares. La recuperación de las inversiones y costes requirió una amplia distribución mundial para llegar a la mayor audiencia posible. La fórmula para incrementar el atractivo internacional se basó en el combinado del cine *Wuxia* de artes marciales, cine histórico y de romance, junto a la contratación de estrellas internacionales, la aplicación de técnicas del estilo hollywoodense, la utilización de grandes escenarios, y la incorporación de algunos elementos orientales de la música folklórica, vestido tradicional, arquitectura, pintura clásica, etc.

Por otra parte, las coproducciones entre China continental y Hong Kong como *¡Vivir!* (活着, *Huozhe*) (1994) de Zhang Yimou y *Adiós a mi concubina* (霸王别姬, *Bawang bieji*) (1993) de Chen Kaige, mostraron las aspiraciones artísticas y culturales de la Quinta Generación. Los argumentos, personajes y temas estuvieron enraizados profundamente en la historia y la tradición chinas. Además, en las coproducciones innovadoras realizadas por la Quinta Generación se adoptaron nuevas estructuras narrativas, técnicas retóricas y recursos expresivos, siendo pioneras en internacionalizar el cine chino. En cuanto al modelo de producción, las coproductoras de las dos partes asumieron conjuntamente los costes, así que compartieron los

derechos de autor. Tanto el guion, como la dirección, dirección artística, fotografía, diseño de escenografía, vestuario, iluminación, composición musical, edición y actuación se realizó con la colaboración del personal técnico y creativo de los países de la coproducción. En sus historias, temáticas, y contenidos, se encontró una base cultural común entre China y Hong Kong. En el caso de *¡Vivir!*, el director utilizó los símbolos y metáforas para desarrollar las tramas y las historias con significado relevante dentro de la cultura china, provocando emociones colectivas de los espectadores de un mismo contexto cultural. Por ejemplo, los títeres del teatro de sombras (皮影, *Piyīng*) en la película, por un lado, simbolizaron la impotencia e incapacidad del protagonista Fugüi ante los acontecimientos acaecidos en su vida: pierde la propiedad de la familia por su adicción al juego y tiene que ganarse la vida haciendo *Piyīng*⁶, el ejército de Guomindang le recluta forzosamente para la guerra civil y es capturado por el ejército rojo y acompaña al ejército como titiritero. Mueren sus padres y se vuelve muda y sorda su hija cuando regresa a casa y desafortunadamente muere su hijo en la campaña del Gran Salto Adelante. Pierde la esperanza y prende fuego a los títeres por ser considerados obsoletos por el alcalde en la Revolución Cultural. Además, sufre otro golpe duro cuando muere su hija por hemorragia durante el parto por falta de médicos en el hospital. El *Piyīng* también fue el hilo conductor de la vida de Fugüi, que pasaba por la etapa de la reforma agraria, la comuna popular, el gran salto adelante hasta la revolución cultural.

Por otro, el *Piyīng* conllevaba otra significación específica: mostraba el espíritu de resistencia ante las adversidades del personaje Fugüi quien sufrió por las guerras, enfermedades, muerte de sus familiares y siguió con su optimismo y su actitud positiva ante la vida. Representaba también la vitalidad y esperanza de la gente común con una vida llena de sufrimientos y dificultades. En el caso de *Héroe* (2002) y *Adiós a mi concubina* la estructura narrativa no era lineal, la más convencional. En el primer caso, el director Zhang Yimou utilizó perspectivas múltiples para ofrecer distintas versiones de la misma historia, rompiendo la secuencia cronológicamente ordenada y fusionando la realidad con la imaginación; en el segundo caso, se entrecruzaron dos líneas narrativas que llevaban desde el teatro de ópera basado en la historia de Xiang Yu y su consorte Yu, hasta la relación durante 50 años de los dos actores Duan y Cheng que interpretaban a Xiang y Yu, testigos de la era de los señores de la guerra, pasando por la invasión japonesa y la guerra civil hasta la revolución cultural.

En las coproducciones sino-europeas destacaron la presencia de directores de la

⁶ Un titiritero maneja los títeres detrás de una pantalla y presenta espectáculos con las sombras móviles que proyecta un potente foco de luz en la misma para los espectadores situados al otro lado (Artiles, 1998).

Quinta Generación como Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang y Hu Mei. El filme épico *L'Empereur et l'Assassin* (1998) de Chen Kaige, fue una coproducción entre la productora china Shin Corporation y la francesa Le Studio Canal+ con la colaboración de Beijing Film Studio y China Film Co-Production Corporation, Pricel de Francia, New Wave Company y Nippon Film Development & Finance de Japón. La cofinanciación fue el principal motivo del proyecto de coproducción, cuyo presupuesto superó los 80 millones de yuanes y estaba dedicado principalmente a la construcción de escenarios y decorados y la contratación de grandes estrellas, siendo el proyecto de cine chino de mayor envergadura desde 1978 hasta ese momento. Los altos presupuestos tuvieron que recuperarse con los ingresos de taquilla, así que optó por la amplia distribución y la posibilidad de competir en el mercado internacional. Sin embargo, no se obtuvieron los resultados esperados: a los 10 millones de yuanes recaudados en el mercado interno, se sumaron un millón de dólares en Norteamérica y Europa, con lo cual no recuperó la inversión inicial.

El director Chen Kaige junto con el guionista Wang Peigong se encargaron de escribir el guion adaptando el capítulo titulado "El asesino quiere asesinar al primer emperador de Qin" (荆轲刺秦王, *Jingke ci qinwang*) del libro *Estrategias de los Reinos Combatientes* (战国策, *Zhanguo ce*). La narración siguió un orden lineal, cronológico, a la vez que el director propuso una nueva interpretación de la historia en la película: se rompieron las imágenes estereotipadas convencionales en la versión oficial de la historia y surgieron figuras y situaciones nacidas de la imaginación de Chen. Por ejemplo, Qin Shi Huang, fundador de la primera dinastía imperial Qin, terminó con el período de los Reinos Combatientes y unificó a toda China bajo su dominio, imagen que quedó grabada en la mente de los espectadores. Sin embargo, el director evitó una imagen grandiosa, poderosa e invencible del primer emperador, ofreciendo en cambio a un personaje bajo de estatura, insensato e histérico. Otro ejemplo es el de Jingke, autor del intento de asesinato y reconocido por su capacidad para mantener la calma en situaciones críticas junto a su genio para resolver problemas desconocidos. No obstante, el director dibujó su imagen como un sicario que mataba por encargo a víctimas inocentes sin compasión hasta que una mujer joven ciega cambia su comportamiento al enamorarse (Wang, 2020). Aunque no logró una positiva acogida del público al estrenarse en 1999, fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes, a la mejor película extranjera en los Premios del Cine Independiente Británico, y fue galardonada con el premio a la mejor fotografía, dirección artística y sonido en los Premios Golden Rooster por su alto nivel artístico y técnico.

Otras dos coproducciones pertenecieron al drama romántico son en primer lugar el filme *Printemps dans une petite ville* (2002) de Tian Zhuangzhuang, coproducción entre China Film Group Corporation, Beijing Film Studio, Beijing Rosat Film-TV Production, la productora neerlandesa Fostissimo Films y las francesas Orly Films y Paradis Films. Es una adaptación del filme homónimo que hizo el director de cine Fei Mu en 1948, cuyo guion, argumento y personajes coincidían con la versión de Tian. La narración mantiene el desarrollo cronológico de la historia, a través de un narrador omnisciente neutral, mientras en la versión original de Fei el relato se construye desde la óptica del protagonista Yuwen. Narra la historia de la familia Dai de un pequeño pueblo de la región Jiangnan. La miserable situación en que viven el patriarca Liyan y su esposa Yuwen contrasta con el pasado próspero de la familia. Liyan está gravemente enfermo y el matrimonio se ha distanciado y enfriado porque carecía de intimidad. La inesperada visita de Zhichen, un amigo de la infancia de Liyan, un médico de Shanghái, quien tuvo una relación sentimental con Yuwen, rompe la aparente tranquilidad de la familia. El acercamiento romántico entre Yuwen y Zhichen, el sentimiento que tiene la hermana adolescente de Liyan hacia Zhichen, el dilema de Yuwen que oscila entre el amor y la fidelidad y el sentimiento de culpa de Liyan hacia Yuwen, complican la relación entre los cuatro. Liyan opta por el suicidio y Zhichen le salva la vida. En el desenlace, Zhichen se marcha y se despide de Yuwen y Liyan, quienes deciden volver a su vida anterior. Todos los sucesos tuvieron al hogar de la familia Dai como escenario, lo cual simboliza la sociedad china después de la victoria de la segunda guerra sino-japonesa que pasaba a un sistema en transición al socialismo. El surgimiento de nuevas ideologías promovió cambios profundos en la mentalidad de la gente: se plantearon dudas sobre las tres obediencias y las cuatro virtudes (三从四德, *Sancong side*) que sometían a las mujeres a códigos morales de conducta bastante estrictos y empezaron a ser conscientes del derecho de las mujeres a independizarse tanto emocional como socialmente. Los personajes presentan unos rasgos culturales híbridos, por ejemplo, Zhichen nace y crece en una familia distinguida igual que Liyan, y se adapta fácilmente a la vida al moverse a su hogar. Mientras tanto, trabaja como médico en Shanghai donde ocurren encuentros e intercambios entre China y el resto del mundo, aparece siempre vestido de traje y corbata y actúa con una mentalidad abierta y liberal en situaciones en que enseña a las jóvenes estudiantes a bailar, y confiesa sus sentimientos hacia Yuwen. Sin embargo, fue una coproducción estrictamente a nivel financiero: el cineasta antepuso su cultura natal al intercambio creativo, y la historia, el argumento, los personajes tuvieron un trasfondo cultural chino. En el proyecto no se observó la colaboración con cineastas o profesionales de procedencia cultural diversa; tampoco tuvo una amplia distribución mundial.

La película *For All Eternity* (芬妮的微笑, *Fenni de weixiao*, *Al otro lado del puente*) (2002) de la directora Hu Mei fue coproducida por la productora china Beijing Forbidden City Film y la austriaca SK-Film Salzburg/Vienna, con el apoyo financiero de Liaoning Jintong Industry Group Company. Mantuvo un equilibrio tanto en lo concerniente a la participación del personal artístico, creativo y técnico como en lo que respectaba a los recursos financieros de China y Austria. Fue una coproducción motivada por el intercambio cultural. Según contó el productor y guionista Wang Zhebin en una entrevista (citado en He, 2003, p. 22-23), se enteró por las noticias de que una mujer austriaca había pasado sesenta años en un pueblo de la provincia de Zhejiang y había vivido el período de guerra, en el que sufrió la incertidumbre, la hambruna, y los efectos de la revolución cultural junto a su marido hasta que la muerte los separó. Wang decidió llevar a la pantalla la conmovedora historia de amor y transmitió su idea a Ursula Wolte, esposa del antiguo embajador de Austria en China, quien le facilitó el contacto con Josef Koschier, productor austriaco con larga experiencia en el sector. La intencionalidad multicultural de los cineastas dio lugar al mestizaje cultural en sus contenidos y formas de narración. Basada en la vida de la señora Wagner, protagonista de la noticia, la película contó los años en que la adolescente Fanny conoció a Ma Yunlong en una escuela de policías en Viena, quien viajó en 1935 a China para casarse con Ma, con quien vivió medio siglo en un pueblo de Anhui, superando situaciones difíciles de guerra, miseria, pobreza junto a su marido, o durante el encarcelamiento de Ma en la revolución cultural, para volver a su país tras la muerte de su esposo.

Diferente a la estructura narrativa convencional, en la película se entrecruzaron dos líneas del desarrollo argumental: la central es la relación de 60 años entre Fanny y Ma Yunlong, y la otra, el viaje que llevaba a la nieta de la amiga de la adolescente Fanny desde Austria a China. Las dos líneas que se separan, enlazan y convergen en el punto en el que se encuentran la anciana Fanny y la nieta, cubrieron un salto narrativo de 60 años, utilizando *flashbacks* para mostrar las escenas del pasado de Fanny, un recuerdo retrospectivo de las distintas etapas de su vida. En la historia, argumento y personajes, se observan los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas. En primer lugar, la leyenda del folclore chino *El pastor y la tejedora* (牛郎织女, *Niulang zhinü*) sirve de hilo conductor de la historia. El interés de la adolescente Fanny por el país asiático y su cultura se inició cuando Ma le contó esta leyenda, simbolizando la relación amorosa entre Fanny y Ma. Igual que Zhinü y Niulang, la joven pareja superó el prejuicio y la desaprobación de la sociedad patriarcal, y defendió su amor en las más adversas circunstancias. Aunque Zhinü y Niulang se encontraron en lados opuestos de

la Vía Láctea, se reunieron una vez al año en el puente de las urracas (鹊桥, *Que qiao*); la directora encarnó la imagen de Zhinü en la mujer austriaca Fanny pues atravesó una gran distancia para procurar el amor, no abandonó a su marido frente a la pobreza, enfermedad, o a su encarcelamiento, y estuvo con él hasta que la muerte los separó. En segundo lugar, el puente es un elemento folclórico significativo en la cultura china, que representa la superación de obstáculos, tabúes, estereotipos y límites tradicionales como diferencia de clase, de familia de origen y cultura, que dificulten el amor. En la leyenda de *El pastor y la tejedora*, Zhinü y Niulang se reunieron en el Puente de la Urraca desafiando la orden de la diosa que prohibía su encuentro; en la leyenda de *La serpiente blanca* (白蛇传, *Baishhe zhuan*), el espíritu Bai Suzhen y el mortal Xu Xian se reconciliaron en el Puente Roto a pesar de los impedimentos que les puso el monje Fa Hai. En la película, el puente de madera y hierro sobre el río Fengyang, junto con las viviendas, campos, huertos y jardines, formaron parte del paisaje rural chino. Cuando Fanny pasó por el puente, sentada en el palanquín portado por su marido, la joven austriaca se convirtió en la esposa del chino Ma Yunlong, presentando una mezcla de identidades en el personaje. Durante la revolución cultural, Ma fue detenido y acusado de contrarrevolucionario y tuvo que despedirse de Fanny en el puente que era testigo de las adversidades y contratiempos que tuvieron más adelante; en la víspera del año nuevo, Fanny atravesó el puente en medio de la noche y de la nieve, arrodillada, para visitar a su marido en la prisión, demostrando la fuerza y bondad de la protagonista; el día que enterraron a Ma, Fanny pasó por el puente cargando el féretro de su marido, y lo vio acercarse portando el palanquín, borrados los límites entre la realidad y la imaginación. De este modo, el “puente” también cumple la función narrativa de articular los acontecimientos.

En tercer lugar, los personajes se adaptan e integran a la cultura del “otro”, aunque existían grandes diferencias en las costumbres, valores familiares y formas de vida en los contextos culturales a que pertenecían, creando conflictos y tensión dramática. Por ejemplo, según la tradición popular, a los niños se les recogía el pelo en una trenza sobre la nuca para desearles una larga y saludable vida. Cuando Ma entró a la escuela de policías en Viena, se cortó la trenza completa porque su jefe, padre de Fanny, quien no conocía la costumbre, le ordenó hacerlo, aunque se resistiera en un principio; las relaciones jerárquicas confucianas padre-hijo, señor-vasallo, marido-mujer se formaron a lo largo de miles de años. Para Ma, era una obligación obedecer a su madre que lo sacó adelante desde que murió su padre. Sin embargo, insistió en su voluntad de casarse con Fanny y cumplió la promesa de llevarla a Hangzhou, aunque el patriarca de la familia, incluida su madre, se lo impidió. Contrario al matrimonio

arreglado, permaneció fiel a su única esposa y cambió el destino de la hija adoptada de la familia quien había sido elegida como su concubina; respetando la voluntad de Fanny, se celebró una boda religiosa en la iglesia, en los días oscuros de la guerra. Fanny era hija de un jefe policial y trabajaba de camarera en un restaurante en Viena. Cuando a los 18 años, migró al país asiático, le resultó extraña la costumbre de convivir con decenas de sirvientes y parientes de la familia, la práctica del *Kowtow*, un acto de reverencia hacia los dioses y padres, y la de no comer *Mantou* en la boda porque este tipo de comida debe cocinarse al vapor (蒸气, *Zhengqi*), que se pronuncia igual que la expresión 争气 (*luchar para triunfar, Zhengqi*) y si la esposa no come *Mantou* en la boda, da a entender que puede evitar conflictos con su futura suegra. Pero, aun así, respetó estos ritos y tradiciones y trató de integrarse en la cultura de ese pueblo en Anhui. Durante el encarcelamiento de Ma, iba a la montaña a cortar mimbre, cocinaba con leña, vendía productos artesanales en la calle, cultivaba gusanos de seda, tejía suéteres, cuidaba a los hijos y a su suegra como cualquier campesina de ese pueblo; el día del entierro de Ma, cargó junto a los vecinos, quienes la ayudaron en momentos difíciles, el féretro de su esposo. Además de integrar a la cultura del “otro”, Fanny se identificó con su cultura de origen de principio a fin: era una mujer de carácter firme e independiente. Cuando sus padres le impidieron ir a China a casarse con Ma, se lamentó e insistió en su decisión; cuando su suegra la obligó a quedarse en casa, acompañó a Ma a la ciudad de Hangzhou, donde que trabajaba. Además, mantuvo su creencia religiosa durante toda la vida, contrajo matrimonio en la iglesia, llevaba la cruz sobre el pecho, vistió de negro luto en el funeral de Ma.

2.4. Período actual: 2002-2022

Durante este período, las reformas promovieron la entrada de capital privado en el sector cinematográfico y aliviaron las restricciones que limitaban la inversión extranjera en la producción y exhibición. Se aprobaron *Algunas opiniones sobre la profundización de la reforma de la industria cinematográfica* en 2000; *Reglas detalladas para la implementación de la reforma del mecanismo de distribución y exhibición de películas* en 2001; *Reglamento sobre la administración de películas* en 2001, que autorizaban la colaboración de inversores extranjeros con empresas chinas para realizar un proyecto fílmico y abrir una cadena o sala de cine, con la condición de que el capital nacional fuera la mayor parte de la financiación. En 2004, se publicaron *Algunas opiniones sobre acelerar el desarrollo de la industria cinematográfica*, que permitía a todas las empresas públicas y privadas producir, distribuir, exhibir películas

nacionales, incorporar salas y formar cadenas de cine, eliminando las barreras que dificultaban la entrada en el sector. Además, según el decreto, los inversores extranjeros pudieron formar productoras audiovisuales con sus socios chinos. En cuanto a la importación de películas extranjeras, la distribuidora Huaxia Film, establecida en 2003, fue autorizada a distribuirlas mediante la compra de sus derechos de autor o la participación en el reparto de los ingresos, rompiendo el monopolio de China Film Corporation en el sector de distribución. En 2005 se aprobaron *Varias opiniones sobre la captación de inversión extranjera en el sector cultural*, que promovía la inversión extranjera en la exhibición y postproducción de producciones cinematográficas. Sin embargo, el decreto prohibía que los inversores extranjeros operaran en la distribución e importación del cine en el mercado chino, y además imponía un límite del 49% por ciento de capital extranjero en una empresa de cine de propiedad conjunta. A partir del año 2009, el objetivo de las reformas fue la introducción de nuevas formas de financiación en el sector cinematográfico. Con la entrada en vigor ese mismo año del *Plan de reactivación de la industria cultural*, las empresas culturales comenzaron a cotizar en el mercado de valores para financiar sus proyectos mediante la emisión de acciones; en 2010, con la aprobación de *Opiniones orientativas sobre la promoción del desarrollo próspero de la industria cinematográfica*, los bancos públicos concedieron préstamos y créditos a empresas de cine con tasas preferenciales, y se apoyó la emisión de bonos o pagarés por parte de estas empresas, fomentando las inversiones en la producción cinematográfica como la compra de acciones de las productoras o el desarrollo de fondos de capital riesgo destinados al cine. El mismo año, se publicaron las *Opiniones orientativas sobre el apoyo financiero para estimular y desarrollar la prosperidad de la industria cultural*, que favorecía el ingreso de empresas culturales al mercado bursátil. En 2012, se publicó el *Memorándum de entendimiento entre EE.UU. y China* que daba lugar a la resolución de los conflictos con respecto a la importación de producciones internacionales de gran presupuesto en el mercado chino, subiendo el cupo de importación de 20 a 34 unidades anuales y el porcentaje de los ingresos que correspondía a las productoras extranjeras hasta el 25%. En 2014, se aprobó el *Aviso sobre varias políticas económicas para apoyar el desarrollo del cine*, que aseguraba el acceso de las empresas de cine a diversos instrumentos financieros como créditos bancarios, bonos empresariales, fondos de inversión y capital riesgo. Durante la visita oficial a Estados Unidos del presidente Xi (22/9/2015-28/9/2015), China Film Group Corporation y Motion Picture Association of America se pusieron de acuerdo en relación al aumento de la cuota de películas extranjeras en el mercado chino aunque solo dos empresas estatales chinas, la CFGC y Huaxia Film tenían los derechos exclusivos para distribuirlas.

En relación con la colaboración regional e internacional en la coproducción, en 2003, se promulgó el *Reglamento sobre la administración de películas de coproducción chino-extranjeras*, que autorizaba a las productoras privadas chinas a realizar películas en régimen de coproducción con empresas extranjeras y anulaba las limitaciones del porcentaje de participación del personal creativo y técnico de nacionalidad china. Además, exigía una versión original subtitulada o doblada al mandarín estándar para que circulara en el país. En junio del mismo año, se firmó el *Acuerdo de asociación económica más estrecha entre China continental y Hong Kong* (CEPA, por sus siglas en inglés), que establecía que las coproducciones oficiales entre China continental y Hong Kong poseían el pasaporte de ambas regiones para acceder a los mercados domésticos e internacionales, exportarse a un país tercero y distribuirse en festivales mundiales. Suprimían las limitaciones en cuanto a los escenarios de rodaje de fuera de China continental, así como la participación del elenco chino en una proporción mínima de un tercio en el total reparto y los lugares en donde se realizan los procesos de postproducción incluido el revelado de películas (Yeh & Chao, 2020).

A partir de 2003, se publicaron una serie de reglamentos que regularan el doblaje, la subtitulación, la participación en festivales internacionales, y la postproducción en el extranjero de las películas realizadas en coproducción (Xu, 2017). En 2014, de acuerdo con la *Implementación de prueba de la censura de películas nacionales chinas por parte los departamentos locales competentes*, no es necesaria la aprobación final por parte de la Administración Estatal de los proyectos de coproducción, sino únicamente la revisión por las autoridades provinciales y China Film Co-production Corporation, para conceder los permisos de rodaje y proyección pública. En 2016, con la entrada en vigor de la primera ley que regulaba el sector cinematográfico, *Ley de promoción de la industria cinematográfica*, se redujeron las barreras de entrada para las empresas privadas y simplificaron los trámites de los permisos. Por un lado, especifica que todas las personas jurídicas o entidades pueden participar en la producción, distribución y exhibición cinematográfica, así como la coproducción con empresas extranjeras, rodaje y postproducción de películas de encargo. Además, establece incentivos económicos y fiscales con el fin de promover la producción y comercialización de productos cinematográficos, incluido la reducción de ciertos impuestos, uso de fondos estatales, concesión de ayudas financieras e implantación de programas de patrocinio y mecenazgo. Por otro, suprime los trámites como la aprobación del guion por la Administración Estatal o de cada provincia para conceder los permisos de rodaje, sustituyéndola por la revisión de la síntesis del guion por las autoridades. En comparación con el *Reglamento de administración de películas* de 1996 y el *Reglamento de examen de cine* de 1997, continuó ejerciéndose una estricta censura

sobre los contenidos del cine, recalcando la importancia de supervisar los contenidos perjudiciales para los menores de edad. No obstante, en el capítulo 18 se establecen los procedimientos para solicitar de nuevo la opinión y las sugerencias de los expertos del Consejo de Censura en caso de desacuerdo.

El gobierno chino ha firmado 22 acuerdos o convenios de coproducción entrado el siglo XXI, en 1987 con Canadá, en 2004 con Italia, en 2007 con Australia, en 2010 con Francia, Nueva Zelanda y Singapur, en 2012 con Bélgica, en 2014 con Corea del Sur, India, Reino Unido y España, en 2015 con Malta y Países Bajos, en 2016 con Estonia, en 2017 con Grecia, Dinamarca, Luxemburgo, Kazajistán, Rusia y Brasil, en 2018 con Japón y en 2019 con Tayikistán. Debido a las proximidades culturales, infraestructuras industriales e institucionales similares y esquemas de incentivos y mercados comparables de los 11 países europeos, los acuerdos que dichos países habían firmado con China tuvieron varios puntos en común. Primeramente, los acuerdos delimitan y definen los conceptos de coproducción y coproductor: el primero se refiere a las películas que uno o varios coproductores chinos financian y producen juntamente con, por lo menos, un coproductor de los países firmantes de los tratados; el segundo incluye a los productores de nacionalidad o con residencia permanente en los países signatarios y las empresas establecidas en estos. Las películas se graban en cinta u otro soporte para ser exhibidas en televisión, Internet, salas de cine, etc. Abarcan el cine mudo y sonoro, de ficción, animación y documentales, independientemente del tiempo de duración. Además, exigen emplear las lenguas oficiales del país europeo, el chino mandarín o el inglés en la versión original, y realizar el doblaje y subtitulación en el territorio de dicho país o China. En segundo lugar, se establece el porcentaje mínimo y máximo de la aportación financiera, técnica y creativa de un coproductor chino o del país europeo. Por ejemplo, como dispone el artículo 5 en el acuerdo de coproducción entre China y España, “tanto la aportación económica como la participación en las tareas técnicas y creativas deberá representar al menos el 20% del presupuesto” (MAEC, 2014). Asimismo, los convenios que suscribieron Francia e Italia con China establecen el límite máximo del 80% y el mínimo del 20% a la contribución financiera y creativa de cada coproductor a proyectos concretos. Mientras tanto, los tratados que firmaron países como Reino Unido, Países Bajos, Luxemburgo, Bélgica, Estonia con China añaden que en casos especiales la proporción de parte del coproductor puede oscilar entre el 10% y el 90% por ciento. Y al margen de lo dicho, existen algunos artículos que hacen referencia a la coproducción multilateral, según los cuales el porcentaje de participación que corresponde a un coproductor chino o del país europeo varía del 20% al 60%, mientras que la contribución del coproductor de un país tercero con el cual China o el país europeo mantienen acuerdo gubernamental no

puede superar el 20%, según estipula el tratado entre China y Reino Unido, o el 30%, según apunta el convenio entre China y España. No obstante, los convenios que firmaron países como Francia, Italia, Bélgica con China no regulan estos aspectos de la coproducción tripartita y multipartita. En tercer lugar, las coproducciones oficiales poseen la doble nacionalidad, y tienen acceso a las subvenciones y exenciones, así como otros estímulos concedidos por ambos gobiernos a sus producciones nacionales. Además, puede acceder a los mercados chinos y europeos sin considerar el cupo de importación de películas extranjeras, exportarse a un país tercero con el que China o el país europeo tengan acuerdos bilaterales o multilaterales al respecto. Hacen hincapié en los derechos de autor que deben ser compartidos entre las partes coproductoras, así como los ingresos y premios obtenidos. Por último, todos los tratados especifican que las coproducciones cumplan con las legislaciones y normativas nacionales en China y el país europeo, y se sometieran a la aprobación de ambas autoridades competentes.

Desde el año 2001, año en el que China se incorporó a la Organización Mundial del Comercio, el sector entró en una fase de rápida expansión y el mercado experimentó un crecimiento exponencial en los años posteriores. Por una parte, se produjo un fuerte aumento del volumen total de las producciones nacionales desde 2002 hasta 2012, y las cifras registraron una tendencia al alza desde 2012 hasta 2021 a pesar de los dramáticos descensos en los años 2013 y 2020 (Yin & Sun, 2022); por otra, los beneficios que generó el mercado cinematográfico chino en 2019 aumentaron más de 30 veces en comparación a los 15 años anteriores, aunque en 2020⁷ la recaudación total nacional en taquilla descendió en un 68% respecto al año anterior (Yin & Sun, 2021). Hay que añadir que el número total de pantallas cinematográficas existentes en el país se han multiplicado casi 80 veces durante las últimas dos décadas, desde menos de 1.000 en 2002 a más de 80.000 unidades en 2021 (Yin & Cheng, 2012). Asimismo, se ha incrementado 17 veces el número de espectadores en las salas de proyección durante 2007-2019 pese a la considerable caída de espectadores del 68% en 2020 (Yin & Sun, 2021).

El entorno del acelerado desarrollo sectorial facilitó y fomentó la participación del capital estatal, privado y extranjero en la coproducción internacional, traduciéndose en la mejora significativa de la cantidad y calidad de los proyectos de coproducción. Durante el período 2000-2019, se llevaron a cabo 244 coproducciones con distintos países y regiones, de las cuales 49 recaudaron más de 100 millones de yuanes en el

⁷ Tanto la producción del cine nacional, la importación del cine extranjero, como el número de espectadores que asisten al cine descendieron bruscamente a causa del impacto del COVID 19, así que la recaudación total de taquilla en el mercado chino cayó de 64.2700 millones en 2019 hasta 20.420 millones de yuanes en 2020 (Yin & Sun, 2021).

mercado de China continental. Entre 2003 y 2009, cada año más de siete coproducciones se situaron en los primeros diez puestos de la taquilla china, acaparando el 90% de los ingresos del mercado cinematográfico chino. Debido a los éxitos comerciales que obtuvieron las coproducciones, las producciones nacionales ganaron cada vez más cuota de mercado frente a las películas hollywoodenses de gran presupuesto que contaban con un porcentaje de mercado del 45% desde 2008, reduciéndose el porcentaje de forma paulatina en los pasados ocho años.

Además, las ventas internacionales de las coproducciones promovieron la exportación de películas chinas al exterior. En 2005, por ejemplo, las coproducciones representaron el 45% de las producciones nacionales que se vendieron al extranjero, y lograron el 99% del total de sus ingresos de taquilla en los mercados internacionales. A partir de 2006 y en los años consecutivos, las ventas de películas chinas al exterior han dependido en gran parte de las coproducciones; en el mercado estadounidense, por ejemplo, tres de las diez películas de habla no inglesa más exitosas son coproducciones chinas: *El tigre y el dragón* (卧虎藏龙, *Wo hu cang long*) (2000) del director taiwanés Ang Lee, *Héroe* (2002) de Zhang Yimou, *Sin miedo* (霍元甲, *Huo Yuanjia*) (2006) del director hongkonés Yu Rentai. Por otra parte, de las 50 películas más taquilleras estrenadas entre 2000 y 2022 en China, 12 correspondieron a coproducciones, entre las cuales había 10 sino-hongkonesas y dos sino-estadounidenses. Sin embargo, en los últimos dos años, se observa una tendencia descendente en el número de coproducciones oficiales. Según las informaciones publicadas por China Film Administration, en 2020 fueron concedidos 23 permisos de rodaje a solicitud de las empresas chinas y extranjeras, en contraste con los 78 permisos otorgados en 2019 (Jiemian News, 2021). Y en 2021, la cifra se redujo a 17 proyectos autorizados para rodarse en el país, entre los cuales la gran mayoría pertenecía a coproducciones sino-hongkonesas (China Film Administration, 2022). En cualquier caso, las cifras de estos últimos años (2020 y 2021) se pueden deber a las dificultades de la pandemia Covid-19 en la movilidad de las personas.

Al entrar en el siglo XXI, las coproducciones se han caracterizado por la diversidad de tipos o géneros de cine: en primer lugar, las películas en coproducción con productoras hongkonesas y estadounidenses del género *Wuxia* de gran presupuesto tienen un enorme potencial comercial en el mercado nacional y mundial. Los filmes como *Guerberos del cielo y la tierra* (天地英雄, *Tiandi yingxiong*) dirigido por He Ping (2003), coproducido por Xi'an Film Studio y la productora hongkonesa Columbia Pictures Film Production Asia Limited, *La casa de las dagas voladoras* (十面埋伏, *Shimian maifu*)

(2004) de Zhang Yimou coproducido por Beijing New Picture Films y la hongkonesa Elite Group Enterprises, *Kung Fu Sion* (功夫, *Gongfu*) (2004) del director hongkonés Zhou Xingchi coproducido por Beijing Film Studio y Columbia Pictures Film Production Asia Limited, *El acantilado rojo* (赤壁, *Chibi*) (2008) del director hongkonés Wu Yusen coproducido por Beijing Film Studio y la estadounidense Lion Rock Productions, son ejemplos representativos de este tipo. En segundo lugar, los filmes coproducidos del género romántico, policíaco y de comedia con costes reducidos de producción tienen una importante acogida por parte del público chino. Según las informaciones publicadas por China Film Administration, en 2002, hubo 19 proyectos de coproducción en el país, de los cuales nueve pertenecieron a este tipo, suponiendo el 47% del total; en 2009, comenzaron a rodarse 67 coproducciones chinas, de ellas 45 correspondientes a esta categoría, suponiendo el 67% del volumen (Zhou, 2010, p. 38); en 2020 y 2021, este porcentaje ascendió al 80% y el 94%, respectivamente (Du & Jia, 2022). El filme de temática policíaca y de aventuras *Breaking News* (大事件, *Da shijian*) (2004) dirigido por el cineasta hongkonés Du Qifeng, realizado por China Film Group Corporation y la empresa hongkonesa Media Asia Film; el filme *Dos ladrones y medio* (宝贝计划, *Baobei jihua*) (2005) del director hongkonés Chen Musheng coproducido por la productora privada más grande de China Huayi Brothers Media Corporation y la hongkonesa Emperor Motion Pictures, que mezclaba la comedia y la acción; la película de romance y comedia *Sophie's Revenge* (非常完美, *Feichang wanmei*) (2009) dirigida por Jin Yimeng, realizada por la productora privada china Perfect World Pictures y la surcoreana CJ Entertainment & Media han batido records de taquilla en China y han sido distribuidos en el resto del mundo.

Por último, la Sexta Generación de cineastas chinos exponían sus reflexiones y pensamientos sobre la sociedad, la identidad colectiva e individual en las películas como *La guerra dei fiori rossi* (看上去很美, *Kanshangqu henmei*, *Pequeñas flores rojas*) (2006) dirigida por Zhang Yuan una coproducción sino-italiana; *Une jeunesse chinoise* (颐和园, *Yihe yuan*) (2006) de Lou Ye, coproducción de China, Francia y Alemania; *The World* (世界, *Shijie*, *El mundo*) en 2004 de Jia Zhangke, realizada en coproducción con Francia y Japón. En comparación con la Quinta Generación, esta generación de cineastas muestra su preferencia por los personajes pequeños y se interesan por el mundo interior y exterior de las personas que se encontraban al margen del sistema, y manifiestan su descontento, críticas y confusión ante las diversas realidades de la sociedad china.

Conclusiones

La evolución de la coproducción en China está directamente relacionada con la apertura del sector cinematográfico al exterior y forma parte de su proceso de industrialización y comercialización del cine. Se pueden distinguir cuatro períodos y en todos ellos hay ejemplos de coproducción: el período inicial (1896-1949), el período socialista (1949-1978), el período de reformas (1978-2002), y el período actual (2002-2022).

En el período inicial, el cine como producto cultural nacido y desarrollado originalmente en Occidente, se introdujo en el mercado chino en 1896, ofreciendo una nueva forma de entretenimiento para el público. En el sector de la distribución, los comerciantes franceses, estadounidenses y españoles fueron los primeros que aprovecharon la rentabilidad de la exhibición de películas en el país y fundaron distribuidoras que importaban cine europeo y estadounidense. También comenzaron a rodar en China para distribuir las imágenes en Europa y Estados Unidos, y construyeron cines en China – en Shanghai, en concreto- que regentaban ellos mismos. En el sector de producción, la mayor parte de las inversiones fueron realizadas por las empresas estadounidenses y hongkonesas. Surgieron distintas formas de colaboración financiera y técnica como las películas producidas en China por encargo de productoras estadounidenses y los equipos y estudios alquilados a los europeos. Durante la invasión japonesa (1937-1945) y la guerra civil (1946-1949) hubo una crisis en el sector y muchos cineastas se trasladaron a Hong Kong donde siguieron produciendo.

En el período socialista, la comunicación con el exterior y la coproducción internacional fueron una de las primeras tareas del sector cinematográfico que impuso el gobierno después de la fundación de la República Popular China en 1949. La coproducción del cine documental fue la primera que se llevó a cabo, principalmente con empresas soviéticas, checoslovacas, checas y búlgaras. La primera coproducción sino-europea fue *La cometa del fin del mundo* (1958) de Roger Pigaut y Wang Jiayi, entre China y Francia, con la motivación de intercambio cultural.

En el período de reformas en el sector, con la normalización de las relaciones con Occidente en los años 70, se pudieron importar películas francesas y estadounidenses en el mercado chino. Las coproducciones de documentales trataron de crear la imagen de una China abierta al exterior tras décadas de distanciamiento y contribuyeron a mejorar las relaciones económicas y diplomáticas con los países occidentales. Algunas

coproducciones entre China continental y Hong Kong, como *El templo de Shaolin* (1982) de Zhang Xinyan, tuvieron un alto valor comercial en el mercado chinos e internacional. Por su parte, las coproducciones sino-europeas, como *Marco Polo* (1983) de Giuliano Montaldo, tuvieron un indudable valor cultural y significación política.

Desde que China se incorporó a la Organización Mundial del Comercio en 2001, el sector entró en una fase de rápida expansión y el mercado experimentó un crecimiento exponencial desde entonces. El acelerado desarrollo de la industria cinematográfica facilitó y fomentó la participación del capital público, privado y extranjero en la coproducción china, traducándose en una mejora significativa de la cantidad y calidad de los proyectos de coproducción. Cabe señalar que las ventas internacionales de las coproducciones promovieron la exportación de películas chinas al exterior. A partir del año 2004, China entró en una nueva etapa con la firma de acuerdos de coproducción con países concretos como Italia, Francia, Bélgica, Reino Unido, España, Malta, Países Bajos, Estonia, Grecia, Dinamarca y Luxemburgo. Las coproducciones se han caracterizado por la diversidad de temas, géneros, formas narrativas y estéticas. Sobresalen las coproducciones de gran presupuesto del cine *Wuxia* y las del género romántico, policíaco y de comedia con costes de producción más bajos. Además, en las coproducciones sino-europeas de cine de autor, los directores han expuesto sus reflexiones y pensamientos sobre la sociedad, y sobre la identidad colectiva e individual enfrentada a rápidos cambios que ellos mismos experimentaban y dieron testimonio con sus obras.

En definitiva, la reforma y la apertura marcó un antes y un después en la coproducción de China. El gobierno dejó de utilizar el cine con fines de propaganda solamente y ha apoyado también a la producción de cine comercial de mero entretenimiento destinado al enorme mercado chino. De este modo, se ha vuelto a reconocer que el valor de entretenimiento siempre ha sido inherente al cine chino desde su nacimiento. Por otra parte, la primera coproducción sino-europea, *La cometa del fin del mundo* (1958), es un ejemplo de cómo también el intercambio cultural ha sido uno de los motivos para desarrollar colaboraciones internacionales. En los casos concretos de *Marco Polo* (1983) y de *The Last Emperor* (1987), China mostraba su especial interés por establecer lazos culturales y de comunicación con los países europeos tras décadas de distanciamiento. En el siglo XXI, las coproducciones sino-europeas del cine de autor y cine comercial tienen sus propias características que hay que considerar desde diversos aspectos. No obstante, la mayoría de las coproducciones chinas se realizan con Hong Kong y con Estados Unidos y son de carácter comercial, incluyendo grandes superproducciones de cine de acción, fantasía, ciencia ficción e historia. Los objetivos

de conseguir grandes beneficios económicos son los que dominan la industria en la actualidad.

Capítulo 3. Tipología de las coproducciones cinematográficas sino-europeas

En este capítulo se analiza la situación general de las coproducciones cinematográficas sino-europeas y se elabora una clasificación que tiene en cuenta el género -ficción, animación, documental- y que distingue entre las que sobresalen por su carácter intercultural -cine de autor, en general- frente a las que la aportación financiera es lo fundamental -cine comercial-. El resultado son cuatro categorías: 1) películas de ficción de autor e interculturales, que desarrollan temas sobre China específicamente o sobre situaciones de contacto intercultural; 2) películas de ficción de coproducción fundamentalmente económica, pues lo importante son las aportaciones económicas; 3) películas de animación; y 4) documentales. Estas cuatro categorías presentan unas características diferentes. Para profundizar en los aspectos particulares del modelo productivo, la forma narrativa y la recepción del público, la primera categoría se subdivide en 1) cineastas europeos cuentan historias chinas; 2) cine intercultural con contenidos de naturaleza cultural híbrida en los personajes, argumentos, ambientación y temática; 3) cine de migración y diáspora; y 4) cineastas chinos dirigen películas europeas o de Hollywood. La segunda categoría, la de la ficción de coproducción fundamentalmente económica, se subdivide en 1) coproducciones de cine de autor sobre la sociedad china y destinadas a festivales internacionales; y 2) coproducciones comerciales de ficción destinadas al mercado internacional.

Se ha recopilado un corpus de 163 coproducciones de China con por lo menos un país europeo, que incluye a 107 películas de ficción, 11 animaciones y 45 documentales. El total se divide entre 160 largometrajes y 3 cortometrajes. Se han tenido en cuenta las coproducciones dentro y fuera del marco oficial, es decir, independientemente de que se produzcan o no bajo un acuerdo gubernamental. Se consideran todas las formas de colaboración, desde la cofinanciación hasta la colaboración entre artistas y técnicos provenientes de China y países europeos. Para la creación del corpus de la muestra que sirve de base al estudio, se ha consultado la plataforma LUMIERE (lumiere.obs.coe.int/search) del Observatorio Audiovisual Europeo y el programa MEDIA que incluye datos de las películas exhibidas en los mercados europeos desde 1996 (Ciller y Beceiro, 2013, p. 31). Con la búsqueda de “China como país productor mayoritario y minoritario”, se obtienen los resultados de todas las películas chinas exhibidas en los países europeos. Esta información se ha depurado después de consultar informes oficiales, noticias especializadas, páginas web de las productoras,

webs de críticas de cine, para suprimir las películas que no coinciden con el criterio de selección de coproducciones y se han añadido las que lo cumplen. Además, se ha utilizado como fuente de información la base de datos en acceso abierto elaborada por el Grupo de Investigación en Traducción del chino al catalán/castellano (TXICC) y Transmedia Catalonia sobre todas las películas originarias de territorios de habla china que se han exhibido en España. Otra fuente importante son las entrevistas realizadas a productores y cineastas de algunas películas de la muestra, para precisar los datos acerca del porcentaje de participación del país coproductor, y confirmar si han utilizado la fórmula de coproducción oficial.

La Tabla 1 recoge todas las coproducciones de la muestra por países europeos coproductores y tipología de las películas clasificadas en cuatro categorías; 1) cine de autor; 2) cine comercial; 3) animación; y 4) documentales. Las cifras totales no coinciden con la descripción anterior del corpus debido a la práctica habitual de coproducciones donde participan más de un país, además de China. Por este motivo el total es superior porque una misma película aparece como coproducida por varios países. El caso de los documentales es diferente porque, como se explicará más adelante, además de las coproducciones en sentido estricto también se ha incluido a una muestra de documentales sobre China que se han rodado en el país con capital europeo.

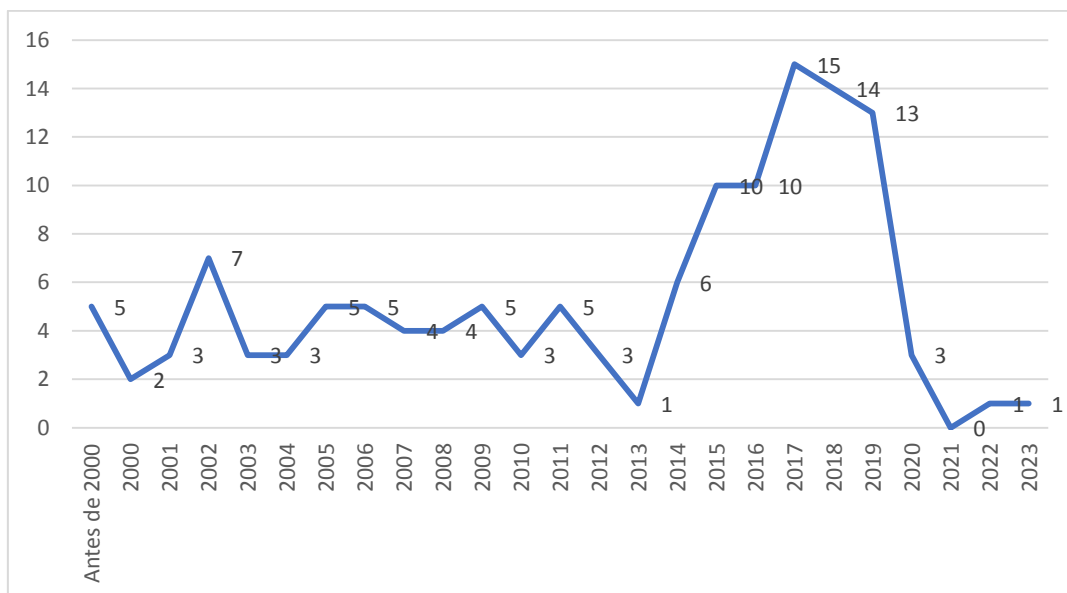
Tabla 1. Coproducciones de China por países europeos y por tipología

	Total	Cine de autor	Cine comercial	Animación	documentales
Francia	78	53	14	4	7
Reino Unido	32	10	16	3	3
Alemania	20	10	8	1	1
Bélgica	12	4	5	3	0
España	10	2	2	5	1
Italia	9	6	2	1	0
Países Bajos	10	5	2	0	3
Suiza	8	6	0	2	0
Polonia	5	3	2	0	0
Luxemburgo	3	1	1	1	0
Hungría	3	2	1	0	0
Austria	3	3	0	0	0
Suecia	3	2	1	0	0

Noruega	2	2	0	0	0
Finlandia	2	1	1	0	0
Dinamarca	1	0	1	0	0
Rep. Checa	1	1	0	0	0
Portugal	1	1	0	0	0
Irlanda	1	0	1	0	0
Estonia	1	0	1	0	0
Bulgaria	1	0	1	0	0
Rusia	5	2	2	1	0
Total	211	114	61	21	15

Fuente: Elaboración propia

Gráfico 1. Coproducciones de China con países europeos por año. 1958-2023



Fuente: Elaboración propia

El Gráfico 1 muestra la evolución temporal de las coproducciones sino-europeas de la muestra desde el año 2000 al 2023, e incluye también, de un modo global, a las anteriores al 2000. Se observa cómo del 2003 al 2013 el promedio anual de coproducciones es de 5 películas y a partir del 2014 aumentan de un modo significativo hasta el máximo de 15 películas coproducidas el año 2017 para bajar a 13 el 2019 y después recurrirse al mínimo. La pandemia Covid 19, afectó a los proyectos por las dificultades de la movilidad en todo el mundo hasta el punto de que en 2021 no se coprodujo ninguna película y tan solo hay constancia de 1 el 2022 y 2023.

El objetivo fundamental de este capítulo es establecer una tipología precisa y

específica de las coproducciones sino-europeas con arreglo a la necesidad que motiva e impulsa los proyectos, la forma de colaboración, la recepción por la audiencia, el mestizaje cultural en el contenido, la temática y la narrativa de las películas, enfatizándose de manera especial la aportación financiera, artística, técnica y creativa china en los proyectos. Además, el grado de “oficialidad”, o financiación pública, ha sido considerado como otro criterio para la clasificación de las coproducciones, con base a los acuerdos gubernamentales y las leyes del cine de China y los países europeos.

La metodología aplicada para el estudio es doble. Por un lado, el análisis se apoya en el examen de fuentes primarias y secundarias -las películas, los libros y los artículos que se han publicado en revistas y periódicos, las leyes, las regulaciones, los acuerdos gubernamentales y otros documentos de carácter político, noticias, webs y blogs especializados, complementándose con el análisis del contenido, temática y narrativa de las películas; por otro lado, las entrevistas semiestructuradas individuales ha servido para recoger información que contribuye a profundizar en diversos aspectos de las coproducciones.

3.1. Definición de la coproducción sino-europea

En primer lugar, es necesario distinguir la definición de la coproducción europea y la coproducción oficial china.

La coproducción internacional, según el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA), es una obra cinematográfica realizada en colaboración con empresas extranjeras, que se rigen por las normas, reglamentos y leyes de la materia de cada país, y por los convenios internacionales existentes -acuerdos bilaterales y multilaterales- (MECD, s. f.). Los proyectos aprobados cumplen con los requisitos que exigen las leyes del cine de cada país. Estos proyectos estipulan la participación económica de cada coproductor y sus aportaciones creativas, técnicas y de servicios. La conformación del equipo suele incluir a directores, escritores, compositores, artistas y profesionales de diferentes nacionalidades, y se determina de modo específico el porcentaje que representa cada aportación financiera respecto al total del presupuesto.

En 2004, la Administración Estatal de Radio y Televisión de China (o NRTA por su abreviatura en inglés) aprobó las *Disposiciones sobre la administración de la coproducción cinematográfica chino-extranjera*, que establecían tres modalidades de

coproducción internacional:

1. Las producciones conjuntas (联合摄制, *Lianhe shezhi*): el coproductor chino y el extranjero invierten conjuntamente el capital monetario, humano y material en un proyecto, asumen los costes y comparten las ganancias y riesgos.
2. Las producciones asistidas (协作摄制, *Xiezu shezhi*): el coproductor extranjero proporciona el financiamiento para el proyecto. El equipo está formado por cineastas, guionistas, fotógrafos, diseñadores, compositores, editores y otros profesionales extranjeros. El rodaje se realiza en China, y las empresas productoras chinas prestan servicios como el alquiler de equipos y la búsqueda de escenarios.
3. Las producciones por encargo (委托摄制, *Weituo shezhi*): el coproductor extranjero paga a un coproductor chino encargado de realizar una producción cinematográfica u audiovisual. En el contrato se estipula un plazo para entregar el material filmado y la cesión de los derechos de autor.

Tan sólo las producciones conjuntas se consideran coproducción oficial enmarcada en el acuerdo gubernamental y pueden acceder al mercado chino como producción nacional, con independencia de la cuota anual de importación de 34 películas extranjeras. En caso de la cofinanciación de proyectos, es decir, las aportaciones de uno o varios coproductores se limitan a las monetarias, en ningún caso se trata de una coproducción oficial china.

En 2016, se promulgó la *Ley de promoción de la industria cinematográfica*, que fue la primera ley fundamental del cine de China. Según el capítulo 17, “una persona jurídica u otras organizaciones podrán entregar las películas completas en versión original a la Administración Cinematográfica de China para pasar la censura. Una vez aprobadas por la censura, se les concede el permiso de proyección pública”. Al pasar por la censura, las películas - nacionales o extranjeras – pueden ser puestas en circulación comercial en China con el denominado “logo dragón” (龙标, *Long biao*) al principio de las mismas. Existen cuatro tipos principales del “logo dragón”:

1. Permiso para la exhibición del cine de ficción (电审故字, *Dian shen gu zi*): en caso de la producción nacional y la coproducción de largometrajes de ficción, cuentan con la aprobación de las autoridades competentes.

2. Permiso para la exhibición del cine documental (电审纪字, *Dian shen ji zi*): se refiere a la producción nacional y la coproducción de filmes documentales.
3. Permiso para la exhibición del cine de animación (电审动字, *Dian shen dong zi*): se refiere a la producción nacional y la coproducción de largometrajes de animación.
4. Permiso para la exhibición de películas extranjeras (电审进字, *Dian shen jin zi*): se incluyen películas extranjeras importadas por China Film Corporation y Huaxia Film, que compran sus derechos de distribución o dan un porcentaje de los ingresos por taquilla a las productoras extranjeras.

Las coproducciones con el sello oficial, es decir, el “logo dragón” -excepto en la última categoría que se califican de “cine extranjero”, en lugar de producción nacional-, son reconocidas por las autoridades chinas. Sin embargo, no faltan los casos en que el “logo dragón” ha sido eliminado de la versión que se encuentra actualmente en circulación. Por ejemplo, *Jour et Nuit* (日日夜夜, *Ri ri ye ye, Día y noche*) (2004) de Wang Chao, *La Triade du papillon* (紫蝴蝶, *Zi hudie*) (2003) de Lou Ye, *Diciassette anni* (过年回家, *Guonian hūijia, Diecisiete años*) (1999) de Zhang Yuan, *Train de nuit* (夜车, *Ye che, Tren nocturno*) (2007) de Diao Yinan, *Platform* (站台, *Zhantai, El andén*) (2000) de Jia Zhangke, *The White Countess* (伯爵夫人, *Bojüe furen, La condesa rusa*) (2005) de James Ivory son coproducciones que se han exhibido en China como producción nacional, a pesar de la dificultad para encontrar su correspondiente sello oficial. Otro ejemplo es *Bikes, the movie* (自行车总动员, *Zixingche zongdongyuan*) (2018) de Manuel J. García, que se aprobó como coproducción oficial y no entró al mercado chino.

Según el acuerdo de coproducción cinematográfica entre el gobierno de España y el gobierno de China, firmado el 25 de septiembre de 2014, una película en coproducción es financiada y producida conjuntamente por uno o varios coproductores españoles y chinos⁸ y es reconocida como nacional en ambos países. No se dan los requisitos en cuanto a la duración o el género: puede ser un cortometraje o largometraje, del cine mudo o del sonoro, de ficción, animación o documental. Está sujeta a las normas que regulan la aportación económica, la participación del personal técnico y artístico de los países coproductores, la concesión de ayudas y la deducción por inversiones en las producciones nacionales de los mismos, el reparto de ingresos entre los

⁸ Según el artículo 3 del tratado, los coproductores tienen su sede principal o una sucursal en España y China, y en ningún caso están vinculados entre sí.

coproductores, la explotación de los derechos de autor, la exportación a un país tercero, el doblaje y subtitulación a las lenguas oficiales, etc. Para obtener el permiso de exhibición pública, es necesaria la aprobación de ambas autoridades competentes, que son la Administración Estatal y la de cada provincia en China y el ICAA en España.

Con base a las anteriores definiciones, en este análisis, el concepto de coproducción sino-europea se refiere a que un productor chino colabora o se asocia con un productor con sede o sucursal en un país europeo, para financiar o producir conjuntamente un proyecto cinematográfico, sin importar el reconocimiento oficial, la forma de colaboración o el porcentaje de participación del país coproductor, sin límite de género o duración de las películas coproducidas. Cabe señalar que hay documentales producidos por empresas europeas sobre cuestiones de la globalización y se fijan en el caso de China como país que participa en la integración económica global. Estos documentales cuentan con la presencia de elencos, cineastas, artistas, técnicos y otros profesionales chinos, y realizan su rodaje en varios escenarios en el país. Aunque no pueden ser calificados de coproducción china, se ha decidido incluirlos en el corpus para analizar cómo operan los elementos transnacionales a nivel financiero y creativo en su fórmula productiva y en el contenido.

3.2. Películas de ficción de autor e interculturales

El corpus de la muestra incluye 32 películas de este tipo. El intercambio cultural y creativo es el principal motivo impulsor de estos proyectos. Se evidencia la intencionalidad multicultural de los cineastas o guionistas, relacionada con sus experiencias migratorias personales, como en los casos de *Hotel Império* (帝皇酒店, *Dihuang jiudian, Hotel Imperio*) (2018) de Ivo Ferreira y *Love and Bruises* (花, *Hua*) (2011) de Lou Ye, o con el deseo de colaborar con artistas de otra procedencia, como en los casos de *Caffè* (咖啡风暴, *Kafei fengbao, Café*) (2016) de Cristiano Bortone y *The Flying Machine* (梦幻飞琴, *Menghuan feiqin, El piano mágico*) (2011) de Martin Clapp y Dorota Kobiela. En las películas como *For All Eternity* (2002) de Hu Mei, *Kinamand* (中国先生, *Zhongguo xiansheng, Hombre de China*) (2005) de Henrik Ruben Genz y *Secret sharer* (秘密分享者, *Mimi fengxiang zhe*) (2014) de Peter Fudakowski, los personajes, argumentos, ambientes y temáticas presentan rasgos culturales híbridos. Se filman en distintas locaciones de las metrópolis de Beijing, Shanghai, Macao, París, Roma y Barcelona y además se utilizan múltiples idiomas en los textos fílmicos. En cuanto al modelo productivo, recurren a la cofinanciación y la distribución internacional. En los equipos se encuentran cineastas, artistas, técnicos y profesionales

de procedencia geográfica y cultural diversa. Los directores desempeñan un papel decisivo en el proceso de realización de los proyectos. La colaboración transnacional sirve para los objetivos artísticos en vez de exclusivamente a los intereses comerciales, como sucede en las coproducciones comerciales con un interés fundamentalmente económico.

3.2.1 Cineastas europeos, historias chinas (cine de autor)

El corpus cuenta con ocho coproducciones donde directores europeos relatan historias chinas, entre las cuales cinco se enmarcan en acuerdos gubernamentales. Los directores europeos suelen estar encargados de la creación del guion, la dirección de fotografía, la producción y la financiación de los proyectos. El guion se suele basar en las novelas, cuentos, biografías y crónicas chinas, y está ambientado en contextos históricos específicos de China. Protagonizan personajes tales como emperadores chinos, concubinas, *zhiqing*⁹, y en los casos de *Le Promeneur d'oiseau* (夜莺, *Yeying*, *El ruiseñor*) (2013) de Philippe Muyl, *I Phone You* (爱封了, *Ai feng le*, *Te llamo*) (2011) de Tang Dan, y *Caffè* (2016) de Cristiano Bortone, personajes de clase media china. Se ambientan en las ciudades de Beijing, Shanghai, la provincia de Sichuan, Yunnan o la región de Mongolia Interior. Todo el elenco proviene de China, Se utiliza el idioma chino, el mongol, el dialecto de Sichuan o Yunnan. Los directores europeos poseen una intencionalidad cultural aportando su punto de vista a la interpretación de la historia o la sociedad china. En muchos casos, los directores tienen un profundo conocimiento del país, o son como inmigrantes en la sociedad china. No obstante, en la narración, algunos de los personajes y situaciones son estereotipos del imaginario chino que no siempre se corresponden con la realidad social o con las especificidades culturales del país. También hay casos de colaboraciones con guionistas y/o directores chinos, aunque los europeos suelen tener más peso en los proyectos.

La coproducción oficial entre China y Francia *Le Totem du loup* (狼图腾, *Lang tuteng*, *El último lobo*) (2015) de Jean-Jacques Annaud, fue realizada por las productoras estatales China Film Co., Beijing Forbidden City Film y la francesa Reperage, junto a Mars Film, Hérodiade, Loull Productions, Wild Bunch de la parte europea, y China Movie Channel, Beijing Phoenix Entertainment, Chinavision Media Group, Mission Media Investment del país asiático. El guionista francés Alain Godard, el chino Lu Wei, el escocés John Collee y el propio director escribieron el guion adaptando la novela homónima del escritor chino Jiang Rong. En los trabajos participó un equipo

⁹ Se refiere al grupo de jóvenes estudiantes urbanos enviados a zonas rurales durante el Movimiento de Subir a las Montañas y Bajar al Campo (1956-1975) en China.

conformado por directores de fotografía, asistentes de dirección, camarógrafos, maquinistas, editores, músicos de ambos lados. La dirección artística, grabación del sonido, iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, atrezzo y traducción estuvieron a cargo del personal de la parte china. Además, los procesos de postproducción, incluido la edición de sonido, corrección de color, efectos visuales, se realizaron en Beijing. El elenco lo encabezaron Feng Shaofeng, Dou Xiao, y los actores mongoles Basenzhabu, Ankhnyam Ragchaa, entre otros. El proyecto tuvo ocho años de preparación y el rodaje duró quince meses en la región de Mongolia Interior. En relación con los costos de producción, se calcularon en unos 700 millones de yuanes dedicados a la compra de los derechos de autor, el entrenamiento de los lobos que participaron en la filmación, la construcción de escenarios y la contratación de estrellas. Se distribuyó en más de veinte países, y la recepción del público fue buena sobre todo en China, Francia, Alemania, Italia, España, Portugal, Suiza y los Países Bajos. Obtuvo unos 125 millones de dólares por las ventas internacionales, incluyendo los 110 millones recaudados en el mercado chino y los 8 millones en Francia.

El filme está ambientado en China en los años 1967-1969, en plena revolución cultural. La historia está protagonizada por dos jóvenes estudiantes Chen Zhen y Yang Ke, que son enviados a la pradera de Olonbulag para vivir con una tribu de pastores nómadas, durante el Movimiento de Subir a las Montañas y Bajar al Campo (1956-1975). Al llegar a Olonbulag, Chen conoce a Bilgee -que significa sabiduría en lengua mongola-, un viejo pastor, y a su nuera Gasma, cuyo marido murió en medio de una tormenta de nieve, dejando un hijo Baryar. Un día cuando Chen toma un atajo para volver al campamento, lo rodean y lo asaltan los lobos en la pradera. Afortunadamente montado en un caballo fuerte que le presta Bilgee, los ahuyenta haciendo ruidos de hierros, como le enseñan los viejos de la tribu. Es entonces cuando comienza su interés por los lobos. Aprende muchas leyendas y tradiciones de la tribu relacionadas con los lobos y conoce sus formas para convivir con ellos. Sin embargo, Bao Shungui, responsable regional, ordena la caza de gacelas silvestres, rompiendo el equilibrio entre los ganaderos y los animales. Los lobos empiezan a atacar y matar las ovejas, cabras y caballos en la pradera por falta de alimentos. Ante tal situación, Bao decide tomar medidas para eliminar todos los lobos. Los pastores y ganaderos, dirigidos por el equipo de producción,¹⁰ matan las crías de los lobos, tirándolas al cielo y dejándolas caer al suelo desde muy alto. Chen aprovecha la ocasión para llevar un lobezno al campamento, a pesar y en contra de la opinión de gran parte de los pastores. Con la excusa de la experimentación científica, Chen pide permiso al funcionario Bao para

¹⁰ El equipo de producción era la unidad básica encargada de la administración de la producción agrícola y ganadera en las zonas rurales de China durante 1958-1984. Era la unidad mínima administrativa en el sistema de comunas populares.

mantener y domesticar el lobezno, quien lo consiente. Se sigue deteriorando la relación entre los lobos y los pastores: atacan con más frecuencia los rebaños, caballos y hieren a gran cantidad de personas. El responsable Bao informa a la autoridad central, que envía tropas del ejército a la región para aplicar el plan de exterminio de los lobos. Tras la llegada de las tropas dotadas de camiones militares, de armas modernas, estos animales se están extinguiendo en Olonbulag. Al final de la película, Chen y Yang regresan a Beijing. Sin embargo, antes de irse, Chen visita al anciano Bilgee, fallecido por enfermedad y libera al lobezno que nunca ha podido domesticarse en la pradera.

Desde el punto de vista narrativo, la película se caracteriza por la estructura clásica, la coherencia en la trama, la sucesión temporal de los hechos y las relaciones causales lineales entre ellos. Los conflictos son evidentes y cumplen la función de crear tensión dramática e hilvanar la historia. Sigue un orden cronológico: el protagonista Chen llega a Olonbulag desde Beijing, y por el contacto con los lobos, tiene la curiosidad de observar estos animales en la estepa e intenta criar un lobezno. Las escenas de los depredadores, en grupos, rodeando y cazando gacelas, caballos y ovejas son los momentos de mayor tensión dramática (Li, 2016, p. 98). La narración avanza, intensificándose el conflicto entre los humanos y la naturaleza. Temáticamente, habla de la tensión entre las culturas tradicionales y la moderna, entre el mundo rural y el urbano, como dice el anciano Bilgee, “muchachos de ciudad, ¿qué aprendisteis en la escuela?”, que implica una actitud crítica a la civilización moderna. Sin embargo, su nieto Baryar ve a Chen como un ídolo y aprende mucho de los conocimientos tecnológicos de Chen. Además, el director evidencia los contrastes entre la imagen urbana y la rural – los autos y los caballos, el campamento y los edificios – comparando el paisaje de la estepa con la ciudad (Ge, 2020, p. 13). El tema de fondo es la relación entre los seres humanos y la naturaleza. La tribu nómada que habita en Olonbulag rinde culto al tótem del lobo, cuyo espíritu de grupo, sentido de la familia, lealtad, inteligencia, astucia es admirable y, al mismo tiempo, tiene temor a las fuerzas salvajes y crueles de estos animales. Los mongoles creen en que el cielo es el padre del mundo y la tierra es la madre de todos los seres. Las plantas, los árboles, los animales, los humanos, todos son iguales ante la naturaleza. En su idioma, “eji” significa “pradera” y “madre”, pues están convencidos de la importancia del medio ambiente para su felicidad, su familia y su existencia. Así se forma su conciencia de respeto al medio natural y el equilibrio ecológico (*ibid.*, p. 16), que contrasta con el ímpetu para dominar la naturaleza y conquistar los recursos. Por ejemplo, los funcionarios y el equipo de producción pretenden eliminar los lobos en el campo de pastos para alimentar al ganado. Utilizan las armas de fuego, bombas y escopetas para matar los lobos,

destruyendo el ecosistema y causando graves problemas de desastres naturales. En la primavera tiene lugar una plaga de insectos en los campos de cultivo, que afecta gravemente la producción agrícola. Además, las manadas de lobos atacan con más frecuencia a la gente y los rebaños. La explotación desmedida de los recursos perjudica el ecosistema de la zona, causando los problemas de la desertificación, la extinción de especies y la contaminación, y son los seres humanos que sufren las consecuencias.

En la novela de Jiang Rong, se revela la diferencia entre los pueblos nómadas y los sedentarios de campesinos. Los mongoles de la cultura de las estepas tienen su propio carácter, valores, tradiciones y costumbres, diferenciados de la cultura agrícola de los Han. En la película, Annaud esquivo este tema con una sola frase que pone en boca del protagonista Chen: “Ellos montan caballos. Nosotros vamos a pie. Ellos comen carne. Nosotros comemos arroz. Pastores versus agricultores. Lobos versus ovejas” (Li, 2016, p. 97). En la película se utilizan los estereotipos de la cultura mongola al presentar la imagen de una inmensa llanura verde luminosa olvidando su otro aspecto: oscuro, solitario, y peligroso (*ibid.*, p. 98). No solamente por la amenaza que suponen los lobos, sino también por los desastres recurrentes y las duras condiciones de clima. Además, la tristeza y la soledad son algunos de los rasgos característicos de la música folclórica mongola (*ibid.*), sin embargo, no se emplean muchos elementos musicales mongoles. En las sinfonías compuestas por el músico estadounidense Horner, se imagina y recrea la vida de los mongoles, de acuerdo con la interpretación de la cultura mongola por parte del director.

La película *Le Promeneur d'oiseau* (2013) del director francés Philippe Muyl, fue una coproducción oficial entre las productoras chinas Guangxi Film Group, Stellar Mega Media, Envision Films, y la francesa Pan Eurasia Films, en colaboración con China Film Co-Production Corporation. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. Muyl escribió el guion junto a Ning Ning, que es la productora de la película. El equipo estuvo formado por asesores culturales, asistentes de dirección, directores de fotografía, camarógrafos, decoradores, diseñadores de vestuario, editores, iluminadores, utileros chinos y directores artísticos, maquilladores, ingenieros de sonido, montadores, compositores franceses. Los procesos de postproducción incluyeron la banda sonora, el montaje, la edición y mezcla de sonido se realizaron en París. Además del equipo principal, el personal adicional francés se hizo cargo de la coproducción, fotografía, iluminación, vestuario, maquillaje, grabación del sonido y traducción durante el rodaje en París. La película fue rodada en Beijing y la Provincia de Guangxi, con la excepción de dos fragmentos que duraban treinta y siete y veinticinco segundos respectivamente, cuando la madre de la protagonista se

encontraba en un viejo de negocios a París. Fue bien recibida por el público y la crítica. Hizo el noventa por ciento de taquilla en el mercado chino, ganando más de 20 millones de yuanes y además fue elegida por el Ministerio de Cultura chino para competir en la categoría de mejor película internacional de los Oscar de 2015. Se distribuyó en los mercados europeos como Francia, Suiza y Dinamarca, con una recaudación de 131.400 euros en taquilla; en Francia más de 100.000 espectadores han visto la película.

La historia se ambienta en la metrópoli de Beijing y el pueblo de Yangshuo, de la provincia de Guangxi, en el sur de China. Los protagonistas son una familia de clase media de Beijing: Chongyi es arquitecto y trabaja como gerente de una gran empresa constructora; su esposa Qianying trabaja en una empresa de comercio exterior. Tienen una hija de ocho años, Renxing, que es una niña mimada, caprichosa y traviesa, fascinada por los productos tecnológicos. Chongyi y Qianying no tienen tiempo para ocuparse de su hija porque trabajan mucho. Su relación de pareja se va deteriorando. Zhigeng, padre de Chongyi, emigró del campo a la ciudad y trabajó como obrero para asentarse en la capital. Chongyi apenas ha hablado con su padre al saber que Renxing se perdió en un mercado de flores y pájaros cuando Zhigeng llevó a la niña allí. Zhigeng decide volver al pueblo de Yangshuo con la promesa de que liberará al tordo que le regaló su esposa muerta hace 18 años ante su tumba. Justo en el momento Chongyi tiene que ir a Hong Kong por negocios y Qianying a París. Además, la criada se ausenta por unos días para asistir a la boda de su hijo. Qianying pide en estas circunstancias al abuelo que cuide a la niña. Por eso Zhigeng lleva a Renxing en un imprevisto viaje aunque se resiste al principio. En el camino de regreso, se equivocan de autobús, y se tuerce de tobillo Zhigeng. Los dos se pierden en un bosque, cuando de repente llueve a cántaros. Entran en una cueva donde pasan la noche. Al día siguiente continúan su viaje a Yangshuo. Cuando se sientan a descansar a la orilla de un río, un barquero los encuentra y los transporta a un pueblo cercano a Guilin. Visitan este pueblo de los dong,¹¹ conocen gente muy amable, simpática y ven el paisaje del puente de la Viento-lluvia¹² (风雨桥, *Fengyu qiao*), la torre del Tambor (鼓楼, *Gulou*) y los campos abancalados (梯田, *Titian*). Los dong tienen sus costumbres, idioma, comidas, bebidas, vestidos y viviendas, por ejemplo, golpean el gong (锣, *Luo*) para dar las horas, beben el vino de arroz (米酒, *Mijiu*) y celebran el banquete de cien familias (百家宴, *Baijiayan*) (Mo, 2022). A medida que Renxing se acerca al pueblo y establece amistad con los

¹¹ Los dong son una minoría étnica de China que habita principalmente en la Región Automática Zhuang de Guangxi, las provincias de Guizhou, Hunan y Hubei.

¹² Un puente de madera con una cubierta. Es típico de las provincias de Guangxi, Hunan y Guizhou.

niños de allí, se da cuenta de que la vida puede ser más que un móvil de Apple, una casa grande y un coche de lujo. La relación entre el abuelo y la nieta cada día se estrecha más. Al saber que Zhigeng y Renxing están de camino a Yangshuo, Chongyi regresa a buscarlos. Tiene una conversación con Zhigeng, que le pide perdón por no haber cuidado bien a la abuela y la nieta, Chongyi comienza a sincerarse con su padre. Al final, con la ayuda de Renxing, se reconcilia con Qianying. La familia resuelve los problemas y todos tienen un final feliz. Temáticamente, la película cuenta la relación de tres generaciones de una familia de clase media de China. Se centra en los problemas de las familias que viven en las grandes ciudades y transmite las ideas de armonía y tolerancia de acuerdo con los valores familiares tradicionales chinos. Además, refleja el paisaje y el paisanaje de Guilin, mostrando varios aspectos de la cultura de los dong: su gastronomía, arquitectura, vestimenta, lengua, música, etc.

La película *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (巴尔扎克与小裁缝, *Baerzhake yu xiaocaifeng*, *Balzac y la joven costurera china*) (2002) fue dirigida por el cineasta franco-chino Dai Sijie¹³ y realizada por las productoras francesas Les Productions Internationales Le Film, StudioCanal, Les Films de la Suane, TF1 Films Production, la televisión pública France 3 Cinéma, con la participación de Canal+ y Bac Films, en colaboración con China Film Co-production Corporation y Forbidden City Studios. Contó con el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. Dai Sijie adaptó su propia novela homónima al cine junto a la guionista Nadie Perrot. En el equipo participó el personal artístico, creativo y técnico de ambos lados: Jean-Marie Dreujou se ocupó de la fotografía, Wu Lala, Nicolas Naegelen y Daniel Sobrino de la grabación del sonido, Cao Jiuping de la dirección artística, Julia Gregory y Luc Barnier del montaje, Wang Pujian de la composición musical, además de los asistentes de dirección, iluminadores, decoradores, diseñadores chinos y franceses. La cinta se rodó en el dialecto de Sichuan, en escenarios de Hunan. Se distribuyó en los mercados europeos como Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, España, etc., con una recaudación de 740.361 euros en taquilla y además recibió el premio *Un certain regard* en el Festival de Cannes de 2002.

La historia está ambientada en la China de los años 70 durante la revolución cultural (1966-1976). Protagonizan dos jóvenes, Luo Ming y Ma Jianling, de unos 18 años, que

¹³ Nacido en Putian en 1954, Dai Sijie fue hijo de una familia de médicos. En 1971, fue enviado al campo como *Zhiqing* durante la Revolución Cultural. En 1974, regresó a casa y trabajó como profesor en una escuela secundaria. En 1976, ingresó a la Universidad de Beijing para estudiar historia del arte. En 1984, obtuvo una beca para estudiar cine en el Instituto de Altos Estudios de Cinematografía. Después de graduarse, inició su carrera como director y escritor en Francia. Ha escrito en francés ocho novelas y dirigido seis largometrajes producidos en Francia.

son dos amigos de la infancia. El padre de Ma es neumólogo, y su madre es especialista de las enfermedades parasitarias. Luo es hijo de un dentista; su padre trató los dientes de Mao. Siendo hijos de los intelectuales considerados enemigos del Estado, se les envía a una montaña llamada Fénix del Cielo (凤凰山, *Fenghuang shan*) en la provincia de Sichuan, y tienen que trabajar todos los días en las minas de carbón y los cultivos del arroz. La gente del pueblo está encantada de escuchar las historias que cuenta Luo, así que el jefe del pueblo les pide ir a una ciudad cercana para ver películas y luego se las relata a los vecinos. Pronto conocen a otro joven, apodado Siyan (四眼, Cuatro ojos), que también está siendo reeducado. Siyan tiene una maleta de libros prohibidos por la censura, como las obras clásicas de Gustave Flaubert (1821-1880), León Tolstói (1828-1910), Victor Hugo (1802-1885) y Honoré de Balzac (1799-1850). Siyan les presta la novela *Ursule Mirouët* de Balzac que tanto fascina a Luo y Ma, y una noche le roban la maleta de libros. Al mismo tiempo, Luo se enamora de la hija del sastre del pueblo, la joven costurera, la más hermosa de la montaña, llena de vitalidad y alegría, como un rayo de luz hacia la vida de Luo y Ma. Los dos leen a la costurera las novelas de la literatura occidental, que influye mucho en ella: se transforma en una mujer adulta, independiente, dueña de su voluntad. El amor entre Luo y la costurera crece con el tiempo y ella se da cuenta del embarazo. Justo en el momento, la madre de Luo está gravemente enferma y el jefe del pueblo le permite volver a casa. La joven recurre al aborto mientras Ma cuida de ella. Tres meses después, cuando Luo regresa al pueblo, la costurera se va a la ciudad sin despedirse de los dos. La lectura de las novelas ha despertado en ella la curiosidad por el mundo exterior. Quiere una nueva vida en la ciudad. Al final, Luo y Ma queman todos los libros. Temáticamente, se centra en la vida de los *Zhiqing* basándose en la experiencia personal del director; además refleja la influencia de las ideas occidentales en el pensamiento tradicional chino.

La película *Caffè* (2016) de Cristiano Bortone fue realizada por las productoras italianas RAI cinema, Orisa Produzioni, las belgas Savage Film, Eyeworks Film & TV, las chinas Road Pictures y China Blue Films. Las empresas estatales chinas Yunnan Communication Group y Yunnan Lucent Pictures facilitaron el rodaje en escenarios naturales de la provincia. Recurrió a la fórmula de coproducción oficial para acceder a las ayudas públicas y subvenciones a las producciones nacionales de los países coproductores, incluido el apoyo del Ministerio de Cultura italiano, la deducción por inversión en producciones cinematográficas belgas, la ayuda regional de Tirol del Sur de Italia, Flanders y Antwerp de Bélgica. Además, le garantizó el acceso al mercado chino sin considerar el cupo destinado a la importación de películas extranjeras. El director desempeñó un papel central en la creación de la película: se ocupó de las

tareas de dirección, guion y producción. Tuvo tres equipos de producción: uno italiano, uno belga y el otro chino, encargados de la coproducción, la asistencia de dirección, la fotografía, el maquillaje, el vestuario, el decorado, la iluminación y el atrezzo durante el rodaje en cada país. También fueron contratados tres elencos de actores italianos, belgas y chinos¹⁴.

La película narra tres historias totalmente diferentes que se entrecruzan por el café y que suceden respectivamente en tres países distintos: Bélgica, Italia y China. En Bélgica, Hamed es propietario de una pequeña tienda de antigüedades. Sobrevivió a la guerra de Iraq e intenta buscar una mejor vida allí para su esposa y su hijo. En una manifestación de protesta por la crisis económica, dos jóvenes encapuchados saquean la tienda, donde uno de ellos, Vincent, ha dejado su cartera. Entre los objetos robados hay una cafetera de plata preciada. Hamed encuentra la casa donde viven los dos amigos que niegan haber robado la cafetera y lo golpean. Hamed resulta gravemente herido al ser apuñalado por Danny. El padre de Vincent, junto con los dos jóvenes, llevan al inmigrante iraní en una camioneta para acabar con el problema. Sin embargo, tienen un fatal accidente en el camino. Aunque está lesionado, Hamed regresa a casa siendo el único que queda vivo. En Italia, Renzo es camarero en una cafetería de Roma. La recesión económica conduce al masivo desempleo en el país: Renzo y su esposa Gaia quedan desempleados. Se emigran a Trieste en busca de trabajo. Sin embargo, sus esfuerzos son en vano y además Gaia está embarazada. Frente a las dificultades económicas, Renzo planea el robo de café almacenado junto a sus tres amigos. Sin embargo, los cómplices de Renzo fueron detenidos en el lugar. Renzo logra escapar al arresto y pronto Gaia da a luz a un niño sano. En China, Ren Fei es yerno de un millonario chino. El rico lo manda a su pueblo natal de Pu'er de la provincia de Yunnan para restablecer la producción de la fábrica allí. Sin embargo, la fábrica es un riesgo para la salud de los vecinos porque contamina el ambiente. Se encuentra con una joven artista, A Fang, que pinta retratos con café. Ren Fei y A Fang son dos amigos de la infancia que pasaron mucho tiempo juntos en las plantaciones de café, en Pu'er. Cuando A Fang muere de cáncer, Ren Feng renuncia a los planes de apertura de la fábrica y se dedica al cultivo del café allí, continuando el sueño de su amiga y sus padres campesinos.

La tercera parte de la película está protagonizada por los personajes de la clase media en la sociedad china, de alrededor de treinta años de edad, que tienen una buena educación, trabajan en las grandes ciudades del país, y en los casos de Ren Fei y A Fang, provienen de familias campesinas humildes. El tema de esta parte es el regreso

¹⁴ Tal información fue facilitada en una comunicación personal con el director.

de los personajes a sus raíces de pueblos y al principio de su vida. Además, revelan algunos de los problemas de la sociedad china, tales como la contaminación ambiental, la diferencia entre la ciudad y el campo, la desigualdad económica entre clases sociales, etc.

La película *Vivre et Chanter* (活着唱着, *Huozhe changzhe, Vivir para cantar*) (2019) de Johnny Ma¹⁵ fue una coproducción entre la productora francesa House on Fire, la canadiense Notable Content, la argentina Maktub Films Hermannos Godoy, las chinas Shenzhen Ming Culture Communication y Image X Productions. Ma fue el responsable de la dirección, el guion y la subtitulación chino-francés. El equipo estuvo formado por profesionales de diversa proveniencia con la participación del director de arte chino, director de fotografía belga, asistente de dirección alemana y editora argentina. El personal chino se hizo cargo de la dirección artística, decorados, fotografía, iluminación, sonido, atrezzo, vestuario y maquillaje. Los procesos de postproducción (desde la edición de sonido hasta efectos visuales) se realizaron en Argentina y Francia. Narra la vida de once cantantes de la ópera de Sichuan (川剧, *Chuan jü*)¹⁶, que viven en un pueblo a las afueras de Chengdu y trabajan en un pequeño teatro, un viejo y resquebrajado edificio que van a demoler. Los cantantes se encuentran en el dilema entre sostener su sueño e irse a hacer otro trabajo para ganar el sustento. Zhao Li, jefa de la compañía, intenta persuadir a los miembros para que se queden, sobre todo, a su hija adoptada, que trabaja en la compañía como *Dan*.¹⁷ Sin embargo, la joven quiere ser intérprete de canciones populares. Por la noche se quita el traje de teatro y va a los bares y discotecas, donde trabaja como cantante. A pesar de los esfuerzos de Zhao para impedir los planes de derribar el edificio, el gobierno impulsa la reforma urbanística de la ciudad que incluye la demolición del teatro. Los cantantes tienen que irse a hacer otro trabajo. Zhao Li y su familia regresan, después de muchos años, al teatro, que queda convertido en ruinas y cenizas. Se construyen mil viviendas a lo lejos y empiezan a florecer los melocotoneros cerca de las ruinas. Temáticamente, revela los problemas en el proceso de urbanización de la sociedad china: el choque entre la sociedad rural tradicional y la industrial y moderna, la migración de los jóvenes de familias campesinas a las ciudades. Además, invoca la protección del patrimonio

¹⁵ Johnny Ma, nacido en Shanghai en 1982 y emigrado a Toronto a los diez años, estudió la licenciatura en Dirección Cinematográfica en la Universidad de Nueva York. Su primer largometraje como director de *Old Stone* (老石, *Lao Shi*) (2016), una coproducción sino-canadiense, sorprendió al público al estrenarse en el festival de Berlín de 2016. Ganó el premio a la mejor ópera prima canadiense en el festival de Toronto de 2016.

¹⁶ La ópera de Sichuan es una ópera popular en la región del sureste de China, cuyo origen se remonta al siglo XVIII durante el reinado de Qianlong (1711-1799), de la dinastía Qing. La ópera de Sichuan fue declarada patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la Unesco en 2006.

¹⁷ *Dan* es un cantante que interpreta el papel protagonista femenino en las óperas chinas.

arquitectónico y artístico.

La película *Le Portrait interdit* (画框里的女人, *Huakuang li de nüren*, *El retrato prohibido*) (2016) del director francés Charles de Meaux fue una coproducción oficial entre la productora china Evergrande Pictures y las francesas Anna Sanders Films y SFDC. El director asumió la responsabilidad de la dirección, el guion y la fotografía de este drama. Cuenta una historia inventada, durante el reinado de Qianlong (1711-1799) de la emperatriz Ulanara, a partir de un retrato que le hace el pintor francés Jean-Denis Attiret. Qianlong tiene alrededor de 40 concubinas y Ulanara es una de ellas, que rodean al emperador durante toda su vida en la ciudad prohibida. Se contemplan aspectos de la vida de la corte imperial a través de la protagonista, que recibe el nombramiento como emperatriz, se corta el pelo en simbólica protesta contra el viaje de Qianlong al sur de China en busca de nuevas concubinas, cae en desgracia y muere a los 48 años (Fan, 2018). En la trama, tiene una relación ambigua con el pintor de corte, que le sirve de modelo para una pintura del retrato. El director adopta la mirada del pintor francés, recreando e imaginando la vida de la mítica emperatriz de la corte imperial china.

La película *Le palanquin des larmes* (1988)¹⁸ fue codirigida por Jacques Dorfmann, Michael D. Moore y Zhang Nuanxi. Dorfmann también participó en el guion junto a David Milhaud y Max Fischer. Se trataba de una adaptación de la autobiografía de Chow Ching Lie, escritora, pianista francesa de origen chino. Fue coproducida por empresas privadas, televisiones públicas (France 2, CBC) de Francia y Canadá, junto a la empresa china Shanghai Film Studio. Contó con el apoyo del Ministerio de Cultura de Francia y China Film Co-production Corporation que facilitó el rodaje en el país. La película cuenta la historia de cómo una mujer fuerte e independiente, que se vuelca en su carrera musical, en los momentos difíciles de su vida se revela contra el destino de la mujer impuesto por la sociedad patriarcal de la China de los años 50.

La película *The Last Emperor* (1987),¹⁹ dirigida por Bernardo Bertolucci, fue una coproducción entre la productora italiana Yanco Films, la inglesa TAO Film, las chinas China Film Co-production Corporation y Beijing Film Studio. Bertolucci junto a Mark Peploe escribieron el guion basado en las memorias del diplomático británico Reginald Johnston, como tutor y asesor de Puyi y la biografía del protagonista de la historia. Muestra los acontecimientos que ocurren a lo largo de sesenta años de la vida de Puyi, entre 1908 y 1967, desde que ocupa el trono del dragón, se convierte en un títere de

^{18 19} En el capítulo 2, se han analizado detalladamente las dos películas.

los militares japoneses, y es juzgado como criminal de guerra, hasta su muerte en Beijing. Temáticamente, es una historia que reflexiona acerca del destino del individuo en una determinada sociedad. Las tramas y argumentos sirven para la representación artística de los personajes en vez de relatar los hechos históricos de manera precisa. Además, existen algunos estereotipos de la historia y la cultura chinas en las imágenes y signos simbólicos que utiliza.

3.2.2 Cine intercultural con contenidos de naturaleza cultural híbrida en los personajes, argumentos, ambientación y temática

Hay 21 coproducciones pertenecientes a este tipo, que se caracterizan por la naturaleza híbrida de los argumentos, personajes, ambientes y temáticas filmicas, incluidos 20 largometrajes de ficción y un cortometraje. Nueve de ellas se encuadran dentro del marco de los acuerdos oficiales. El intercambio creativo y cultural constituye el motivo principal de los proyectos, que tratan de estrechar la colaboración entre artistas y técnicos de ambos lados. En sus contenidos se entremezclan culturas, idiosincrasias, mentalidades diferentes y se fusionan distintas tradiciones, perspectivas e identidades. En las historias, argumentos y personajes, se observan los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas. Las historias se ambientan en China y Europa y las protagonizan actores de ambos lados. Se utilizan las lenguas del país europeo y el chino mandarín -o los dialectos regionales del chino- en los diálogos. Se incorporan elementos culturales chinos, de la mitología popular, la música folclórica, la tradición literaria y filosófica, que sirven de hilo conductor o cumplen una función dramática y narrativa. Algunas películas están ambientadas en las metrópolis cosmopolitas de Beijing, Madrid y Berlín donde se han desarrollado fusiones, colisiones y contradicciones entre la cultura china y la de los países europeos. En ocasiones las películas son codirigidas por directores/as europeos/as y chinos/as, y/o por directores/as de origen chino establecidos en diferentes países de Europa.

La película, *Mach, Sebestova a kouzelne sluchatko* (麦克斯, 莎莉和魔法手机, *Maikesi, Shali he mofa shouji, Max, Sally y el móvil mágico*) (2001) de Václav Vorlíček fue una coproducción entre la productora checa Ateliéry Bonton Zlín y la china Beijing TV. Contó con el fondo estatal de apoyo al cine nacional de la República Checa. Se rodó en Beijing y Praga. El equipo de producción provino principalmente de la República Checa, incluido el director, el director de fotografía, el director artístico, los guionistas, los músicos, los ingenieros de sonido y los editores checos. Los productores y traductores chinos también formaron parte del equipo. Además el personal chino se hizo cargo de la coproducción, la asistencia de dirección, la iluminación, la utilería, los decorados, el vestuario y el maquillaje durante el rodaje en el país. Los actores de

ambos países compusieron el elenco. La historia cuenta las aventuras de Mach y Šebestová, dos personajes infantiles de dibujos animados que quieren conocer el mundo real. Mediante una llamada a un teléfono mágico, se encuentran de repente en un chalet donde vive Jakub con su abuela, cumpliéndose los deseos de los niños. Los padres de Jakub están en un viaje de negocios en Beijing así que llaman al teléfono para que los transporten a la capital china. Acompañados por un niño chino Lin, visitan los monumentos históricos como el Palacio de Verano y la Gran Muralla. También conocen otra faceta de la ciudad: amplias zonas verdes, calles organizadas, grandes centros comerciales. Recorren los *hutong*²⁰ del casco antiguo de Beijing, paseando entre tenderetes de comida, tiendas y restaurantes. Mach, Šebestová, Lin y Jakub hacen otra llamada para volver a casa de su abuela en Praga. Al ver por la televisión la ceremonia de coronación de la reina de Bohemia, los niños quieren tocar la corona. Se les ocurre llamar al teléfono, así que la reina desaparece de la pantalla y aparece ante los ojos de los niños. Sin embargo, el teléfono mágico cae en manos de tres niños traviesos que lo usan para convertir a las personas en animales o hombres salvajes, perturbando la vida de los habitantes del pueblo. Con la ayuda de Zhong Kui, que es el rey de los fantasmas en la mitología china, Mach, Šebestová, Lin y Jakub logran recuperar el teléfono perdido y devuelven la tranquilidad al pequeño pueblo.

En el contenido de la película, hay una mezcla de culturas y perspectivas diferentes. En primer lugar, esta historia ambientada en Praga y Beijing refleja el paisaje y el paisanaje de las dos ciudades históricas al entrar el nuevo siglo. Se muestran diversas escenas de la vida en un pueblo de Praga y la arquitectura popular checa: los barrios, edificios, casas, construcciones, calles, parques, viviendas y escuelas. Además, presenta a Beijing como una ciudad de gran riqueza histórica y cultural. Por una parte, mantiene su aspecto tradicional a través de los lugares simbólicos como la Ciudad Prohibida, la Gran Muralla; por otra, se está desarrollándose rápidamente: obras de construcción e infraestructuras de urbanización en zonas comerciales. En segundo lugar, los elementos culturales como la figura y el mito de Zhong Kui, las referencias al arte marcial Kungfu, y la costumbre de comer con palillos se contemplan desde la perspectiva de los niños y, además, el director recrea al personaje Zhong Kui, que se involucra en la trama y cumple una función narrativa para que la acción de los protagonistas avance. Según el folclore chino, Zhong Kui es la deidad del inframundo, que se dedica a la caza de fantasmas fugitivos y pone orden entre los mismos. La imagen de Zhong Kui, un hombre grande y grueso, de ojos saltones y piel oscura, con poblada barba negra, comandando un grupo de ochenta mil demonios, está pintada o colgada en las puertas para alejar los malos espíritus de los hogares (Von Glahn, 2004,

²⁰ Los *hutong* se refieren a las estrechas e intrincadas callejuelas de Beijing.

p. 122-128).

Similarmente al caso anterior, la película infantil *Mozart in China* (莫扎特在中国, *Mozhate zai zhongguo*) (2007) de Bernd Neuburger fue una coproducción entre las productoras austríacas Extrafilm, Coop99 Filmproduktion, la televisión pública alemana Bayerischer Rundfunk, la empresa alemana Kick Film y la china Kery Huangyu Media. Accedió a los fondos estatales y regionales destinados al cine como el fondo de promoción del cine austríaco Österreichisches Filminstitut, Filmförderung des Landes Salzburg para la producción de películas en Salzburg, FilmFernsehFonds Bayern para la promoción del cine en Bavaria, el programa MEDIA de ayudas al sector audiovisual de la UE. En el equipo de producción, se encontraron productores, cineastas, técnicos, artistas de procedencia geográfica y cultural diversa como guionista, editora, músico checos, asistente de dirección austríaco, director de fotografía, iluminador, ingeniero de sonido alemanes, diseñador de producción chino. El elenco también fue étnicamente mixto y provino mayoritariamente de Austria, China y Alemania. El rodaje se realizó en Salzburgo y la isla de Hainan y la película se estrenó en los cines de Austria, Alemania y China en 2008, año en que los Juegos Olímpicos se celebraron en Beijing. Se trata de una película sobre el encuentro y el choque entre dos culturas diferentes. La historia principal cuenta la amistad entre un niño austriaco Danny, un niño chino que nace y se educa en Austria Li Wei, y una niña china Lin Lin, la prima de Li Wei, que vive con su abuelo en la isla de Hainan. Además, en el argumento, la marioneta Mozart se enamora del personaje del *Piyi*²¹ Ming Mei, como un encuentro entre las tradiciones artísticas populares oriental y occidental, el teatro de títeres y el de sombras chinas. Las aventuras de dos niños de 10 a 11 años, Danny y Li Wei, empiezan cuando emprenden el viaje a la isla de Hainan, al sur de China, en las vacaciones de verano, invitados por el abuelo de Li Wei. Los parientes de su familia viven en Adong, un pequeño pueblo pesquero, en la costa este de la isla. En ese viaje también participa Mozart, el títere del Teatro de Marionetas de Salzburgo, que cobra vida y se mete en el equipaje de Danny por la noche. Descubren un mundo bien distinto: los vecinos hablan el dialecto del lugar, la comida es diferente a la de su casa, etc. Conocen de cerca las costumbres, tradiciones y folclores locales: se cae una noche cuando están pescando en la costa y tienen que afrontar una tormenta; encuentran los restos de un palacio misterioso; pernoctan al aire libre en un valle de montaña; asisten

²¹ El *Piyi* (皮影, *teatro de sombras chinas*), el teatro tradicional de China, se hizo muy popular durante los siglos XVIII y XIX en Europa. Su efecto teatral consiste en proyectar las sombras de marionetas o figuras sobre una pantalla (Gómez García, 1997, p. 785). Los títeres de varilla, en manos de los actores, se mueven detrás de la pantalla y la luz proyecta las siluetas y sombras que representan figuras en los espectáculos (*ibid.*, p. 833). Es una forma de arte o entretenimiento popular en China y tiene un lugar importante en la historia del teatro chino.

a una boda en el pueblo. Se contempla el paisaje y la vida cotidiana en un pueblo costero de Hainan a través de los ojos de un niño austriaco de 11 años. La familia de Li Wei recibe a Danny con los brazos abiertos, y Danny también se hace amigo del abuelo y su nieta Lin Lin que están reconstruyendo el teatro de sombras local destruido durante la Revolución Cultural. Mientras tanto, Mozart se enamora de la princesa Ming Mei, un personaje del teatro de sombras y le compone la “Sonata china” como regalo. Sin embargo, el abuelo tiene que pedir dinero prestado al usurero Yue Han Wu para la restauración del teatro, que ahora amenaza con vender su casa y el teatro a una cadena hotelera multinacional. Al final de la película, los niños, junto con Mozart, logran evitar la tragedia y resolver el problema.

The Flying Machine (2011) de Martin Clapp y Dotota Kobiela fue una película de fantasía-ficción, coproducida por las productoras privadas chinas Bona Film Group, Tianjin North Film Group, Zhejiang Roc Pictures, la británica BreakThru Films y el estudio de animación noruego Storm Studios Production, en colaboración con la televisión pública polaca TVP y el Instituto de Cine Noruego, con el apoyo del Instituto Polaco de Cine y el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia. Se realizó en el marco del acuerdo de coproducción oficial entre China y Reino Unido. El equipo estuvo formado por profesionales de diverso origen con la participación de cineastas, guionistas, directores de arte, directores de fotografía, asistentes de dirección, diseñadores, iluminadores, ingenieros de sonido, editores y músicos británicos y polacos, y también contó con una guionista venezolana y un editor estadounidense. El elenco lo encabezaban la estrella de cine estadounidense Heather Graham y el reconocido pianista chino Lang Lang, quien además interpretaba la banda sonora compuesta por los estudios de Frédéric Chopin en el Op. 25 y en el Op. 10. Los trabajos de postproducción de la cinta se realizaron en Londres, Sopot, Oslo y Chennai. La película narra el viaje de una familia, la madre Georgie con sus dos hijos de siete y cinco años, Jane y Fred, por el mundo, en una máquina voladora, acompañados por el pianista Lang Lang. Se puede dividir en tres partes: la primera es un corto de animación sobre una niña de entre 5 y 6 años, que vive con su padre en una pequeña casa prestada. La niña pasa su infancia con su padre que es muy cariñoso y afectuoso con ella. Sin embargo, son echados de su casa por no poder pagar el alquiler. Su padre no tiene otro remedio que dejar a la niña en manos de su madre, que vive en una casa grande y lujosa cuidando a su hermano menor. La niña echa mucho de menos a su padre y va a buscarlo con su hermano en un viaje por el mundo. Por fin se reúne con su padre. La segunda parte se centra en las aventuras de Jane y Fred en un mundo imaginario mientras escuchan en vivo al pianista Lang Lang, que interpreta a Chopin, en una sala de conciertos en Londres. Su madre se dedica al trabajo como agente

inmobiliaria y no tiene mucho tiempo para Jane y Fred. Los dos niños viajan en una máquina voladora compuesta por tambores, piano y arpa y visitan los lugares más emblemáticos como la Torre del Reloj en Londres, la Torre Eiffel en París y la Estatua de la Libertad en Nueva York. En la tercera parte, Lang Lang invita a la familia a un viaje imaginativo a China, a las metrópolis de Beijing y Shanghai, la Gran Muralla, la Ciudad Prohibida y el Palacio Imperial. Además, van a la aldea natal de Chopin, Żelazowa Wola, en el centroeste de Polonia y al Parque Real Łazienki donde se alza el monumento a Chopin. En el argumento y los ambientes de la película, se observa una mezcla de elementos de diversas culturas. Se utilizan los elementos de la cultura china en el diseño de escenografías como los globos de aire caliente con máscaras de pintura de la ópera china pintadas en su superficie, los globos en forma de *Zhaocai mao*²², el *Luopan*²³ para orientarse en el viaje, las montañas tapadas de nubes y las grullas en la pintura en tinta negra. Además, el personaje del pianista chino Lang Lang se involucra en la trama y cumple la función de hilo conductor de la historia.

Kochankowie roku tygrysa (虎年之恋, *Hunian zhi lian*, *Amor en el año del tigre*) (2005) del director polaco Jacek Bromski y la cineasta china Wei Zhaohong fue una coproducción oficial entre la productora estatal china Changchun Film Studio, la institución cultural polaca Studio Filmowe Zebra, las televisiones públicas China Movie Channel, Telewizja Polska S.A., y la compañía polaca Vision Film Productions, con el apoyo del Instituto Polaco de Cine. Jacek Bromski desempeñó un papel central en la creación de la película: se ocupó de las tareas de dirección, guion y producción. Se adoptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de Polonia y China. En los trabajos participó un equipo conformado por directores de fotografía, operadores de cámara y editores polacos, diseñadores, consultores de arte, asistentes de dirección, utileros, decoradores y traductores chinos, y productores, músicos ingenieros de sonido, montadores, iluminadores provenientes de los dos territorios, además del compositor belga Henri Seroka. El elenco fue principalmente chino, que encabezaban el actor polaco Michał Stajniak y la actriz china Li Min. La orquestación y la grabación de la banda sonora se realizaron en Beijing, el revelado de película en Changchun y la edición de sonido en Varsovia. La película está ambientada en un pueblo situado en la frontera entre China y Rusia en el año 1913. Wolski, un exiliado polaco, tiene que huir de Siberia al verse

²² *Zhaocai mao* (招财猫, Gato que trae fortuna) es un gato que levanta su pata delantera invitando a la gente a entrar en las tiendas, restaurantes y hoteles. Es muy popular la imagen de *Zhaocai mao* en las esculturas y pinturas, que tiene un significado de buena suerte y fortuna (Zhang, 2015, p. 190).

²³ *Luopan* (罗盘, *Placa circular que indica las direcciones*) es un instrumento de orientación antiguo en la práctica tradicional china que básicamente contiene las marcas de 24 direcciones (Wang, 1948, p. 248).

perseguido por el ejército ruso. Atraviesa el Río Amur con una herida de bala en la espalda y cae en una trampa para cazar ciervos. Es encontrado por Guo, un vecino del pueblo cerca de la frontera, que vive de la caza de animales y el comercio de pieles. Guo lo lleva a su casa para curarle la herida. Para evitar meterse en problemas, Guo le corta el pelo a su hija de apenas dieciséis años, y la hace vestir como un muchacho. La esposa de Guo y la hija Song cuidan a Wolski, dándole de comer y aplicándole la medicina. Cuando Wolski se recupera de la herida, caza osos y corzos en el bosque junto a Guo y se lleva muy bien con la familia de Guo. Además, tiene un sentimiento especial hacia Song, que le ayuda en los quehaceres de la casa, le enseña la flauta, le señala Polonia en el mapa, y le cuenta todo sobre su país. Un día Wolski va a pescar al río, y encuentra a Song bañándose desnuda en las aguas. De repente da cuenta de que Song es una chica y está profundamente enamorado de ella. El mismo sentimiento surge en la joven Song, que pasa una tarde inolvidable con él en el campo. Al día siguiente, Song se pone el vestido de novia rojo que su madre usaba en la boda. Guo descubre la secreta relación entre Wolski y Song y le obliga a irse del pueblo. Mientras el barco que lo lleva se aleja, Song embarazada, llora con muchas lágrimas, en la orilla del río.

A csodálatos mandarin (神奇的满大人, *Shenqi de mandaren*, *El mandarín maravilloso*) (2001) de la directora húngara Márta Mészáros fue un cortometraje de treinta y cuatro minutos basado en el ballet “A csodálatos mandarin” que el compositor húngaro Béla Bartók escribió entre 1918 y 1924. Se trataba de una coproducción sino-polaco-húngara. En el equipo se encontraron productores, cineastas, técnicos y artistas de procedencia geográfica y cultural diversa como guionistas, coreógrafos, diseñadores, decoradores húngaros, director de fotografía polaco y coordinador de producción chino. El elenco estuvo encabezado por la actriz húngara Bozsik Yvette y el bailarín chino Zhang Yujun. El argumento es: una mujer es secuestrada por tres vagabundos que la obligan a seducir y robar a los transeúntes. El primero que atrae es un hombre viejo y pobre que viste un traje de pantalón y chaqueta gris. Persigue a la chica con insistencia hasta que los vagabundos se dan cuenta de que no tiene dinero y lo echan afuera. El segundo es un repartidor de pizzas, un muchacho tímido que tampoco tiene dinero. Los vagabundos lo atan a una tabla redonda y lo echan. De pronto aparece un hombre vestido como oficial de la corte Qing (1636-1912). El mandarín está fascinado por la chica y la persigue hasta quedar atrapado por las cuerdas que preparan los vagabundos. Le roban los objetos de valor que lleva, lo atan y lo encierran en el sótano. Sin embargo, el mandarín rompe la pared y encuentra a la chica encerrada en la jaula. Los vagabundos lo atrapan y lo matan esta vez. Cuelgan su cadáver de la lámpara de la habitación que de repente se encuentra a oscuras. Al instante, un haz de

luz ilumina el cuerpo del mandarín y la chica lo abraza con fuerza. En el desenlace, el mandarín muere en sangre y la chica escapa de la prisión.

Secret sharer (2014) del director británico de ascendencia polaca Peter Fudakowski fue una coproducción entre las productoras británicas Premiere Productions, The UK Film & TV Production Company PLC, la tailandesa De Warrenne Pictures, y la china Teneighty Productions, con el apoyo del Instituto Polaco de Cine. Peter Fudakowski desempeñó un papel central en la creación de la película: se ocupó de las tareas de dirección, guion y producción. Se basó en el cuento homónimo de Jozéf Teodor Konrad (Joseph Conrad), escritor polaco nacionalizado británico. En el equipo se encontraron productores, cineastas, técnicos, artistas de procedencia geográfica y cultural diversa como ingenieros de sonido, director de fotografía, director de arte y editor polacos, músico británico, diseñador de vestuario tailandés, asistente de dirección chino. Además, el personal chino se hizo cargo de la coproducción durante el rodaje en el país. El montaje y la postproducción se efectuaron en Polonia; la composición y la orquestación en Reino Unido. El elenco provino mayoritariamente de China, Tailandia y Reino Unido, que encabezaban el actor británico Jack Laskey y la china Zhu Zhu. La película fue rodada en chino e inglés. La historia se ambienta en el golfo de Tailandia y en el puerto de Hainan. Konrad, un joven polaco es comandante de un buque de carga chino que se dirige al puerto de Shanghai. El patrón del barco le ordena hundir el barco en alta mar para cobrar una indemnización por millones de dólares. Apenas conoce a los tripulantes chinos a bordo, con los que tiene una relación cargada de desconfianza y hostilidad. Cuando el barco está anclado en una bahía, salva a una mujer china que escapa a mar abierto perseguida por su marido. Ha asesinado involuntariamente a un oficial del barco de su marido. El capitán la esconde en su camarote y la mantiene oculta al resto de la tripulación. Tras pasar un tiempo con los tripulantes, el capitán se convierte en uno de ellos y gana su confianza. Cuando el barco se acerca a la costa por la noche, el capitán ayuda a la mujer huir sin ser vista por los demás. En contra de los planes del propietario, cuando una tormenta pone el barco en peligro de hundirse, encuentra una ruta de un estrecho hacia el puerto de Shanghai.

La coproducción sino-española *Una muerte anunciada* (逝言, *Shi yan*) (2015) de la directora china Ma Yingxin fue un cortometraje de 24 minutos, que se trataba de la obra prima de la propia directora. Ma desempeñó un papel central en la creación de la película: se ocupó de las tareas de dirección, guion y producción. El equipo de producción estuvo formado por productores, director de fotografía, directores de arte, diseñadores, camarógrafos, ingenieros de sonido, montador, asistentes de dirección de ambos países, con un reparto de artistas jóvenes españoles y chinos. La película comienza con una charla entre varias personas sobre cómo muere cada una de ellas.

La escritora española Ana narra su propia historia de amor que empieza con una frase dramática: yo era un hombre. Jing, la única mujer asiática de todos los participantes, apunta a su novio que está esperándola a la puerta y habla con calma sobre cómo fue asesinada por él. Son dos historias en apariencia independientes, pero relacionadas con el mismo tema: lo inalcanzable, la pérdida y la obsesión del amor se encuentra en la vida de cualquiera.

Die Kinder der Seidenstraße (黄石的孩子, *Huangshi de haizi*, *Los niños de Huang Shi*) (2008) fue una coproducción sino-australiano-alemana dirigida por Roger Spottiswoode. El equipo estuvo formado por profesionales de diversos países con la participación del director canadiense, director de fotografía y decorador chinos, guionistas y asistentes de dirección británicos, músicos y diseñadores australianos y director de arte estadounidense. El elenco provino mayoritariamente de China, que encabezaban el actor irlandés Jonathan Rhys-Meyers y la estrella del cine hongkonés Chow Yun-fat. La postproducción y el montaje se efectuaron en Australia; la mezcla de sonido en Alemania. El protagonista de esta película basada en hechos reales es George Hogg, un periodista británico que llega a Nanjing en 1937 para cubrir la invasión del país por el ejército imperial japonés. Ha fotografiado las atrocidades cometidas por los japoneses contra la población civil. Un oficial del ejército japonés descubre las fotos y manda degollarlo, pero logra escapar con la ayuda de Chen Hansheng, un luchador comunista en defensa de su patria. Acompañado por los guerrilleros comunistas, Hogg ve a los japoneses ejecutando a sus dos colegas. Iba a impedir la ejecución y es herido en un intenso tiroteo. Mientras se recupera, es enviado a un orfanato en Huangshi para que cuide de los sesenta niños huérfanos. Cuando Hogg es salvajemente atacado por ellos, la enfermera australiano Lee Pearson lo salva. Hogg, junto a Lee, trata de mejorar las condiciones de vida de los niños y les trae medicamentos para evitar los piojos. Con el tiempo, Hogg gana su respeto y confianza. Los nacionalistas pretenden reclutar a los niños como soldados ante el avance del ejército japonés, lo cual Hogg quiere evitar. Hogg, Lee y los niños incian un viaje de tres meses atravesando las montañas de Liu Pan Shan y el desierto montal hasta llegar a Shandan, un lugar apacible y lejano. Se les proporciona un edificio, que luego se convierte en un nuevo orfanato para ellos. La película termina con los fragmentos de las entrevistas en las que los huérfanos sobrevivientes describen sus recuerdos de Hogg.

I Phone You (2011) de la directora alemana de origen chino Tang Dan fue una coproducción sino-belga-alemana. Se realizó en el marco del acuerdo de coproducción oficial entre China y Polonia. Narra la historia de Lingling, una joven vendedora de

flores, que se disfraza de payaso para entretener a los compradores. Conoce por casualidad a Yu Guanghao, un hombre de negocios chino que vive en Berlín. Tiene una relación romántica con Yu, que le regala un teléfono móvil para poder comunicarse entre sí. Ling echa mucho de menos a Yu y decide ir a buscarlo a la capital alemana. Sin embargo, no es Yu, sino su guardaespaldas Marco, quien acoge a Ling en el aeropuerto. Marco es un hombre alemán de poco más de treinta años, de baja estatura y que protege a Ling de un acoso nocturno. Marco impide su encuentro con Yu porque su jefe, Yu, le ordena hacerlo. Resulta que Yu tiene una familia en Berlín y le ha engañado desde el principio. Por eso Ling quiere una venganza o ajuste de cuentas. En los días Ling estuvo acompañado por Marco, que al final se enamora de esta mujer china con carácter y valiente.

Looking for Rohmer (寻找罗麦, *Xunzhao luomai*) (2015) del director chino Wang Chao fue una coproducción oficial entre las productoras privadas chinas Wuhan legend of Film and Television Art, Chunqiu Time Films, Hainan Legendary Pictures y la francesa Reboot Film of France. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. Wang adaptó su propia novela, *Viaje a Tíbet* (去了西藏, *Qùle xizang*), al cine, una película en la que un chino cuenta sus experiencias en París, Provenza, Beijing y Tíbet y sus recuerdos de un amigo francés. Wang desempeñó un papel central en la creación de la película: se ocupó de las tareas de dirección, guion y edición. Se adoptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de los dos países. Tanto la dirección artística, fotografía, grabación del sonido, asistencia de dirección, diseño de escenografía, como el vestuario, maquillaje, iluminación, atrezzo se realizaron con la participación de profesionales de ambos lados. Los procesos de postproducción incluida la banda sonora y el montaje se efectuaron en Beijing. El elenco fue mixto, que encabezaban el actor chino Han Geng y el francés Jérémie Elkaim. Narra la historia de Zhao Jie, un joven estudiante chino que pasa un tiempo agradable con Rohmer y Sophie, su novia embarazada, en París. Cuando Zhao regresa a Beijing, Rohmer decide acompañarlo. Sin embargo, su coche atropella a un joven en Beijing, que muere en este accidente. Abrumado por la culpa, Rohmer emprende un viaje a Tíbet, donde pasa los últimos días de su vida. Al enterarse de que Rohmer muere atrapado por una avalancha de nieve, Zhao recorre las montañas, templos y calles de Lhasa en busca de su amigo. Un mes después, Zhao visita a Sophie y su hijo en París, y lleva la urna con las cenizas de Rohmer a su pueblo natal de Provenza. Presenta una estructura narrativa paralela: la acción principal se centra en el viaje de Zhao Jie a Francia, que trae la noticia de la muerte de Rohmer a su novia y enterra sus cenizas en su pueblo. Se introducen

flashbacks en los que Zhao evoca los recuerdos en París, Beijing y Tíbet. Se muestran diversas escenas de la vida en las ciudades francesas y chinas, y además, presenta los paisajes, culturas y costumbres del pueblo tibetano.

3.2.3 Cine de migración y diáspora

La categoría de cine de migración y diáspora es un tipo específico de cine intercultural de autor que por sus características constituye un tipo separado. En el corpus hay 11 películas dentro de esta categoría. Son películas donde participan guionistas y elencos chinos con la experiencia de la migración o de ascendencia migrante. Habitualmente son adaptaciones cinematográficas de biografías, memorias y testimonios sobre la experiencia de la migración y la diáspora que han vivido los autores y narradores. Los directores chinos o europeos poseen una intencionalidad multicultural al colaborar con artistas de otra procedencia, aunque algunos no hayan vivido la experiencia migratoria personalmente. Además, los actores de origen o ascendencia china interpretan los principales papeles. Las películas tratan temas relacionados con la migración y la vida de los inmigrantes chinos en Europa, y abordan situaciones de trabajo irregular, abusos, discriminación, violencia y racismo, así como la integración y/o la marginación social, cultural y económica que experimentan, y su identificación con sus culturas y lugares de origen. En estas películas, se observa una diferenciación entre “nosotros” y “los otros”, y protagonizan personajes que forman parte de la alteridad dentro de la sociedad construida por “nosotros”: algunos han tenido una difícil relación con el país de acogida, mientras que otros se han adaptado e integrado compartiendo la cultura del “otro”. Aportan el punto de vista del “otro” y así dan voz a los colectivos marginales y excluidos de la sociedad. Por último, se aprecia la mezcla de identidades en los personajes, los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas en los argumentos, mostrando el carácter híbrido de las películas. Por ejemplo, la protagonista de una película se halla sumida en la contradicción de formar parte de la clase media china y ser migrante en la sociedad francesa y otra se identifica con mujeres migrantes chinas que conforman un grupo minoritario y marginal.

El filme *Love and Bruises* (2011) dirigido por Lou Ye fue una coproducción entre la productora china Dream Factory, las francesas Why Not Productions, Les Films Du lendemain y Arte France Cinéma, una filial de la televisión pública Arte. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada (CNC, por su abreviatura en francés), que pertenece al Ministerio de Cultura de Francia, además del fondo regional de Isla de Francia. De hecho, la financiación provino fundamentalmente

de Francia. En cuanto al guion, fue una adaptación de la novela de la escritora Liu Jie²⁴ sobre la vida de una estudiante china en Francia, nacida de su experiencia como inmigrante en ese mismo país (Zhao, 2011). En el equipo hubo productores, artistas y técnicos de procedencia geográfica y cultural diversa: directores de fotografía e iluminación hongkoneses, músico y compositor iraní, guionistas e intérpretes chinos, editores, montadores, ingenieros de sonido, cámara e iluminación, decoradores, diseñadores de vestuario y maquilladores franceses. En la producción, la asistencia de dirección y el diseño de escenografía, participaron profesionales tanto de China como de Francia. Además, el personal chino se hizo cargo de la dirección artística, grabación de sonido, fotografía, vestuario, maquillaje, luz y atrezzo durante el rodaje en Beijing. Los procesos de postproducción incluida la edición de sonido, se llevaron a cabo en París. El elenco fue principalmente francés, encabezado por la actriz francesa de ascendencia hongkonesa Ren Jie, que habla en francés. Buena parte del filme fue rodado en escenarios de París, excepto una pequeña parte, cuando la protagonista encuentra trabajo temporal como intérprete en Beijing y aprovechando la ocasión se reúne con sus familiares y amigos y acepta el puesto de profesora en una universidad de la capital.

El filme narra la historia de una joven china llamada Hua que emigra a Francia para proseguir sus estudios. Se encuentra y enamora de un obrero parisino Mathieu luego de ser abandonada por su novio, aunque Mathieu viola a la joven el mismo día en que se conocen. A medida que avanza el extraño romance, Mathieu se muestra agresivo, violento, celoso y desconfiado con Hua, que sufre los acosos e insultos de los amigos de Mathieu y su amenaza de suicidio si trata de romper con él. Hua se siente atrapada por las sensaciones de dolor, placer y temor, y no sabe cómo resolver la situación. Inesperadamente encuentra a Mathieu golpeando a una mujer de piel oscura en su apartamento. Mathieu le confiesa a Hua que se ha casado con la inmigrante africana para que obtenga la residencia legal en el país, pero está en trámites de divorcio. Decepcionada y engañada, Hua decide marcharse, regresa a Beijing y vuelve a su vida de antes. Sin embargo, no puede olvidarse del joven, y va a la ciudad de Arras donde conoce a la familia de Mathieu y pasa la noche con él. Y en el desenlace, Hua no tiene ni rumbo ni futuro, deambulando, perdida, por las calles de París.

En el cine de diáspora y migración, los personajes protagonizan la alteridad dentro de la sociedad construida por “nosotros”. En esta película, el personaje femenino

²⁴ En 2000, Liu ganó una beca del gobierno de Francia para estudiar un postgrado en cine durante dos años en la Universidad Sorbona Nueva-París 3. Se quedó en París después de graduarse. Ha publicado las novelas *Flor* (花, Hua) (2013) y *Beso sucio* (吻, Wen) (2013).

representa la paradoja del “otro” en el mundo del “nosotros”: por una parte, crece y se educa en una familia de clase media en Beijing, donde tiene trabajo bien remunerado, amigos, y lleva una vida ordinaria; por otra, se traslada a la metrópoli parisina cursando estudios de arte. Tiene suficientes conocimientos para comunicarse en francés e integrarse en la vida del país. Aun así, sigue viviendo al margen de la sociedad: padece abusos y discriminación que sufren mujeres inmigrantes como palabras cargadas de connotaciones sexuales y raciales, acciones violentas por parte del joven francés, y además se ve obligada a tener relaciones sexuales con un compañero chino a cambio de quedarse en su casa hasta que encuentre otro lugar. En el filme el personaje del “otro” adquiere un protagonismo absoluto: primeramente, se centra en las peripecias de la vida de Hua como mujer inmigrante en una sociedad europea. Su tortuosa y dolorida relación con Mathieu, sus contradicciones constituyen el eje vertebrador del relato. En segundo lugar, a través de las sensaciones y experiencias del personaje, se penetra en su personalidad y en su mundo interior. Frente a la construcción repetitiva y simple de la imagen de las mujeres migrantes sin dinero ni trabajo y en situación irregular, se configura un personaje complejo, de carácter verosímil y ambivalente, lleno de matices, que, por un lado, nace en una familia acomodada y recibe una educación abierta y liberal, identificándose con la libertad individual y el derecho a decidir su propio destino: sale de su país para cursar estudios artísticos en Francia por voluntad propia, y desea mantener su relación con el joven francés, pase lo que pase. Por otro, ha perdido la razón y la conciencia de su propia valía: en su relación dolorosa con Mathieu, se muestra inhibida, insegura, sumamente frágil, dependiente y excesivamente emotiva. Se deja llevar por sus emociones y cae en un círculo vicioso del que no encuentra la forma de salir. De este modo, el director supera los estereotipos que representan al colectivo de mujeres migrantes chinas, y dota al personaje de una gran complejidad y profundidad. Por último, se narra esta historia desde el punto de vista del propio personaje femenino, y se relatan las situaciones y los acontecimientos a partir de su experiencia. Se contempla el mundo con los ojos de la protagonista, y así permite a los espectadores identificarse con su forma de pensar, de sentir y de percibir el entorno. En la película, las escenas de la gente que inunda las calles, del tren que atraviesa campos y pueblos, de las farolas de luz amarillenta, y los ambientes lluviosos, húmedos y oscuros en la ciudad parisina, reflejan lo que ve el mismo personaje y revelan las sensaciones de tristeza, abandono, soledad, y miedo que experimenta (Dong, 2021, p. 29).

La Sexta Generación de cineastas chinos, a la que pertenece Lou Ye, se graduó de la Academia de Cine de Beijing en los años 1989 o 1990. Se mantuvieron al margen del sistema oficial de producción y de censura para el cine. Tuvieron sus propias fuentes

de financiación, independientemente de las grandes productoras, y la mayoría de sus proyectos se financiaron con los fondos culturales europeos. Tuvieron las mismas experiencias educativas y crecieron en un ambiente sociocultural similar. Al entrar el nuevo siglo, los cambios en la sociedad china y en el escenario mundial tuvieron una influencia profunda en sus pensamientos. La transformación de la sociedad china y la integración del país en la economía mundial promovieron mayores intercambios comerciales y culturales con EE. UU. y Europa, que producían fusiones, colisiones y contradicciones entre la cultura china y el resto del mundo. En este contexto global, las obras de la Sexta Generación contienen una intencionalidad multicultural. Sobre los personajes e historias, se proyecta la experiencia vivida en la sociedad durante el proceso de reforma (desde 1979), la preocupación por el futuro de cada individuo y la reflexión sobre la memoria e identidad colectiva e individual (He, 2020). Además, influidos por el neorealismo italiano, que se focalizaba en los grupos vulnerables, los campesinos y desempleados, llaman la atención sobre los colectivos marginales y excluidos de la sociedad, eligiendo a personajes psicópatas, homosexuales, prostitutas (Zhu, 2021, p. 105) y dando voz al “otro” en el mundo de “nosotros”.

El filme *Bitter Flowers* (下海, *Xia hai*) (2017) del director belga Oliver Meys, fue coproducido por las productoras belgas Tarantula y Tondo, la francesa Mille et Une Productions, la suiza P.S. Productions y las chinas Beijing Culture y Spring Films, con participación de las televisiones públicas Radio televisión belga de la comunidad francesa (RTBF), Radio televisión suiza (RTS) y las privadas belgas VOO y Be tv. El proyecto cinematográfico recibió los fondos centrales y regionales de ayuda al cine de Bélgica, Francia y Suiza, incluido el fondo Eurimages de la CE. Además, consiguió las exenciones fiscales del gobierno de Bélgica para las inversiones en dicho proyecto. Se adoptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de los países de la coproducción. Tanto el guion, como la dirección, la dirección artística, fotografía, grabación del sonido, diseño de escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación, composición musical, edición y montaje se realizaron con la colaboración de profesionales de diversas nacionalidades. Además del equipo principal, el personal adicional chino se hizo cargo de la asistencia de dirección, fotografía, iluminación, grabación del sonido, atrezzo, búsqueda de locaciones y traducción durante el rodaje en el país. Respecto al proceso de postproducción, se compuso la banda sonora en Bruselas, se hicieron los efectos visuales y trucajes en Lieja, se editaron y mezclaron los sonidos en Ginebra, Bruselas, París y Beijing. El elenco fue principalmente chino o de origen chino, encabezado por Qi Xi en el papel de Zhang Lina, protagonista de la historia. El rodaje se realizó en el pueblo de Yulin de la región del Dongbei y en París y se utilizaron el idioma chino y

francés en los diálogos.

El texto narrativo presenta una estructura clásica, con una línea central del desarrollo argumental, con un orden cronológico lineal: a finales de los años noventa en el pueblo de Yulin, en el noroeste de China, debido a la reforma y cambios de gestión y privatización de las empresas estatales,²⁵ quedaron desempleados miles de trabajadores, entre ellos se encuentran Zhang Lina y su marido. A medida que su hijo crece, la familia de Lina sigue viviendo en un piso pequeño de pocos metros cuadrados y tienen muchas dificultades económicas. Frente a esta situación, Lina pide dinero prestado a usureros a un interés muy alto para resolver la crisis y decide irse a París para trabajar de niñera, porque según algunos de sus vecinos, pueda cobrar un sueldo mensual de dos mil euros. El dinero servirá para pagar la educación de su hijo y ayudar al marido en sus negocios. Aprovecha un viaje turístico a la ciudad parisina, y enseguida se rompe su ilusión. Es difícil obtener el permiso de trabajo y residencia, y además, hay miles de mujeres chinas como ella buscando trabajo en París. Llama a los teléfonos de los anuncios que buscan a una niñera, y por fin le contrata una familia de inmigrantes chinos en París por 500 euros al mes. Con un sueldo tan escaso, no es suficiente para su sustento diario ni puede enviar dinero a su familia. Aparte de eso, trabaja sin permiso oficial y en precarias condiciones laborales. Sufre discriminación e insultos por parte de la dueña de casa. Trabaja todo el día sin descanso y vive en el cuarto de limpieza pequeño y oscuro. Aún así, la dueña de casa le resta cien euros al sueldo con la excusa de que rompe un jarrón de porcelana, pero en realidad no es Lina quien lo hace sino su hijo. Lina se enfada y tiene una discusión muy fuerte con la dueña, hasta ser despedida. Tiene hambre y está por la calle, y afortunadamente se encuentra con Li Yumei, otra mujer del Dongbei (noreste de China) que lleva años trabajando y viviendo de la prostitución en París. Yumei le invita a comer y le presenta a otras cinco mujeres con las que comparte el piso. Lina va afuera a buscar trabajo durante el día y duerme en el piso por la noche. Sin embargo, sus esfuerzos resultan en vano y pasa los días con desesperación. Justo en ese momento, su marido necesita dinero urgente para cubrir deudas en el negocio o tendrá que vender la vivienda de la familia. No tiene otro remedio que recurrir a Yumei y por fin se convierte en una trabajadora sexual como las otras mujeres en el piso. Con el tiempo se acostumbra a este tipo de trabajo: anda por la calle viendo a los transeúntes con una mirada de complicidad y hace un gesto indicando el precio con los dedos. Lina engaña a su marido sobre la fuente del dinero y tiene que continuar hasta que se paguen las

²⁵ Las empresas estatales empezaron a controlar las pérdidas y las ganancias, y su funcionamiento dejó de depender totalmente de los fondos públicos lo que suponía la reducción de costos y recortes del personal en las mismas.

deudas de su familia. Como trabajadora sexual en situación irregular, no tiene garantías laborales ni protección social. Sufre torturas, violación sexual y maltratos físicos y no puede hacer nada para salir de esa situación. Tampoco dice la verdad a sus padres e hijo: en las fotos que les envía, Lina visita los sitios turísticos de la ciudad, de la Torre Eiffel, el Arco del Triunfo, la Avenida de los Campos Elíseos, vestida a la moda, y sonríe de felicidad, como si no hubiera ocurrido nada. En la noche de año nuevo chino, cena con sus compañeras de piso, cada cual cuenta su vida: una fue abandonada por su esposo, otra envía dinero a su hijo para que compre un piso en el pueblo, y una tercera se hace cargo de los inmensos gastos de sus padres enfermos de cáncer. Con el dinero que Lina envía mensualmente, el marido paga las deudas y lleva adelante el negocio, e incluso compra un piso más grande en el pueblo. Por fin, Lina puede reunirse con su familia y volver a hacer vida normal. Sin embargo, el trauma psicológico que deja la experiencia es permanente e influye inevitablemente en su vida. Su marido se da cuenta y se entera por una amiga de lo que le sucedió en París. Se indigna y se pone furioso y no tiene el valor de seguir adelante. Se va de casa y vive solo en un pueblo lejano. En el desenlace, Lina y su pareja continúan con la vida rutinaria y cotidiana hasta que el tiempo cicatrice la herida.

Temáticamente, el filme narra las peripecias de la vida de una mujer migrante china en una sociedad europea, y además denuncia la situación de las trabajadoras migrantes irregulares, que, por una parte, sufren condiciones de precariedad económica, exclusión social, rechazo cultural y marginación laboral, y por otra, en muchas ocasiones se convierten en víctimas de la discriminación, violencia, racismo, xenofobia, malos tratos y abusos de todo tipo.

La figura de la mujer migrante china en muchas películas aparece desdibujada, sin nombre como personajes secundarios o pasajeros, mientras en este filme se configura la personalidad individual de la protagonista a través de su familia, sus relaciones sociales, y sus experiencias vividas en el pueblo de Yulin y en la ciudad de París. A diferencia de los personajes simples y lineales que suelen representar a las mujeres migrantes, en esta película coproducida se descubre la evolución interior de la protagonista a través de su cambio de conducta y emociones. Por una parte, sobresale el carácter fuerte y tenaz del personaje de Lina, que lucha en las peores condiciones de pobreza y marginalidad y enfrenta las calamidades y desgracias de su vida. Como madre y esposa, ha hecho grandes sacrificios para que su hijo reciba buena educación y para resolver los problemas económicos de la familia. Por otra, no le queda otro remedio que trabajar contra su voluntad como prostituta. Es la única posibilidad que ve para ganarse el sustento y ayudar a su familia. Además, se identifica con las mujeres

migrantes chinas en la misma situación que ella. Tienen la misma procedencia étnica y cultural y mantiene los vínculos familiares, sociales y económicos con su lugar de origen. Al mismo tiempo conforman un grupo minoritario y marginal en una sociedad europea, basada en los valores de la coexistencia multicultural, el pluralismo, y el respeto por la diversidad. Por último, en la película, las escenas de tono documental y los ambientes lluviosos y oscuros en la ciudad parisina reflejan lo que ve el mismo personaje y revelan las sensaciones de angustia, ahogo, incertidumbre e imponentia que experimenta. Así permite a los espectadores conocer la forma de pensar, de sentir y de percibir el entorno de la protagonista.

Fue un proyecto motivado por la intencionalidad multicultural del cineasta europeo. Según indicó el director en una entrevista (citado en Gevert, Cavinato & Sohet, 2018), “se encontró por casualidad” con un “grupo de mujeres discretas” que andaban por las calles. No hablaban francés ni parecían turistas. Sintió una gran curiosidad por su pasado y sus experiencias migratorias. Estableció contactos con las mujeres, que, en su mayoría, provenían de la región del Dongbei, donde hubo un desempleo masivo con el colapso de la industria pesada en la década de 1990, en el proceso de transición a una economía de mercado de China. Vinieron a Francia en busca de trabajo y mejores perspectivas de futuro. Entraron con visa de turista, no tenían ningún conocimiento del país de acogida y se aferraban a la esperanza de ganar dinero rápidamente y reunirse pronto con su familia. No quisieron trabajar como prostitutas, aunque se consideraba la única manera posible de hacer realidad sus “objetivos” (Le Bail, 2020; Lévy & Lieber, 2011). Meys escribió el guion junto con la escritora china A Mei, basándose en los testimonios de las mujeres migrantes chinas que había recopilado durante años. El director había tenido experiencia de colaboración con cineastas chinos como Weng Liping, y también había participado en proyectos de coproducción entre países europeos, y en este filme coproducido por productoras chinas y europeas se realizaron intercambios tanto a nivel técnico como a nivel artístico y creativo.

Mestari Cheng (程大师, *Cheng dashi*) (2019) de Mika Kaurismäki fue una coproducción entre la productora finlandesa Marianna Films, la británica By Media International y la china Han Ruan Yuan He. El director finlandés también participó en la producción y financiación de la película. El equipo de producción provino principalmente de Finlandia, incluido el guionista, director de fotografía, diseñadores de vestuario, maquilladores, asistentes de dirección, directores de arte, editores, músicos, ingenieros de sonido, cámara e iluminación, mientras los productores de China también formaron parte del equipo. El elenco fue principalmente finlandés, que encabezaban el actor hongkonés Chu Pak Hong y la actriz finlandesa Anna-Majja

Tuokko. El rodaje se realizó en el pueblo de Raattama en Kittilä, al norte de Finlandia. La película con ritmo simple y sereno no tiene giros inesperados o acontecimientos espectaculares en la trama. Narra la historia de un cocinero, Cheng, que viaja con su hijo de siete años de edad a una remota aldea de Finlandia llamada Pohjanjoki. Viene a buscar a su viejo amigo, Fongtron, que conoce en Shanghai y le ayuda a resolver sus dificultades económicas. Al llegar al pueblo, se da cuenta de que nadie quien es Fongtron, que resulta ser Pekka Forsström, un empresario que falleció hace años. Cuando un grupo de turistas chinos llega al lugar, Sirkka, la dueña de la cafetería, le pide ayuda para cocinar, preparar platos chinos porque no les gusta la carne cocida con el puré de patatas. Cheng cocina sopas y fideos que complacen el gusto de los turistas chinos. A cambio, Sirkka ofrece alojamiento a Cheng y su hijo. Los vecinos del pueblo van a la cafetería a comer los platos chinos y se llevan muy bien con Cheng. Resulta que sus platos, con hierbas medicinales, ayudan a curar enfermedades como la presión arterial alta y el dolor menstrual. Con la ayuda de Sirkka, el hijo de Cheng supera los problemas psicológicos tras la muerte de su madre, que se hace amigo de los niños del pueblo. En el desenlace, Cheng y Sirkka se enamoran y se casan. El tema central es la integración del migrante chino en la sociedad finlandesa. No solo es un viaje en busca de Fongtron, el empresario benefactor que le apoya en momentos difíciles, sino que el personaje de Cheng se adapta e integra a la cultura del “otro”: va a la sauna finlandesa, pesca en el río, toma licor, baila el tango, nada desnudo como cualquier vecino de ese pueblo y se convierte en uno de ellos. Además refleja el paisaje y el paisanaje de esta aldea finlandesa, que incluye sus calles, verdes campos, casas de madera, árboles y gente, además de incorporar los elementos culturales chinos como el taichí,²⁶ la canción folclórica *Zai na yaoyuan de difang*. En la historia se ponen en contacto las tradiciones y culturas gastronómicas, musicales, populares de los dos países. Fue un proyecto motivado por el intercambio cultural. Según la entrevista con el director Mika Kaurismäki, muchos cineastas finlandeses quieren colaborar con artistas y profesionales chinos. La película como una práctica intercultural puede servir de modelo para la coproducción sino-finlandesa, especialmente en el contexto del 70 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre Finlandia y China (Xinhua, 2019).

Kinamand (2005) de Henrik Ruben Genz fue una coproducción entre la productora danesa Fine & Mellow Productions, la empresa pública Danmarks Radio, la noruega Maipo Film y la sueca Svensk Filmindustri, con la ayuda de China Film Co-production

²⁶ El taichí (太极, *Taiji*) es un arte marcial desarrollado en China. Es una de las actividades de recreo más populares de los chinos. Se considera como una práctica física y espiritual de la filosofía taoísta (Wile, 2008, p. 25).

Corporation y Shanghai Film Studio. Esta comedia trata sobre un matrimonio por conveniencia entre un fontanero danés y una inmigrante china sin papeles para que pueda residir legalmente en Dinamarca, con su familia que vive en Copenhague. Keld, un hombre de mediana edad, está aburrido de su vida y trabajo. Su esposa, Rie, no lo aguanta y le pide el divorcio. Keld tiene que pagarle 50.000 de coronas danesas. Keld se siente frustrado, por eso, cierra sus negocios y vende los muebles. Vive solo en un apartamento vacío. Un día va a un restaurante chino, enfrente de su casa. Al romperse un tubo que bota agua, Keld lo repara a cambio de la comida. Feng, propietario del restaurante, le ofrece 24.000 coronas danesas para que se case con su hermana Ling, para regularizar sus papeles. Keld acepta la propuesta porque necesita el dinero para pagar su divorcio. Feng les ofrece una boda lujosa y además, Ling se queda a vivir en su apartamento para la entrevista con el oficial de inmigración. Ling y Keld viven bajo el mismo techo: comen platos chinos con palillos, practican el taichí, Keld le enseña el danés y aprende unas palabras básicas en chino, a pesar de las diferencias culturales y de idioma. Keld está muy preocupado por la salud de Ling, que padece una grave enfermedad cardíaca. Por la influencia de Ling, se despierta en él la afición por la vida. Como está enamorado de Ling, rechaza la reconciliación con Rie, que le amenaza con llamar a la policía si no le da el dinero cuanto antes. Keld le pide el dinero a Feng, que le responde que no tiene suficiente dinero para pagarle. Keld está muy enfadado y discute con Ling, aunque no se entienden en absoluto. El hijo de Keld denuncia el matrimonio de conveniencia. Sin embargo, surge el amor entre Keld y Ling: cuando ella le trae el almuerzo, oye que está practicando cómo decir “te quiero” en chino. Por la noche, Keld está a punto a decirle “*Wo ai ni*”, Ling, gravemente enferma, se desmaya. Tras su muerte, el cuerpo de Ling es incinerado y sus cenizas son esparcidas por Keld en el río de su pueblo natal. La película presenta las condiciones de vida de los migrantes chinos en la sociedad danesa y da una imagen de una migrante china simple, hermosa y que cumple el papel tradicional de ama de casa.

El filme *How I became Russian* (战斗民族养成记, *Zhandou minzu yangcheng ji*) (2019) del director ruso Akaki Sakhelashvili y el cineasta chino Xia Hao fue una coproducción oficial entre las productoras rusas All Media Company, Central Partnership, Nebo Films y las chinas Huace Film & TV y ULan Media, en colaboración con China Film Co-production Corporation. El guion se basó en la teleserie homónima en 2015 sobre la experiencia del periodista estadounidense Aleks Uilson en Moscú como enviado especial allí. Se adoptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de ambos lados. El equipo de producción estuvo formado por productores, guionistas, directores de fotografía, directores de arte, editores de ambos países, además de diseñadores de vestuario, maquillaje,

asistentes de dirección, camarógrafos, ingenieros de sonido e iluminación rusos y músicos chinos. Contó con un elenco étnicamente mixto encabezado por Dong Chang para el rol principal de Peng Peng y Vitaliy Kheav para el papel de Anatoiy Platonov, padre de la novia de Peng. La postproducción, incluida la corrección de color, la composición musical y la orquestación, los efectos visuales se realizaron en Beijing y Moscú. El rodaje tuvo lugar en las ciudades de Beijing, Shanghai, Suzhou y Moscú. Narra la historia de Peng Peng, un joven de Shanghai que quiere casarse con Ira, una mujer rusa, y tiene que pasar una serie de pruebas de su futuro suegro. El primer día que se conocen, lo acoge el padre en su tanque y los dos quedan borrachos después de tomar 30 copas de licor. Toman un baño de vapor juntos y se bañan en el río helado. Hacen camping en un bosque en invierno en medio de la nieve y le invita a cazar osos. Con su inteligencia, responsabilidad y coraje, el padre tiene mejor impresión de Peng y ayuda a preparar la boda de su hija. El proyecto se produjo bajo el marco oficial de coproducción entre China y Rusia. Tanto la elaboración del guion, como en la dirección, el rodaje, y la edición se realizó con la colaboración del personal técnico y creativo de ambos países.

Similarmente al caso anterior, la coproducción sino-rusa *Trinity Sunday* (三一日, *Sanyiri*) (2019) fue codirigida por la directora china Yang Ge y la cineasta rusa Greta Suscevicute. Cuenta una historia de amor triangular entre dos hombres rusos y una mujer china. Margot es una inmigrante china que hace años que se ha casado con George, un profesor de una universidad en Moscú. No puede aguantar la rutina de su matrimonio y tiene una aventura amorosa con su antiguo alumno de 19 años de edad, que ha encendido la pasión en ella. Siendo infiel a su marido, Margot no logra mantener en secreto la relación y confiesa todo. George se siente ofendido, y le amenaza con el divorcio. Sin embargo, se da cuenta del profundo amor por ella y decide superar la crisis matrimonial junto a Margot. Ha hecho todo lo posible por salvar el matrimonio, sin embargo, Margot ya está enamorado del otro. Después de conocerle, Margot descubre los placeres de la vida y se enfrenta al dilema de elegir entre su marido y su amante. Además, el joven también está dispuesto a luchar por su amor hasta el final.

Basada en hechos reales, la película *For All Eternity* (2002) de Hu Mei²⁷ cuenta la vida de una mujer austriaca que se casa con un joven oficial chino y pasa sesenta años en un pueblo de Anhui. En el argumento, los personajes y las situaciones se muestran las diferencias y contradicciones, el cruce y el encuentro entre las dos culturas. Da una imagen de una mujer migrante que se adapta e integra a la cultura del “otro”, y

²⁷ El capítulo 2 ofrece información sobre las productoras de esta película.

además se identifica con su propia cultura.

Une Chinoise (中国姑娘, *Zhongguo guniang*, *Ella, una joven china*) (2009) de la directora china Guo Xiaolu²⁸ fue coproducida por la institución pública UK Film Council, el canal de televisión privado Film4, las productoras privadas británicas Warp X, EM Media, Screen Yorkshire, Tigerlily Films, la productora francesa Rosem Films, con la ayuda de la Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, organismo de promoción del cine alemán y los Fondos Sud Cinéma del Ministerio de Cultura de Francia. Está basada en una novela de la propia directora. Narra la historia de Li Mei, una joven china que vive con sus padres en un pequeño pueblo de Sichuan. Para ella, la rutina diaria es cultivar la tierra, hacer los quehaceres, y trabajar en el vertedero. Su madre le obliga a casarse con un oficial administrativo, pero está saliendo con un chico que vende copias ilegales de música. Un día, un camionero pasa por el pueblo y pretende invitarla al cine. Sin embargo, la lleva a una zona alejada y la viola. La joven decide irse del pueblo en busca de un futuro mejor. Al principio trabaja en una fábrica textil de Chongqing, y después en una peluquería donde ofrecen servicios sexuales a los clientes. Allí conoce al narcotraficante Spikey, con quien mantiene una relación amorosa. Tras la muerte de Spikey, aprovecha un viaje en grupo a Londres con todo su dinero para quedarse en la capital británica. En un bar, conoce a Geoffrey, un viudo de avanzada edad, que le ofrece alojamiento y comida y le ayuda a obtener permiso para permanecer en el país. Sin embargo, por la diferencia de edad y de idioma, casi no se hablan ni se entienden. Pronto conoce a Rachid, propietario de una tienda de comestibles, que viene de la India y es musulmán. Está con el chico para satisfacer sus necesidades sexuales. Al darse cuenta de que está embarazada, decide separarse de Geoffrey. Al decírselo a Rachid, el chico la abandona y vuelve a India, dejándola sola en la calle.

Hotel Império (2018) de Ivo Ferreira²⁹ fue una coproducción entre la productora portuguesa O Som e a Fúria, la macaense Inner Harbour Films, la hongkonesa Titan Films Entertainment y la libanesa Schortcut Films. La historia está ambientada en la metrópoli de Macao, antigua colonia portuguesa, en una atmósfera húmeda, de luz

²⁸ Guo Xiaolu, es una escritora, guionista y directora de cine británica de origen chino. Nació en la provincia de Zhejiang, en 1973. Terminó su carrera de literatura en la Academia de Cine de Beijing y obtuvo un máster en teorías del cine en el mismo instituto. Continuó sus estudios de dirección de documentales en la Escuela Nacional del Cine y Televisión en Reino Unido. En 2002, se fue a vivir a Londres. Sus obras tratan temas como la migración, la memoria, los viajes personales, el feminismo y las identidades transnacionales.

²⁹ Ivo Ferreira (cuyo nombre chino es 范思澳) es un director del cine portugués. Emigró a Macao en 1994 cuando tenía 19 años. En 1997, realizó su primer cortometraje *O Homen da Bicicleta* en Macao. En 2009, la Radio y Televisión de Portugal y el gobierno de Macao le encargaron realizar la película *O Estrangeiro* coincidiendo con el 10 aniversario del regreso de Macao a China. En 2012, fundó la productora Inner Harbour Films en Macao.

mortecina, en los barrios bajos de la ciudad. Narra la historia de María una mujer portuguesa nacida en Macao que vive con su anciano padre en un viejo hotel, un albergue para prostitutas, mendigos, y cantantes de ópera china. Su padre fundó el lujoso Hotel Imperio con la ayuda de una mujer china, que dio a luz a Chu, su hermanastro. Sin embargo, no se encuentran las huellas de antaño. Los huéspedes llevan meses sin pagar alquiler; además, recibe ofertas de compra del hotel, pero María rechaza y trata de resolver los problemas económicos por sí sola. Chu, por su parte apoya los planes de derribar el hotel. Al final de la película, se produce un incendio en el hotel; se van todos los inquilinos y nuevos edificios son construidos sobre las ruinas. La película gira en torno al tema de la ambivalencia y ambigüedad de la identidad macaense, que, por un lado, cuenta con una larga historia colonial portuguesa y, por otro, conserva ciertos aspectos de la tradición local. También aporta una visión crítica de la gentrificación en Macao (Gaspar, 2020).

La ricetta italiana (遇见你之后, *Yujian ni zhihou*, *La receta italiana*) (2022) de la directora china Hou Zuxin fue una coproducción entre las productoras italianas Orisa Produzioni, Dauphine Film Company, las chinas Free Age Pictures, Beijing WD Pictures y la alemana Lightburst Pictures, en colaboración con China Film Co-Production Corporation. Contó con la ayuda de la región de Lacio de Italia, el programa Media de la UE y el fondo regional de las artes cinematográficas y audiovisuales. Se realizó en el marco del acuerdo de coproducción oficial entre China e Italia. Se rodó en Roma y Beijing y se utilizaron el italiano y chino en los diálogos. Peng es una gran estrella de la música popular china. Es un músico talentoso, pero escribe para satisfacer la industria. Su futuro depende mucho de su prestigio en las redes sociales y sus miles de fans. Su agente Peter lo inscribe en un programa de telerrealidad en el que finge una relación romántica con una influencer. Peng llega a Roma donde tiene lugar el rodaje. Manman, estudiante de derecho en una universidad en Roma, vive con la familia de su tío que es propietario de una lavandería. Se está preparando para el examen judicial nacional mientras trabaja a tiempo parcial como guía turística, taxista y pinche de cocina. Sin embargo, su sueño es convertirse en chef como Antonio Cannavacciuolo y trabaja en secreto en un restaurante para obtener experiencia. Tiene que ir a recoger a Peng al aeropuerto y se da cuenta de que es un chico superficial y mimado. Por la noche Peng se aburre en una fiesta con celebridades y se va a pasear por los callejones de Roma. Perdido en el camino, mojado por la lluvia, y borracho, se cae cerca de la casa de Manman. La chica lo lleva a casa y cuando se despierta, lo devuelve al hotel en una motocicleta. Se aventuran en lugares como el cementerio monumental y la Academia Nacional de Santa Cecilia y celebran la victoria del equipo italiano del fútbol contra Alemania en un bar. Los dos jóvenes hablan de sus sueños y se enamoran en la

capital italiana. En el desenlace, Peng canta y escribe canciones que expresan sus verdaderos sentimientos y Manman se convierte en chef de un restaurante italiano. Los dos se reúnen finalmente en un bar en Beijing.

Night Peacock (夜孔雀, *Yekongqüe*) (2018) de Dai Sijie fue una coproducción oficial entre la productora privada china Hishow Entertainment y la francesa Oudiana Productions. Dai y Nadie Perrot escribieron juntos el guion original. En el equipo, se encontraron productores, cineastas, técnicos, artistas de procedencia geográfica y cultural diversa como el director de fotografía canadiense, directores de arte francés y chino, diseñador hongkonés, editores taiwaneses y músicos chinos. Tanto la fotografía, grabación del sonido, asistencia de dirección, iluminación, como el vestuario, maquillaje, atrezzo se realizaron con la participación de profesionales de ambos lados. Los procesos de postproducción incluida la banda sonora y el montaje se efectuaron en China. El elenco fue principalmente chino o de origen chino, encabezado por Liu Yifei en el papel de Elsa, protagonista de la película. Se rodó en Chengdu y París y se utilizaron el chino y francés en los diálogos. Narra la historia de Elsa, una música francesa de origen chino, que se encuentra con Rong, un maestro de *Chiba*³⁰ y un especialista en la seda, al realizar un viaje de trabajo a Chengdu. Rong le enseña tocar el *Chiba*, y ven las crías de un extraño gusano de seda, el pavón nocturno. Elsa se enamora del viudo de cerca de 50 años y queda embarazada. Sin embargo, Xiaolin, el hijo de Rong, que aprende la ópera de Sichuan, se enamora de Elsa a primera vista. Xiaolin sufre un brote psicótico tras espiar a Elsa manteniendo relaciones con su padre. Elsa se siente culpable por la situación de Xiaolin y vuelve a París a buscar a Jianming, hermano de Rong, un tatuador. Pide a Jianming que le tatue en la espalda el pavón nocturno. Cuando Jianming es detenido por dos policías franceses, ya que su permiso de residencia ha caducado, Elsa decide casarse con él. En el argumento aparecen varias líneas narrativas que se entrecruzan: en Chengdu, Elsa tiene una aventura amorosa difícil de desenredar con Rong y Xiaolin; en París, Elsa tiene un sentimiento ambiguo hacia Jianming. Se intercalan escenas en Chengdu y en París, produciendo la colisión temporal de la realidad y el recuerdo, y estableciendo relaciones causales entre los hechos (Lü, 2016). El personaje de una migrante china adquiere un protagonismo absoluto: la historia se narra desde el punto de vista del propio personaje femenino y su relación amorosa con Rong, Xiaolin y Jianming constituye el eje vertebrador del relato. En el argumento y escenarios, se observa una mezcla de elementos de diversas culturas. Tiene como escenarios la Fábrica de Seda de Nanchong, la Cabaña de Paja de

³⁰ El *Chiba* (尺八) es una flauta de cinco orificios y mide 1.8 pies de longitud. Es un instrumento de viento hecho de bambú. Durante la dinastía Sui y Tang (581-907), se utilizó principalmente en la corte real. Durante la dinastía Tang (618-907), fue introducida en Japón (Zu, 2021).

Du Fu, el puente Anshun, en la metrópoli de Chengdu, y las riberas del Sena en París. El instrumento tradicional chino *Chiba* sirve del hilo conductor, que enlaza la historia. En las escenas de la ópera de Sichuan, el bordado y la fabricación de la seda, se contemplan los elementos culturales chinos.

3.2.4 Cineastas chinos dirigen películas europeas o hollywoodenses

Hay tres coproducciones pertenecientes al modelo de un director chino dirigiendo una película europea o hollywoodense, y ninguna se enmarca en el acuerdo gubernamental. El director desempeña un papel central en la creación de la película: se ocupa de las tareas de dirección, guion y producción. En el equipo artístico y técnico, se encuentran diversas identidades nacionales y culturales. El director aporta un estilo personal a la película desde el punto de vista narrativo, técnico y estético. Por ejemplo, la película de Wong Kar Wai se caracteriza por una estética posmoderna, escenas nocturnas y de color, diálogos poéticos, imágenes a cámara lenta y fragmentos narrativos muy breves (Jiang, 2015); y en la película de Ang Lee, se combinan elementos de la cultura occidental y la estética oriental (Yang, 2018, p.101), se transmiten los valores tradicionales de la moral y la ética en la cultura china y demuestra la importancia de la familia, los lazos de sangre y el amor filial para cada individuo. Las películas se ruedan en inglés y cuentan con un elenco de estrellas. Las historias se ambientan en EE. UU. En los argumentos, personajes y ambientes, no hay signos o símbolos evidentes de la cultura china. Se destinan a los mercados de EE.UU. y Europa.

My Blueberry Nights (蓝莓之夜, *Lanmei zhi ye*, *Mis noches de arándanos*) (2007) de Wong Kar-wai fue una coproducción entre las productoras hongkonesas Blcok 2 Pictures, Jet Tone Production, la china Lou Yi Ltd. y la francesa StudioCanal. El director desempeñó un papel central en la creación de la película: se ocupó de las tareas de dirección, guion y producción. En el equipo de producción, se encontraron productores, cineastas, técnicos, artistas de procedencia geográfica y cultural diversa como guionista, músico, asistentes de dirección estadounidenses, director de fotografía irano-francés, editor y diseñador hongkoneses. El elenco provino mayoritariamente de Reino Unido y Estados Unidos, encabezado por los actores hollywoodenses de fama internacional Norah Jones y Jude Law. La historia se ambienta en EE.UU. Cuenta el viaje que inicia la protagonista y su búsqueda de la felicidad, la tranquilidad y el amor. En la ciudad de Nueva York, A Elizabeth la abandona su novio y cada noche va a comer a la cafetería de Jeremy, que siempre le ofrece una tarta de arándanos. Jeremy tiene un sentimiento especial hacia Lizzy, sin embargo, la chica no puede librarse de los recuerdos. Decide superar el pasado y afrontar la vida, así que

viaja a la ciudad de Memphis donde trabajará como camarera en un bar. Se encuentra con Arnie, un policía, que se hace alcohólico tras la separación y la ruptura de su matrimonio. Está conmovida por la tragedia de Arnie y su ex esposa Sue Lynne, que se amaban profundamente pero Sue no aguantaba su mal carácter y le fue infiel. Al separarse de su marido, busca nuevas alternativas para su presente y tiene relaciones con otro hombre. Después del suicidio de su exmarido, el propietario del bar le cobra las deudas de Arnie, pero las rechaza. Al cabo de unos días, acepta dicho cobro en memoria de Arnie dejando atrás el triste pasado. En el estado de Nevada, Elizabeth trabaja en un casino. Conoce a Lestlie, una joven rebelde, audaz, arriesgada, que puede leer la mente del jugador: lo aprende de su padre, un jugador de casinos. Desconfía de todo el mundo: cuando el hospital le llama en los últimos minutos de la agonía de su padre, no lo cree y no está con él al momento de su muerte. En vez de culparse, acepta lo ocurrido: conserva el auto que le da para recordarlo y continúa con la vida que tiene. Superando el pasado doloroso, Elizabeth vuelve a Nueva York y se da cuenta de que Jeremy está esperándola. De esta manera la estructura narrativa circular vuelve al punto de partida. La narración sigue dos acciones desarrolladas en paralelo: mientras Elizabeth viaja por distintas partes de EE.UU., Jeremy la espera en el bar donde se encuentran por primera vez. El personaje central sirve de hilo conductor, enlazando las tres historias, narradas en tercera persona. A diferencia de otros filmes de Wong cuyo tema son la soledad y confusión que caracteriza a la vida de la sociedad posindustrial y posmoderna, esta película refleja el proceso de curación y aprendizaje de los personajes, que se liberan de los traumas del pasado y afrontan el presente con tranquilidad. Wong proporciona un estilo personal a la película: una estética posmoderna, escenas nocturnas y de color, diálogos poéticos, imágenes a cámara lenta y fragmentos narrativos muy breves (Jiang, 2015). Además, la música de jazz de la banda sonora aporta a la película el tono melancólico, nostálgico, de tristeza y soledad. Con el blues latino de Gustavo Santaolalla, se incorporan elementos musicales exóticos, creando una atmósfera cargada de sentimentalismo. En las películas de Wong, se utilizan símbolos de la cultura popular como la música pop, las marcas comerciales, los dibujos animados y los juguetes, con ciertos significados y connotaciones simbólicas, para reflejar el mundo psicológico y espiritual de los personajes (Ren, 2008, p. 20). En esta película, la tarta de arándanos simboliza la opción y la esperanza, las llaves que se guardan en el jarrón significa el confinamiento en el pasado, y el tren que atraviesa Memphis, Las Vegas, Nevada y Los Ángeles significa los viajes, los amores, las muertes en la vida (Zhang, 2008, p. 120). En esta película, Wong se enfoca a los personajes a través del vidrio o las cortinas, observándolos de cerca, que permite al espectador conocer la dimensión íntima de los personajes y penetrar en su mundo interior de pensamientos y sentimientos. Además,

muestra cierta distancia e indiferencia entre los personajes.

Eros (爱神, *Ai shen*) (2004) consta de tres partes: *La mano* (手, *Shou*) dirigida por Wong Kar-wai, *El peligroso hilo de las cosas* del director italiano Michelangelo Antonioni y *Equilibrio* del estadounidense Steven Soderbergh. Son tres historias independientes que giran alrededor de los temas del amor y la sexualidad. Wong se ocupó de las tareas de dirección, guion y producción de *La mano*. Su equipo estuvo formado por profesionales de diversa proveniencia con la participación de productores y editores hongkoneses, productor francés, director de fotografía australiano, músico e ingeniero de sonido alemanes. El elenco provino mayoritariamente de China, encabezado por los actores conocidos internacionalmente Chang Chen y Gong Li. Narra una historia ambientada en la Hong Kong de los años sesenta de Zhang, un humilde sastre que de vez en cuando visita a Hua, una cortesana para hacerle el *qipao* a medida. Siente atracción sexual hacia la chica, pero oculta sus sentimientos, el amor debido a las enormes diferencias de clase entre ellos. Pasados unos años, se van los clientes de Hua y tiene apuros económicos que la llevan a trabajar como prostituta para ganarse la vida. Hua pide a Zhang que le haga un traje para ver a su amante en EE.UU. Zhang piensa en ella al diseñar su ropa. Sin embargo, cuando llega al hotel donde se aloja Hua, está gravemente enferma.

Billy Lynn's Long Halftime Walk (比利林恩的中场战事, *Bili Linen de zhongchang zhanshi*, *Billy Lynn: La larga caminata al medio tiempo*) (2016) del director estadounidense de origen taiwanés Ang Lee fue una coproducción entre las productoras estadounidenses TriStar Pictures, Studio 8, Marc Platt Productions, las británicas Film4, The Ink Factory y la china Bona Film Group. En el equipo de producción, se encontraron productores, guionistas, artistas y técnicos de procedencia geográfica y cultural diversa. En los trabajos de composición musical, animación por computadora e iluminación participó el personal chino. El guion se basó en la novela homónima del escritor estadounidense Ben Fountain. El elenco provino mayoritariamente de Estados Unidos, encabezado por los actores hollywoodenses como Kristen Stewart y Van Diesel. Los procesos de postproducción incluida la banda sonora, edición y mezcla de sonido, efectos especiales se realizaron en EE.UU. La película presenta una estructura narrativa paralela: la acción principal se concentra en lo que experimentan los jóvenes soldados en un día (Yang, 2019, p. 67), y hay flashbacks en los que Billy recuerda su vida en Texas y la batalla del 23 de octubre de 2004 en Irak. A través de los diálogos internos, se delatan las emociones, sentimientos y pensamientos del protagonista (Liu & Hong, 2018, p.78). Durante la guerra

norteamericana contra Irak, Billy Lynn, un joven texano de 19 años, especialista del ejército, arrastra al sargento del regimiento “Shroom”, gravemente herido en una feroz batalla, a una trinchera y mata quien les ataca. Los medios de comunicación difunden el vídeo en el que se ve a Billy salvando la vida del sargento, que muere desangrado en el tiroteo. Se convierte en un héroe nacional y regresa a EE.UU. para asistir a su funeral, con los miembros de la “Unidad Bravo”. Son enviados a una gira por el país, realizando entrevistas y ruedas de prensa. El desfile culmina con el espectáculo de medio tiempo de la NFL en el juego del equipo estadounidense para el Día de Acción de Gracias. La hermana mayor de Billy, Kathryn, se desfigura la cara en un accidente de coche, y su novio la abandona al verla en el hospital. Muy enfadado con él, Billy le pega y destroza su coche. Hace el servicio militar para evitar ir a prisión. Tras su regreso, Billy sufre grandes trastornos por estrés postraumático; Kathryn se culpa a sí misma y quiere que Billy vuelva de Irak viviendo una vida normal. Mientras tanto, los padres de Billy, el productor de películas, el comerciante de petróleo, el agente y el propietario del equipo, el camarero, los guardias de seguridad, los aficionados, la animadora tienen actitudes muy distintas ante la guerra. Temáticamente, la figura del antihéroe cuestiona las verdaderas intenciones de hacer la guerra y la imagen publicitaria de los “héroes nacionales” creada por los medios de comunicación. Además, revela la actitud real de la población hacia ellos.

El director chino Ang Lee, desde su experiencia de migrante en Estados Unidos, dirige su atención a las diferencias entre distintas culturas, así como los puntos de encuentro y los cruces de culturas (Hu, 2019). Como apunta el director en una entrevista (citado en Zhang, 2007, p. 143), una obra artística puede trascender los límites del espacio y tiempo. No sólo muestra lo particular, sino también lo general y lo universal, para tocar el corazón de muchos espectadores. En sus películas, se combinan elementos de la cultura occidental y la estética oriental (Yang, 2018, p. 101), se transmiten los valores tradicionales de la moral y la ética en la cultura china y demuestra la importancia de la familia, los lazos de sangre y el amor filial para cada individuo.

3.3. Películas de ficción de coproducción fundamentalmente económica

El corpus cuenta con 75 películas de este tipo, y de ellas 23 se ha producido dentro de acuerdos oficiales. Las necesidades financieras o la cofinanciación constituyen el principal motivo de estos proyectos. Los productores de China y los países europeos asumen conjuntamente los costes de producción y riesgos de inversión, y acceden a los créditos, subvenciones, incentivos fiscales que ofrecen los gobiernos de los países coproductores. El objetivo fundamental de estas películas es obtener premios en

festivales internacionales -cine de autor- y/o beneficios tras su exhibición -cine comercial-. Se dividen en dos categorías de acuerdo a sus objetivos principales: subvencionar a directora/es con proyección en festivales internacionales y que abordan temáticas de la sociedad china; o destinadas al mercado internacional con temáticas más cosmopolitas características del cine comercial.

3.3.1 Coproducciones de cine de autor sobre la sociedad china y destinadas a festivales internacionales

Esta categoría incluye 40 coproducciones, 16 se enmarcan en acuerdos gubernamentales. Francia, Italia, Alemania, Austria, Suiza y los Países Bajos como países coproductores solamente realizan una aportación económica para la producción de las películas en las que participan. Los proyectos reciben capital de los fondos estatales y regionales de ayuda al cine de los países coproductores europeos, el fondo Eurimages o el programa MEDIA de la UE. Cuentan con directores de la Quinta y Sexta Generación, locaciones en China, equipos y elencos principalmente chinos. Pueden tener unos personajes secundarios extranjeros y ciertas locaciones en Berlín o París donde se sitúa parte de la trama, pero la contribución artística y técnica europea se limita al trabajo de unos actores, compositores, editores o cinefotógrafos. El director chino desempeña un papel central en la creación de la película: se ocupa de las tareas de dirección, guion y producción. Proporciona un estilo personal a la película desde el punto de vista narrativo, técnico y estético. Por ejemplo, las películas de Diao Yinan muestran diferentes maneras de cómo cada individuo percibe los cambios en la sociedad que se moderniza. Desde el punto de vista técnico, elige planos de una toma larga o fija, dando un tono realista a la fotografía. Además, utiliza un lenguaje cinematográfico cargado de metáforas. Las películas de Lou Ye suelen ser historias de amor y sexo. En sus películas se aborda el tema de la situación de los grupos vulnerables y excluidos de la sociedad. Penetra en el interior y la psicología de los personajes desde distintas perspectivas narrativas. Técnicamente, las tomas largas, las escenas filmadas con cámara en mano y el sonido directo, garantizan un contenido realista. Suele anteponer su “cultura natal” y “mirada nacional” a los “nexos interculturales” (Pardo, 2006, p. 228) y por ello no hay mucho intercambio del personal técnicos y artístico. Las películas retratan distintos aspectos de la sociedad china, cuyos temas son la vida de los colectivos marginales y excluidos de la sociedad y de clase baja, como prostitutas, ladrones y drogadictos y el destino del individuo en una sociedad en plena transformación. También hay películas sobre los pueblos chinos y sus paisajes, culturas y costumbres como *La Vie sur un fil* (边走边唱, *Bianzou bianchang*, *Vida en un alambre*) (1991) de Chen Kaige.

Train de nuit (2007) y *Le Lac aux oies sauvages* (南方车站的聚会, *Nanfang chezhan de jühui*, *El lago del ganso salvaje*) (2019) de Diao Yinan³¹ fueron dos coproducciones sino-francesas reconocidas como oficiales. Las productoras fueron empresas privadas y televisiones públicas (Arte France Cinéma, Jiangsu Broadcasting Corporation) de Francia y China. Ambos proyectos consiguieron el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. Las historias están ambientadas en una pequeña ciudad de China en los años 90. Wu Hongyan, una guardia de prisión de 35 años, viuda solitaria, ayuda a ejecutar a mujeres condenadas a muerte en la ciudad de Baoji, provincia de Shanxi, y los fines de semana toma el tren nocturno a la ciudad vecina para encontrar su amor a través de los servicios intermediarios de una agencia. Tras una serie de fracasos, inicia una relación amorosa con Li Jun, que oculta sus verdaderas intenciones: es viudo de una de las prisioneras ejecutadas por Wu y busca venganza por la muerte de su esposa, Zhang Lingling. Zhang trabajó como prostituta para sostener a su hijo y mató accidentalmente a un violador en defensa propia. Li se siente atraído hacia Wu, pero no olvida su deseo de venganza. Wu se encuentra inmersa en esta relación peligrosa. Zhou Zenong es el líder de una pequeña pandilla de ladrones. En una pelea entre pandillas rivales, mató accidentalmente a un policía y tiene que huir de la persecución policial. Se esconde en un pequeño pueblo, *Yeehu* (野鹅湖, *Lago del ganso salvaje*), de la ciudad de Wuhan. El capitán Liu ofrece una recompensa de 300.000 yuanes por su captura y coloca una red de arrastre allí. Zhou quiere que su esposa lo entregue y pueda conseguir el dinero. Con la ayuda de Liu Aiai, una prostituta que trabaja para su socio, Hua Hua, se reúne con su esposa Shujun. Mientras Zhou va a una tienda a comprar comida, la policía llega y lo atrapa. Liu es acompañada por el capitán Liu al banco con el efectivo. En unos minutos, Liu sale del banco y en un callejón donde la espera Shujun, con quien comparte este dinero. Como otras películas hechas por Diao, han sido protagonizadas por personajes de clase baja que se encuentran en desgracias. Se centran en su impotencia, frustración e incertidumbre frente a la sociedad y el poder (Shi, 2022). La sexta generación de cineastas chinos, a la que pertenece Diao, ha experimentado los procesos de reformas económicas y su impacto en la sociedad china. A través de la conducta, pensamiento y sentimiento de los personajes, las películas de Diao muestran las adaptaciones de las personas a los cambios sociales. Recrean pequeñas ciudades, fábricas antiguas y discotecas nocturnas de los años 90. Desde el punto de vista técnico, por la influencia

³¹ Diao Yinan es un director que pertenece a la Sexta Generación. Nació el año 1969 en Xi'an, capital de la provincia de Shan'xi. Estudió su carrera de literatura en la Academia Central de Drama en Beijing. Empezó a trabajar como guionista. Su ópera prima, *Uniforme* (制服, *Zhifu*) fue la ganadora en 2003 del premio Dragons and Tigers Award del Festival Internacional de Cine de Vancouver. Ha realizado en total cuatro películas como director y guionista.

del neorealismo italiano, utiliza planos de toma larga o fija, dando un tono realista a la fotografía (Liu, 2021). En sus películas, hay una estética de los objetos simbólicos como el pequeño barco pesquero en *Tren nocturno*: tras la condena a muerte de su esposa, Li Jun se queda en un barco a la deriva, solo, durante toda la noche. Se siente impotente, desesperado ante las desgracias de la vida. Otro ejemplo es la nieve en invierno: cuando Wu descubre la identidad de Li, sale del apartamento de Li y anda por un camino cubierto de nieve. El paisaje blanco y frío es el reflejo del interior de la protagonista: siente desesperación y soledad. En *El lago del ganso salvaje*, los animales en cautiverio es una metáfora del destino de Zhou (*ibid.*). En cuanto al modelo productivo, sus proyectos se financian en parte con los fondos culturales europeos, y recurren a la distribución internacional para recuperar los costes.

Similarmente, *Une jeunesse chinoise* (2006), *La Triade du papillon* (2003), *Mystery* (浮城谜事, *Fucheng mishi*) (2012), *Blind massage* (推拿, *Tuina*) (2014) y *Nuits d'ivresse printanière* (春风沉醉的晚上, *Chunfeng chenzui de wanshang*, *Noches de embriaguez primaveral*) (2009) de Lou Ye³² fueron coproducidas por empresas privadas y públicas (Shanghai Film Studios, Arte France Cinéma) de China y Francia, excepto *Suzhou River* (苏州河, *Suzhou he*, *Río Suzhou*) (2000) que fue una coproducción sino-alemana. *Une jeunesse chinoise* (2006) y *Nuits d'ivresse printanière* (2009) consiguieron el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. La última contó con la ayuda regional de Isla de Francia. Las películas de Lou son historias de amor y sexo. Por ejemplo, *Une jeunesse chinoise* fue rodada en Beijing, Wuhan, Tumen y Berlín, cuenta la vida de los jóvenes chinos de la generación de los 80 y 90. Yu Hong, una joven estudiante proveniente de la pequeña ciudad de Tumen, provincia de Jilin, al noreste de China, es aceptada en la Universidad de Beijing. Comienza una relación de amor y odio con Zhou Wei, que conoce en la escuela. Viven su amor apasionado y torturado durante más de diez años. Son testigos de los cambios históricos que experimentó China en los 90: el final de la guerra fría, el retorno de Hong Kong a China, la zona económica especial creada en Shenzhen. *La Triade du papillon*, ambientada en la Shanghai de los años 30, narra la historia de una estudiante china Li Hui, cuyo hermano fue asesinado por fuerzas japonesas. Participa en Zi Hudie, un grupo de resistencia contra la ocupación japonesa en Shanghai, liderado por Xie Ming. Los miembros del grupo van a la estación del tren a recoger a un sicario contratado para

³² Lou Ye es un director que pertenece a la Sexta Generación. Nació el año 1965 en la ciudad de Shanghai. Estudió su carrera de dirección en la Academia de Cine de Beijing. En base al conocimiento teórico que aprendió en la universidad, empezó a escribir guiones y a dirigir. Ha realizado en total nueve películas como director.

asesinar a Yamamoto, un agente de inteligencia de Japón. Sin embargo, se equivocan de persona e involucran a Situ, un oficinista y a su novia Yiling en un tiroteo. En medio del caos, Li Hui dispara a Yiling, que muere en el sitio. Situ es llevado a prisión por Itami, jefe de la policía secreta de Japón, que se enamoró de Li Hui cuando estudiaba en Dongbei. Sufre interrogatorios bajo tortura. Lo libera Itami al darse cuenta de que no sabe nada. Situ decide vengarse. Itami invita a Li Hui a un baile, y le dice que Xie Ming y Yamamoto están muertos. Sorprendida por las palabras, Li Hui saca su pistola para dispararle. De repente, Situ aparece y mata a Li Hui y Itami a tiros. *Mystery* comienza con un extraño accidente de tráfico en el que muere la joven estudiante Wenzhi. Qiao Yongzhao lleva una doble vida: es marido de Lu Jie y amante de Sangqi. Al ver que Qiao coquetea con la chica Wenzhi, Sangqi se siente celosa y se acerca a Lu Jie para que sepa la relación entre Qiao y Wenzhi. Lu Jie pega fuerte a Wenzhi y cuando Lu Jie se va, Sangqi aparece y la empuja por el acantilado. Un mentigo pasa por allí y es el único testigo del homicidio. Chantajea a Sangqi y es matado por Qiao. Lu Jie se da cuenta de la relación entre Sangqi y Qiao y decide vengarse: recibe la mayoría de los bienes al divorciarse. Al final, la policía confirma la autoría del asesinato gracias a las pruebas de ADN (Chen, 2020).

En sus películas aborda el tema de la situación de los grupos vulnerables y excluidos de la sociedad. Por ejemplo, *Blind massage* muestra la situación socioeconómica y laboral de los ciegos y discapacitados visuales: el protagonista Xiao Ma perdió su vista por un accidente cuando era niño. Intentó suicidarse y no lo consiguió. Trabaja de masajista en un centro de masajes en Nanjing, gestionado por Sha Fuming, con las personas en las mismas condiciones que él. Xiao Ma se obsesiona sexualmente con Xiao Kong, novia de Wang, un amigo de Sha. Su compañero Zhang le presenta a Xiao Man, una joven prostituta que trabaja en una peluquería en la calle. Wang tenía el dinero para su boda, y decide pagar las deudas de su hermano con eso. Sin embargo, pensando en Xiao Kong, no lo hace así. Se corta parte de su cuerpo con un cuchillo de cocina para espantar a los usureros. Xiao Ma se pelea con un cliente en la peluquería que acosa a Xiao Man, y recupera parte de la vista milagrosamente. Los dos jóvenes se van a otra ciudad. Du Hong es la masajista más guapa del centro de la que se ha enamorado Sha. Du Hong se rompe el dedo pulgar y todos los compañeros donan dinero para su operación. Se va y deja una carta a los compañeros diciéndoles que no quiere ser una carga para todos. En el desenlace, Wang y Xiao Kong se mudan a Shenzhen y Sha vive jubilado en Nanjing. Por su parte, *Nuits d'ivresse printanière* (2009) narra la historia de amor entre dos hombres homosexuales: Wang Ping y Jiang Cheng. Lin Xue, la esposa de Wang, contrata a un detective para que vigile al marido y su amante. Tras una fuerte discusión con Lin, Wang no puede romper con Jiang y se suicida. Con el tiempo

Luo se enamora de Jiang, y eso le causa un sentimiento de culpa enorme. Inmerso en el dilema, invita a su novia Li Jing a un viaje, en el que Li se da cuenta de esa relación ambigua. Li se va aunque Luo también se separa de Jiang.

Las películas de Lou Ye penetran en el interior y la psicología de los personajes desde distintas perspectivas narrativa. *Une jeunesse chinoise* (2006), contiene la narración en primera y tercera persona; en *Blind massage* (2014) y en *La Triade du papillon* (2003), aparecen varias líneas narrativas que se entrecruzan (Luo, 2019). El tiempo narrativo cambia sucesivamente con frecuentes saltos al presente y al pasado. Técnicamente, las tomas largas, las escenas filmadas con cámara en mano y el sonido directo, garantizan un contenido realista (Hou, 2020). Se aprovecha la vibración de la cámara, el ambiente en la lámpara de luz amarillenta, para mostrar olvidados rincones de Shanghai: los edificios de residencia sucios, las salas de billar y los pequeños bares (Luo, 2019), en contraste con la imagen de la metrópoli cuyo desarrollo es notable a partir de los 90. Los directores de la Sexta Generación como Lou Ye, son testigos del final del sistema social maoísta y de pensamientos tradicionales como resultado de las reformas económicas y la apertura al exterior. Además, el cine se convirtió en una forma de entretenimiento popular en ciudades grandes y pequeñas chinas. Por eso, sus películas muestran la vida individual y colectiva de los ciudadanos: *La Triade du papillon* (2003) narra la vida de los jóvenes estudiantes chinos en Shanghai durante la guerra en los años 30; *Nuits d'ivresse printanière* (2009) y *Blind massage* (2014) se ambientan en Nanjing, ciudad con su propia historia y tradiciones. *Mystery* (2012) fue rodada en Wuhan. En cuanto al modelo productivo, a partir de los años 90, se ejercía la censura cinematográfica y la concesión de permisos de rodaje. Las películas de Lou no se financiaron con fondos públicos, sino con el apoyo de productoras independientes e inversiones extranjeras (Luo, 2019).

Jour et Nuit (2004), *Voiture de luxe* (江城夏日, *Jiangcheng xiari*, *Auto de lujo*) (2006) y *Memory of Love* (重来, *Chonglai*, *Memoria de amor*) (2009) de Wang Chao fueron coproducidas por empresas privadas y públicas (China Film Group Corporation, Arte France Cinéma) de China y Francia. Las primeras dos películas consiguieron el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia³³. Las películas de Wang cuentan la realidad de la sociedad china y se centran en la vida de las clases populares o grupos marginales como prostitutas, desempleados, obreros y mafiosos (Wang, 2015). Los personajes hablan dialectos locales, con sus rasgos culturales regionales (Yuan, 2013). *Día y noche* (2004) está protagonizada por los mineros del

³³ Tal información fue facilitada en una comunicación personal con el director.

carbón de la región de Mongolia Interior; *Auto de lujo* (2006) muestra las condiciones de vida de los migrantes procedentes de las zonas rurales en las grandes ciudades.

Jour et Nuit (2004) narra la historia de un minero, Li Guangsheng, que tiene un ilícito asunto amoroso con la esposa del amo Zhongmin, que le trata como si fuera su hijo. Zhongmin muere al derrumbarse la mina y Guangsheng sale ileso. Tiene un gran sentimiento de culpa, y por eso, acaba con su aventura amorosa y se hace cargo del contrato de gestión de la mina. En unos años se hace muy rico. Ayuda al hijo discapacitado de Zhongmin a encontrar una esposa. El día de su boda, se va y deja todo su dinero a la joven pareja. *Voiture de luxe* (2006) cuenta la historia de Li Qiming, un viejo maestro de escuela de un pueblo cercano a Wuhan, va a la ciudad en busca de su hijo Li Xueqin, a quien quiere ver su moribunda esposa por última vez. Sin embargo, no sabía que Xueqin había muerto en un robo que organizó un capo de la mafia He. Su hija Li Yanhong trabaja como camarera en el bar de karaoke que He ha abierto. Resulta que está embarazada de He. La policía captura a He, que es condenado a muerte. Acompañado por su padre, Yanhong vuelve al pueblo y su madre ha fallecido. Da a luz un niño en el hospital del pueblo. *Memory of Love* (2009) cuenta la historia de una familia china de clase media en Hangzhou. He Sizhu y su amante, el profesor de baile Chen Mo, sufren un accidente de coche. Sizhu pierde la memoria. Su esposo, Li Xun, es un médico cirujano y decide dejarla salir con Chen Mo para que se recupere. Sin embargo, está inmerso en el dilema: la ama profundamente y siente el dolor que le produce la traición. Técnicamente, se eligen los planos largos con gran profundidad de campo, para observar con serenidad a los personajes y las situaciones que viven.

La Quinta Generación de cineastas chinos como Chen Kaige³⁴ y Tian Zhuangzhuang³⁵ prestaron más atención a los pueblos del medio rural de China. *La Vie sur un fil* (1991) de Chen Haige fue una coproducción oficial entre las productoras públicas chinas (Beijing Film Studio y China Film Co-production Corporation), y otras privadas alemanas y británicas. *L'Empereur et l'Assassin* (1999) también de Chen Kiage fue una coproducción sino-francesa reconocida como oficial. Sus películas se suelen basar en las novelas y poesía de la literatura china; las historias están enraizadas en las

³⁴ Chen Kaige es un director de cine chino. Nació en el año 1951 en Beijing. Su padre fue director de cine y su madre trabajó como editora. En 1970 se alistó en el ejército de China. Fue enviado al campo durante el Movimiento de Subir a las Montañas y Bajar al Campo (1950-1978). En 1978, entró a la Academia de Cine de Beijing a estudiar su carrera de dirección. Ha realizado en total diez películas como director.

³⁵ Tian Zhuangzhuang es un director, productor y actor de cine. Nació en el año 1952 en Beijing. Sus padres fueron actores conocidos en China, acusados de contrarrevolucionario durante la Revolución Cultural (1966-1976). A los dieciséis años, fue enviado al campo como *Zhiqing*. Se graduó de la Academia de Cine de Beijing en 1982. Ha realizado en total quince películas como director.

tradiciones culturales y folclóricas del país; se ambientan en el oeste de China, en desiertos y montañas, que recorre el río Huang He. La primera fue una adaptación de la novela del escritor chino Shi Tiesheng, *Cuerdas de la vida* (命若琴弦, *Ming ruo qinxian*) (1985). Narra la vida de un viejo músico ciego que viaja por los pueblos del río Huang He con su joven discípulo. Desde niño, el viejo ciego aprende a tocar el *Sanxian*,³⁶ o “laúd chino”, y está convencido que se puede recuperar su vista cuando se rompan mil cuerdas porque así se lo prometió su maestro cuando murió. Lleva 50 años tocando el *Sanxian*, y un día se da cuenta de que ha roto mil cuerdas y descubre que fue una mentira piadosa. Cuando el viejo muere, le dice lo mismo al discípulo para que siga viviendo con fe y la esperanza. La película trata el tema de la lucha frente a las adversidades y desgracias: los personajes se rebelan contra su destino y se hacen más fuertes con la fe en la vida (Jin, 2016). La segunda se basaba en el capítulo “El asesino quiere asesinar al primer emperador de Qin” (荆轲刺秦王, *Jingke ci qinwang*) del libro *Estrategias de los Reinos Combatientes* (战国策, *Zhanguo ce*).

Por su parte, la película *Ten Minutes Older: The Trumpet* (十分钟年华老去：小号篇, *Shifenzhong nianhua laoqu: xiaohao pian*, *Diez minutos más antiguos: la trompeta*) (2002) consta de siete partes dirigidas por el finlandés Aki Kaurismäki, el español Víctor Erice, los alemanes Werner Herzog y Wim Wenders, los estadounidenses Jim Jarmusch y Spike Lee y el director Chen Kaige, coproducido por la productora británica Matador Pictures, las alemanas Road Movies Filmproduktion, Atom Dilms, la neerlandesa Nautilus Films, las estadounidenses Kuzui Enterprises, Odyssey Films, WGBH, la japonesa JVC Entertainment Networks y la china Shengkai Film Production, con la ayuda pública alemana Filmförderungsanstalt. Todas tratan el tema del tiempo en el cambio de siglo. Finalmente, *100 flores ocultas en el fondo* (百花深处, *Bai Hua Shenchu*) de Chen Kaige cuenta la historia del señor Feng, nativo de Beijing, un lunático que vive en el pasado. Ha contratado a unos chicos para ayudarlo a hacer una mudanza, sin embargo, su casa ya no existe realmente. La demolieron para construir nuevos edificios. Los chicos pretenden mover los muebles imaginarios para que les pague el dinero. Al final, encuentran la campana de cobre dejada en tierra según las indicaciones del señor Feng. Se construye un espacio en el que se confunden y entremezclan la realidad y la imaginación, el pasado y el presente. Además, refleja algunos problemas derivados de los procesos de urbanización e industrialización como

³⁶ El *sanxian* (三弦, *Tres cuerdas*) tiene el cuerpo tallado de un bloque de madera, hecho de piel de serpiente y un largo mástil sobre el cual se tienden tres cuerdas. Es un instrumento tradicional chino, que se usa para acompañar cantos épicos, o en conjuntos musicales folclóricos.

la falta de protección al patrimonio histórico. Todo el equipo y elenco provino de China, excepto un ingeniero de sonido británico.

Printemps dans une petite ville (2002) del director Tian Zhuangzhuang es una coproducción oficial entre China, los Países Bajos y Francia. Narra la historia de la familia patriarcal Dai de un pequeño pueblo de la región Jiangnan. Fueron coproducciones estrictamente a nivel financiero: los directores antepusieron la cultura natal al intercambio creativo, y las historias, argumentos, personajes tuvieron un trasfondo cultural chino. No colaboraron cineastas o profesionales de procedencia cultural diversa.

Aparte de los filmes analizados anteriormente, se encuentran dentro de esta categoría *Diciassette anni* (1999) y *La guerra dei fiori rossi* (2006) de Zhang Yuan. *Beijing Bicycle* (十七岁的单车, *Shiqisui de dance, La bicicleta de Pekín*) (2001) y *11 Fleurs* (我11, *Wo 11*) de Wang Xiaoshuai. *Les Larmes de madame Wang* (哭泣的女人, *Kuqi de nüren*) (2002) de Liu Bingjian. *Dam street* (红颜, *Hongyan*) (2005) de Li Yü. *Walking on the wild side* (赖小子, *Lai xiaozi*) (2005) de Han Jie. *Young blood* (少年血, *Shaonian Xue*) (2008) y *No. 89 Shimen Road* (黑白照片, *Heibai zhaopian*) (2010) de Shu Haolun. *Black blood* (黑血, *Heixue*) (2011) de Zhang Miaoyan. *Platform* (站台, *Zhantai, El andén*) (2000), *Plaisirs inconnus* (任逍遥, *Ren xiaoyao, Placeres desconocidos*) (2002), *The World* (世界, *Shijie, El mundo*) (2004), *Au-delà des montagnes* (山河故人, *Shanhe guren, Más allá de las montañas*) (2015) y *Les Éternels* (江湖儿女, *Jianghu ernü, Esa mujer*) (2018) de Jia Zhangke. *Underground Fragrance* (地下香, *Dixia xiang, Fragancia subterránea*) (2015) de Song Peng Fei. *Last Laugh* (喜丧, *Xi sang*) (2017) de Zhang Tao. *Un grand voyage vers la nuit* (地球最后的夜晚, *Diqiu zuihou de yewan, Largo viaje hacia la noche*) (2018) de Bi Gan. *Un perro ladrando a la luna* (再见南屏晚钟, *Zaijian nanping wanzhong*) (2019) Xiang Zi. *Hollywood HongKong* (香港有个荷里活, *Xianggang you ge helihuo*) (2002) Chen Guo. *The Floating Landscape* (恋之风景, *Lian zhi fengjing, El paisaje flotante*) (2003) Carol Lai. *All Tomorrow's Parties* (明日天涯, *Mingri tianya, Todas las fiestas del futuro*) (2003) de Yu Lik-wai. *Soundless Wind Chime* (无声风铃, *Wusheng fengling*) (2009) de Wing Kit Hung. *Cities of last things* (幸福城市, *Xingfu chengshi*) (2018) de Ho Wi Ding. *I Don't Want to Sleep Alone* (黑眼圈, *Hei yan qüan, No quiero dormir solo*) (2006) de Tsai Ming-Liang.

Muchas de estas películas se han presentado a festivales internacionales y han recibido premios. Suelen estar catalogadas como películas de autor y se puede acceder a ellas en algunas plataformas especializadas de cine. Algunas han llegado también a exhibirse en cines comerciales de Europa y de otros lugares del mundo. Por ejemplo, *Un perro ladrando a la luna* de Xiang Zi, coproducción de China y España, obtuvo en el Festival de Berlín la Teddy Award a la mejor película LGBTI+ en 2019. Jia Zhangke, reconocido director de cine independiente, con *Platform* (2000) obtuvo el Premio Netpac en el 57 Festival de Venecia del año 2000 y la Montgolfière d'Or en el Festival de Los Tres Continentes de Nantes del mismo año, así como el Premio FIPRESCI y Premio Don Quijote en el Festival internacional de cine de Friburgo de 2001; *Au-delà des montagnes* (2015) ganó la Palme de Whiskers en el festival de Cannes de 2015 y en el Festival de San Sebastián del mismo año obtuvo el premio al mejor Film Europeo y también fue presentada al Festival Internacional de Toronto y de Rotterdam. Finalmente, su coproducción franco-china *Les Éternels* (2018) fue nominda a la Palma de Oro en el Festival de Cannes, y también fue nominada en los Festivales de San Sebastián, Toronto y Roterdam en 2018. Estos son unos ejemplos de muchas otras películas nominadas y premiadas en Festivales dentro de esta categoría donde hay muchos autores independientes que recurren a la financiación de productoras europeas junto a las chinas para poder realizar sus proyectos.

3.3.2 Coproducciones de cine comercial destinadas al mercado internacional

Hay 35 coproducciones pertenecientes a esta categoría, entre las cuales siete se enmarcan en acuerdos gubernamentales. De las siete coproducciones oficiales, cinco se realizaron con la presencia de productoras estatales chinas como China Film Group Corporation y Yunnan Film Group. En la mayoría de los casos, China como país coproductor se limita a una contribución exclusivamente económica. Los proyectos son financiados mayoritariamente por el capital estadounidense y europeo, y están motivados principalmente por intereses y la obtención de beneficios comerciales. Las productoras chinas tienen participaciones minoritarias en los proyectos que normalmente varían entre un 10% y un 50%. Algunos proyectos reciben fondos estatales y regionales de ayuda al cine de los países coproductores europeos, o del fondo Eurimages o el programa MEDIA de la UE. En las películas pueden aparecer algunos elementos específicos o referentes simbólicos relacionados con China como personajes secundarios chinos y ciertas locaciones en Shanghai o Beijing donde se sitúa parte de la trama. Sin embargo, las historias, argumentos, y personajes no tienen un trasfondo cultural chino ni producen una identificación en los espectadores chinos. La contribución artística y técnica china se limita al trabajo de algunos actores y asistentes de dirección. Este tipo de colaboración transnacional sirve a los intereses

comerciales antes que a objetivos artísticos. Los altos presupuestos invertidos en estas producciones buscan recuperarse con los ingresos de taquilla. En general se dirigen hacia una audiencia mundial para lograr una distribución más extensa y se rigen por criterios de comercialidad. En muchos casos, necesitan algún atractivo internacional como la presencia de las grandes estrellas como Jackie Chan. Son producciones orientadas en ciertos géneros -comedia, acción, ciencia ficción y fantasía- y utilizan técnicas del estilo hollywoodense para garantizar la amplia distribución mundial. No obstante, no siempre tienen una buena acogida en el mercado chino.

Think Like a Dog (家有儿女之神犬当家, *Jiayou ernüzhi shenquan dangjia*, *Una mente canina*) (2020) del director estadounidense Gil Junger fue una coproducción entre empresas públicas (China Film Group Corporation) y privadas de China, EE.UU., Reino Unido y Canadá. Se trata de una película de temática infantil, que combina comedia y ciencia ficción. Un niño de 12 años, prodigio de la tecnología, se comunica por telepatía con su mejor amigo, su perro, después de un experimento científico fallido. Gracias a los consejos del perro, el chico resuelve problemas en la escuela y evita la ruptura de su familia.

The Secret Garden (秘密花园, *Mimi huayuan*, *El jardín secreto*) (2020) del director británico Marc Munden fue una coproducción sino-franco-estadounidense-británica. El presupuesto alcanzó a los 20 millones de euros y recaudó cerca de 8,7 millones de dólares en las taquillas mundiales, con los cuales no recuperaron las inversiones iniciales ni obtuvieron beneficios. Es una fantasía infantil: la historia, ambientada en el condado de Yorkshire en Inglaterra, en el año 1947, narra las aventuras de Mary, una niña huérfana y rebelde que vive en la mansión de su tío, junto a su primo, un perro y un petirrojo.

Police (警察, *Jingcha*) (2020) de la directora franco-luxemburguesa Anne Fontaine fue coproducida por las productoras privadas y públicas (France 2 Cinéma y France 3 Cinéma) de Francia y la china Bona Film Group. Fue rodada en Isla de Francia. Recaudó más de 1,8 millones de dólares en todo el mundo, principalmente en los mercados norteamericanos y europeos. Fue una adaptación de la novela homónima del escritor francés Hugo Boris. La película es un cruce entre crimen y drama. Tres policías reciben una misión inusual: la repatriación de un inmigrante tayiko porque su solicitud de asilo ha sido denegada. Sufría torturas y amenazas en Tayikistán y corre peligro de muerte en caso de expulsión. Una de los tres policías trata de ayudar al inmigrante escapar y al final el equipo evita la deportación del tayiko.

Once Upon a Time in Hollywood (好莱坞往事, *Haolaiwu wangshi*, *Había una vez en Hollywood*) (2019) de Quentin Tarantino fue una coproducción entre la productora hollywoodense Columbia Pictures y la británica Heyday Films, con una participación minoritaria de la empresa china Bona Film Group en el proyecto. Con un presupuesto bajo 90 millones de dólares, recaudó más de 374 millones en las salas de todo el mundo, principalmente en los mercados norteamericanos y europeos.

Terminator: Dark Fate (终结者：黑暗命运, *Zhongjie zhe: heian mingyun*, *Terminator: destino oscuro*) (2019) del director estadounidense Tim Miller, fue coproducida por las productoras hollywoodenses Paramount Pictures, 20th Century Fox, la húngara Mid Atlantic Films, y la china Tencent Group. Consiguió el apoyo financiero del Ministerio de Cultura y del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España. Además, contó con el fondo estatal de apoyo al cine nacional de Hungría. Fue un cruce entre ciencia ficción y acción. El presupuesto alcanzó a los 185 millones de dólares, destinado principalmente a la contratación de grandes estrellas de Hollywood y la utilización de efectos 3D. Recaudó más de 261 millones de dólares en todo el mundo: 351 millones de yuanes, equivalente al 20% en el mercado chino, y 62 millones de dólares, equivalente al 24% en el mercado norteamericano. Además, se vendió a más de treinta países europeos.

Cold Pursuit (冷血追击, *Lengxue zhüiji*, *Venganza bajo cero*) (2019) del director noruego Hans Petter Moland fue una coproducción entre empresas estadounidenses, francesas, británicas y chinas. La película de acción, comedia y suspense narra la historia de la venganza del protagonista, un operador de quitanieves, cuyo hijo es asesinado por una banda de traficantes de drogas.

Radioactive (放射性物质, *Fangshexing wuzhi*) (2019) de la directora iraní nacionalizada francesa Marjane Satrapi, fue una coproducción sino-franco-estadounidense-británica. La historia está basada en la biografía de la científica polaca Marie Curie.

Viy 2 (龙牌之谜, *Longpai zhimi*, *El misterio del dragón*) (2019) del director ruso Oleg Stepchenko fue una coproducción oficial entre empresas públicas (China Film Group Corporation) y privadas de China, Rusia y EE. UU. El presupuesto superó los 49 millones de dólares, dedicado principalmente a la utilización de efectos 3D y la contratación de grandes estrellas de Hollywood y recaudó menos de 8,7 millones de dólares de

taquilla, por lo que no recuperaron la inversión inicial ni obtuvieron beneficios. La historia, ambientada en el siglo XVIII, narra un viaje de aventuras que vive un cartógrafo inglés junto a una princesa china y un zar ruso de Inglaterra a la antigua China.

Impossible: Fallout (碟中谍6 : 全面瓦解, *Diezhongdie 6: quanmian wajie*) (2018) del director estadounidense Christopher Macquarrie fue coproducida por la productora hollywoodense Paramount Pictures, y la china Alibaba Pictures. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia y recibió el fondo de promoción del cine noruego. El presupuesto alcanzó a los 178 millones de dólares, dedicado principalmente a la contratación de grandes estrellas de Hollywood y la utilización de efectos 3D. Recaudó más de 791 millones de dólares en todo el mundo: 1,2 mil millones de yuanes, equivalente al 7% en el mercado chino, y 61 millones de dólares, equivalente al 24% en el mercado norteamericano. Además, se vendió a más de treinta países europeos.

Pacific Rim: Uprising (环太平洋 : 雷霆再起, *Huan taipingyang: leiting zaiqi, Pacific Rim: Insurrección*) (2018) del director estadounidense Steven S. Deknight fue coproducida por empresas estadounidenses, británicas, japonesas, chinas y mexicanas. Esta película combinó acción con ciencia ficción. El presupuesto superó los 150 millones de dólares. Se recaudaron más de 290 millones de dólares en las salas de todo el mundo, y obtuvo más del 30% de su taquilla en el mercado chino y casi 20% en el mercado norteamericano.

Mme Mills, une voisine si parfaite (米尔斯夫人, *Miersi furen*) (2018) de la directora francesa Sophie Marceau fue coproducida por las productoras francesas Les Films du Cap, Orange Studios, Lorette Production, Juvénile Productions, Orange Cinéma Séries, Palatine Etoile 15, y las chinas DMG Entertainment y China Blue Films, con la ayuda de la Sociedad de Productores de Cine y Televisión de Francia (o Procirep por su abreviatura en francés). El presupuesto de esta comedia alcanzó a los 6,5 millones de euros y recaudó menos de 2,1 millones de dólares en las salas de todo el mundo, no recuperando la inversión inicial. Se vendió principalmente a China, Francia, Bélgica, Grecia y Luxemburgo. Narra la historia de Elena, propietaria de una editorial de París, que se encuentra en una situación apurada por la crisis económica y la cada vez mayor competencia en el sector. Contrata a la señora Mills, una nueva vecina de EE.UU. que es una mujer excéntrica y anciana, para promocionar los libros de amor. La señora Mills trae cambios en la vida de Elena.

Replicas (克隆人, *Kelong ren*, *Réplikas*) (2018) del director estadounidense Jeffrey Nachmanoff fue una coproducción entre empresas británicas, estadounidenses, chinas y puertorriqueñas. La película gira en torno al tema de la clonación humana: un científico estadounidense usa la clonación para devolver a la vida a su esposa e hijos muertos en un accidente.

Ayka (小家伙, *Xiao Jiahua*) (2018) del director kazajo Sergei Dvortsevoy fue una coproducción entre empresas rusas, alemanas, polacas, kazajas, chinas y francesas. Narra las peripecias de la vida de una mujer migrante kazaja en la ciudad de Moscú. Al dar a luz a su hijo, lo abandona en el hospital y huye por la ventana. Se ve obligada a trabajar en ínfimas condiciones y sufre de hambre y frío y de enfermedades de toda clase.

Manta ray (蝠鲞, *Fu fen*) (2018) del director tailandés Phutti Phong Aroonpheng fue una coproducción sino-franco-tailandesa. Se trata de un drama que cuenta la historia de un rohinya refugiado, encontrado por un joven pescador en las costas de Tailandia, que lo salva y lo lleva a casa. Un día el pescador desaparece de repente en el mar. El hombre rohinya gradualmente toma su lugar. Se hace cargo de su casa, su trabajo y conoce a su ex esposa. La película muestra las condiciones de marginación en las que viven los rohinyas, un grupo étnico musulmán de Myanmar.

Valérian et la Cité des mille planètes (星际特工：千星之城, *Xingji tegong: qianxing zhi*, *Cheng Valerian y la ciudad de los mil planetas*) (2017) del director francés Luc Besson fue coproducida por las productoras francesas, chinas, alemanas y emiratíes. Recibió los fondos centrales y regionales de ayuda al cine de Bélgica. Además, consiguió las exenciones fiscales del gobierno de Canadá para las inversiones en el proyecto. Esta película combinó acción con aventura y ciencia ficción cuyo presupuesto superó los 177 millones de euros, dedicado principalmente a la utilización de efectos 3D. Se recaudaron casi 226 millones de dólares de taquilla en todo el mundo: 41 millones, equivalente al 18%, en el mercado norteamericano, 173 millones de yuanes, equivalente al 11,5%, en el mercado chino. Además, se vendió a más de 30 países europeos. La historia, ambientada en el siglo XXVIII, narra las aventuras de dos policías en una ciudad en el espacio profundo, donde conviven los seres humanos y extraterrestres.

The Foreigner (英伦对决, *Yinglun düijüe*, *El extranjero*) (2017) del director neozelandés

Martin Campbell fue una coproducción oficial entre las productoras privadas chinas, británicas, estadounidenses y hongkonesas. La película fue una adaptación de la novela del escritor británico Steven Leather. El equipo y elenco provino principalmente de EE.UU. y Reino Unido. Jackie Chan, estrella del cine de acción, tuvo el papel de protagonista en la película. Con un presupuesto bajo 35 millones de dólares, recaudó más de 145 millones en las salas de todo el mundo. Obtuvo un gran éxito de público y crítica en China: hizo el 55% de taquilla en el mercado chino. La película de acción y suspense narra la historia de la venganza del protagonista, un militar chino retirado de la guerra de Vietnam y propietario de un restaurante chino en Londres, cuya hija única muere en un atentado terrorista en la capital. Descubre que el viceministro irlandés está detrás de la actuación criminal de este grupo terrorista. Por eso, busca la justicia por sus propios medios.

The Captain: L'Usurpateur (冒牌上尉, *Maopai shangwei*, *El capitán*) (2017) del director alemán Robert Schwentke fue coproducida por productoras alemanas, francesas, polacas y chinas. Recibió ayuda del fondo Eurimages de la UE. La película desarrolla un drama histórico durante la segunda guerra mundial. El rodaje tuvo lugar en la ciudad de Görlitz, en Alemania y en algunos lugares de Polonia. La película, ambientada en la Alemania nazi en 1945, narra la historia del joven soldado alemán Willi Herold, que descubre el uniforme de un capitán muerto nazi y usurpa su identidad. Organiza una masacre entre los prisioneros en los campos de concentración de Emsland.

Baywatch (海滩救护队, *Haitang jiu hu diu*, *Los vigilantes de la playa*) (2017) del director estadounidense Seth Gordon fue coproducida por las productoras Paramount Pictures, la británica Fremantle Productions y la empresa estatal china Shanghai Film Group. La película fue un cruce entre comedia y acción, cuyo presupuesto alcanzó a los 69 millones de dólares, dedicado principalmente a la contratación de grandes estrellas de Hollywood.

The Hitman's Bodyguard (王牌保镖, *Wangpai baobiao*, *El otro guardaespaldas*) (2017) del director australiano Patrick Hughes fue coproducida por productoras estadounidenses, canadienses, hongkonesas, neerlandesas, francesas y británicas. Con un presupuesto bajo 30 millones de dólares, recaudó más de 183 millones en las salas de todo el mundo: 75 millones, equivalente al 41% en el mercado norteamericano, y 139 millones de yuanes, equivalente al 11% en el mercado chino. Además, se vendió a más de 30 países europeos. La película es una mezcla de acción y comedia: un asesino tiene que acudir a un juicio en La Haya como testigo contra un dictador por los

crímenes de lesa humanidad y le acompaña un guardaespaldas en el camino.

Kings (洛杉矶大劫难, *Luoshanji dajienan*) (2017) de la directora turco-francesa Deniz Gamze Ergüven fue una coproducción entre empresas francesas, belgas, estadounidenses y chinas. Recibió ayuda del fondo Eurimages de la UE. Es un drama que mezcla romance y suspense. Basada en hechos reales, la historia se centra en los disturbios que se produjeron en Los Ángeles en 1992, después de que un jurado absolviera a cuatro policías acusados de haber actuado con uso excesivo de fuerza en la detención de un taxista negro.

A Prayer Before Dawn (炼狱信使, *Lianyu xinshi*, *Una oración antes del amanecer*) (2017) del director francés Jean-Stéphane Sauvaire fue una coproducción entre empresas francesas, británicas, chinas y estadounidenses. La historia está basada sobre la biografía del boxeador británico Billy Moore.

Beyond Skyline (天际浩劫2, *Tianji haojie*, *Más allá del horizonte 2*) (2017) del director estadounidense Liam O'Donnell fue coproducida por empresas singapurenses, estadounidenses, británicas, chinas y canadienses. La película de ciencia ficción y acción narra la historia de un detective estadounidense que intenta rescatar a su hijo secuestrado por extraterrestres en una invasión alienígena de la Tierra.

I Kill Giants (我杀死了巨人, *Wo shasile jüren*, *Soy una matagigantes*) (2017) del director danés Anders Walter fue una coproducción entre empresas estadounidenses, belgas, británicas y chinas. Se trata de una película de temática infantil, que combina fantasía y suspenso. Una niña que se evade de los problemas en la escuela o de relación con su familia, metiéndose en un mundo imaginario que sólo existe en su mente.

The Warriors Gate (勇士之门, *Yongshi zhimen*, *El portal del guerrero*) (2016) del director alemán Matthias Hoene fue una coproducción oficial entre empresas públicas (China Film Co-production Corporation) y privadas de China, Francia, Canadá y EE.UU. El presupuesto alcanzó a los 48 millones de dólares, y recaudó menos de 3,6 millones de taquilla en todo el mundo. Cabe destacar que el 97% de taquilla se recaudó en el mercado chino. Narra una historia de acción y aventuras de un joven estadounidense que pasa todo el tiempo jugando a videojuegos. Se ve transportado a la China medieval e involucrado en una lucha entre dos reinos. Acompaña a la princesa,

heredera de la corona, en su camino a su reino, junto a un guerrero, y la protege del ejército enemigo de los bárbaros.

Ma vie de chat (九条命, *Jiutiao ming*, *Siete vidas: este gato es un peligro*) (2016) del director estadounidense Barry Sonnenfeld fue una coproducción entre la productora francesa EuropaCorp, la china Fundamental Films, la canadiense Transfilm y la estadounidense Ondamax Films. Se trata de una película de temática infantil, que combina comedia y fantasía. Narra la historia de una familia en Nueva York: el padre es un exitoso empresario, sin embargo, no tiene tiempo para sus hijos. Después de un accidente, se encuentra en el hospital en estado de coma; al despertar, su conciencia queda atrapada en el cuerpo de un gato. Tiene que aprovechar una semana para reparar la relación con sus familiares o de lo contrario permanecerá como un gato para siempre.

Collide (极速之巔, *Jisu zhidian*, *Autopista*) (2016) del director británico Eran Creevy fue una coproducción entre empresas estadounidenses, británicas, alemanas y chinas. El presupuesto superó los 21 millones de dólares y recaudó menos de 7 millones de taquilla en todo el mundo. La película de acción y suspense narra la historia de un joven estadounidense que se ve involucrado en una red de narcotraficantes y perseguido por una mafia alemana.

Le Transporteur: Héritage (玩命速递：重启之战, *Wanming sudi: chongqi zhi zhan*) (2015) del director francés Camille Delamarre fue una coproducción entre las productoras francesas EuropaCorp, TF1 Films Production, Canal+, Orange Cinéma Séries, Télé Monté Carlo y la china Fundamental Films, en colaboración con los Aeropuertos de París y el Aeropuerto de Niza Costa Azul. Consiguió las exenciones fiscales del gobierno de Bélgica para las inversiones en el proyecto. Esta película combinó acción con aventura y suspense. El presupuesto superó los 24 millones de dólares, dedicado principalmente a la utilización de efectos 3D. Se recaudaron más de 72 millones de dólares de taquilla en todo el mundo: 16 millones, equivalente al 22%, en el mercado norteamericano, y 128 millones de yuanes, equivalente al 26%, en el mercado chino. Además, se vendió a más de 30 países europeos. El mercenario Frank Martin es el mejor en su trabajo. Anna, una mujer misteriosa, secuestra al padre de Frank para que colabore con ella y sus amigas aliadas en la tarea de destruir una banda criminal rusa que organiza el tráfico de personas.

Point Break (极盗者, *Jidaozhe*, *Sin límites*) (2015) del director estadounidense Ericson Core fue una coproducción entre empresas estadounidenses, alemanas, austríacas,

italianas y chinas. Recibió los fondos estatales y regionales de ayuda al cine de Alemania y Canadá. Además, consiguió las exenciones fiscales del gobierno canadiense para las inversiones en el proyecto. Esta película combinó acción con aventura y suspense: El presupuesto superó los 105 millones de dólares. Consiguió el 28% de taquilla en el mercado chino y el 21% en EE. UU. y Canadá. Narra una historia de acción y aventuras de un agente del FBI que entra en un equipo de atletas que practican deportes extremos para impedirles cometer un crimen.

Pixels (像素大战, *Xiangsu dazhan*) (2015) del director estadounidense Chris Columbus fue coproducida por las productoras hollywoodenses como Columbia Pictures, la francesa Film Croppers Entertainment, la india Prime Focus y la empresa estatal China Film Group Corporation. El presupuesto superó a los 129 millones de dólares, dedicado principalmente al modelado y la animación en 3D. Se recaudaron casi 245 millones de dólares en todo el mundo: 79 millones, equivalente al 32%, en el mercado norteamericano, 98 millones de yuanes, equivalente al 6% por ciento, en el mercado chino. Además, se vendió a más de 30 países europeos. La película de ciencia ficción y comedia narra la historia de dos jóvenes estadounidenses adictos a los videojuegos que protegen a los seres humanos de un ataque de los extraterrestres.

Transcendence (超验骇客, *Chaoyan haike*) (2014) del director estadounidense Wally Pfister fue coproducida por las productoras estadounidenses Alcon Entertainment, Straight Up Films, Summit Entertainment, la británica Syncopy y la china DMG Entertainment. El presupuesto superó a los 100 millones de dólares, dedicado principalmente a la contratación de grandes estrellas de Hollywood, y recaudó alrededor de 103 millones de taquilla en todo el mundo, de los cuales el 20% procedió del mercado chino. La película de ciencia ficción y suspenso narra la historia de un científico que investiga la inteligencia artificial. Es asesinado por un grupo terrorista anti-tecnología. Su esposa carga su conciencia en una computadora cuántica para que sobreviva a la muerte del cuerpo. Utiliza las capacidades para crear nuevas tecnologías en medicina, energía y biología y para controlar la mente de las personas. El gobierno decide destruirla porque es considerada una amenaza para la seguridad nacional (Si & Zhang, 2019).

Seventh Son (第七子 : 降魔之战, *Diqi zi: xiangmo zhi zhan*, *El séptimo hijo*) (2014) del director ruso Sergey Bodrov fue una coproducción sino-estadounidense-británico-rusa. El presupuesto superó los 95 millones de dólares, destinado principalmente a la utilización de efectos 3D. Se recaudaron más de 114 millones de dólares en todo el

mundo: obtuvo el 25% de taquilla en el mercado chino y el 14% en el mercado norteamericano. Es una película de fantasía-ficción, de un mundo imaginario en el que conviven los seres humanos y sobrenaturales como fuerzas mágicas, brujas, dragones y caballeros. El protagonista, Tom, hijo de un campesino, se convierte en un héroe que salva a la humanidad de las amenazas de las fuerzas malignas.

Croisades (白幽灵传奇之绝命逃亡, *Bai youling hi jueming chuanqi*, *El fantasma*) (2014) del director británico Nick Powell fue una coproducción oficial entre empresas públicas (Yunnan Film Group) y privadas de China, Francia, EE.UU., Canadá, Australia y Luxemburgo. El presupuesto alcanzó a los 25 millones de dólares, dedicado principalmente a la contratación de grandes estrellas de Hollywood y recaudó solamente 5,1 millones de taquilla en todo el mundo, no recuperando la inversión inicial. El 78% de taquilla procedió del mercado chino. Narra una historia de acción y aventuras de dos cruzados que se exilian a la China medieval. Tienen que proteger a una princesa y a su hermano menor, el joven heredero del trono chino, perseguidos por su hermano mayor, quien ha asesinado al anciano emperador.

Je viens avec la pluie (伴雨行, *Ban yu xing*, *Vengo con la lluvia*) (2008) del director francés de origen vietnamita Anh Hung Tran fue coproducida por las productoras francesas, españolas, irlandesas y hongkonesas. Esta película de suspense, ambientada en Hong Kong, la Isla de Mindanao y Los Ángeles, narra la historia de un ex oficial de policía Kline que es contratado por un rico empresario chino para investigar la desaparición de su único Shi Tao. Según las pistas que le da su amigo Meng Zi, Shi Tao se involucra en asuntos relacionados con la mafia local de Hong Kong. En la ciudad desconocida, Kline se sumerge en los recuerdos de un asesino en serie al que ha perseguido durante años y decide irse de Hong Kong.

Jadesoturi (玉战士, *Yu zhanshi*, *El guerrero de jade*) (2006) del director finlandés Antti-Jussi Annala fue una coproducción oficial entre Finlandia y China. El equipo y elenco provino mayoritariamente de Finlandia, con la actriz china Zhang Jingchu en el papel de la protagonista. Fue un drama de acción, aventura y fantasía. El presupuesto alcanzó a los 2,7 millones de euros y recaudó menos de 2,5 millones de dólares de taquilla en todo el mundo, es decir, no se recuperó la inversión. Se vendió principalmente a China, Finlandia, los Países Bajos, Suecia y Estonia. Narra la historia de un herrero finlandés Kai que renace en un guerrero chino Sintai, para luchar contra un demonio que quiere convertir el mundo en un infierno. Se enamora de una guerrera china, que le ayuda a devastar y vencer el demonio.

The White Countess (伯爵夫人, *Bojüe furen, La condesa rusa*) (2005) del director estadounidense James Ivory fue una coproducción oficial entre empresas públicas (Shanghai Film Group, China Film Co-production Corporation) y privadas de China, EE. UU. y Alemania. La película narra una historia ambientada en la Shanghai de los años 30 en plena invasión japonesa de China, de un diplomático inglés que pierde la vista y a toda su familia en un atentado y una condesa rusa refugiada que trabaja como prostituta para mantener a su familia que vive en malas condiciones. Sus vidas se cruzan en un club nocturno de Shanghai.

Las películas de esta categoría tienen en común que son comerciales y de entretenimiento, incluyen los géneros de acción, ciencia ficción, historia, fantasía, etc. En algunos casos toda la película o parte de la misma está localizada en China con un carácter más o menos fantástico, pero la mayoría no tienen ninguna relación con el país. A pesar de que el objetivo fundamental de estas coproducciones es tener éxito en taquilla, no siempre lo consiguen, y en ocasiones el mercado principal de su recaudación es China.

3.4. Películas de animación

El corpus incluye 11 películas de animación coproducidas, y todas se encuadran dentro del marco oficial. En los proyectos de *Dragonkeeper* (守龙者, *Shoulong zhe, Guardián de dragones*) (2023) de Li Jianping y Salvador Simó, *Spycies* (动物特工局, *Dongwu tegong jü, Dos espías rebeldes*) de Zhang Zhiyi y Guillaume Invernel, *Bikes, the movie* (2018) de Manuel Javier García, *Duck Duck Goose* (妈妈咪鸭, *Mama miya, Al aire, patos*) (2018) de Christopher Jenkins, y *108 Rois-Démons* (王子与108煞, *Wangzi yu 108 sha, El príncipe y los 108 demonios*) (2014) de Pascal Morelli, existe un equilibrio en la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de los países coproductores. En otros casos, China solo realiza una aportación de capital. En cuanto al modelo productivo, recurren a la cofinanciación y la distribución internacional. Desde el punto de vista narrativo, las películas presentan determinados rasgos característicos como la estructura clásica, la coherencia en la trama argumental, la sucesión temporal de los hechos y las relaciones causales lineales entre ellos. Se aprecia el carácter narrativo de las escenas que sugieren el argumento del filme. Utilizan un lenguaje de imágenes animadas, que permite comunicar emociones y sentimientos entre personas de diferentes culturas y países. Suelen presentar

personajes simples y lineales, para facilitar la comprensión del argumento. Los personajes son identificados como buenos y malos; y se castiga a los malos para conseguir un final feliz. En todos los casos, se personifican los animales u objetos inanimados, les atribuyen los rasgos y cualidades humanas, les sitúan en circunstancias propias de los humanos, y les hacen comportarse como tales. En películas como *Spycies*, *Duck Duck Goose*, *Bikes, the movie* y *108 Rois-Démons*, se incorporan elementos culturales chinos, de la literatura clásica, las costumbres folklóricas, y las tradiciones filosóficas. Las películas suelen tratar temas universales como la amistad, el amor, la protección del medioambiente, la riqueza y diversidad de especies, el coraje y la confianza para enfrentar la adversidad.

Dragonkeeper (2023) es una coproducción entre la productora estatal China Film Group Corporation y las españolas Movistar Plus+, Atresmedia Cine y Skydance Animation Studios. Se adoptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de China y España. En los trabajos participó un equipo conformado por directores, guionistas, directores de fotografías, iluminadores, animadores, modeladores, editores, y compositores de ambos lados. En cuanto al guion, fue una adaptación de la novela homónima de la escritora canadiense Carole Wilkinson. Se ambienta en la dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.). Protagoniza una niña esclava que salva la vida del último dragón imperial y le ayuda a llevar un huevo de este a una costa, en un viaje por toda China. En el peligroso viaje, demuestra la confianza en sí misma, el valor y la fuerza frente a la adversidad.

Spycies (2019) fue una coproducción entre las productoras chinas Tianrui Paiming Culture Media, Beijing Chase Film, Beijing Lux Populi VFX, y la francesa Lux Populi Production. Se adoptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de China y Francia. En los trabajos participó un equipo conformado por directores, guionistas, directores de fotografía, iluminadores, animadores, modeladores, editores, y compositores de ambos lados. El presupuesto alcanzó a los 30 millones de dólares y recaudó menos de 7 millones en las taquillas. Cabe destacar que obtuvo el 90% de su taquilla en el mercado chino. El texto narrativo presenta una estructura clásica, con una línea central del desarrollo argumental: Valdimir, un agente especial, un gato cauteloso e inteligente, y Héctor, un ratón tímido y perezoso, apasionado de las tecnologías, intentan recuperar un material clasificado como secreto y confidencial, robado por el jefe de la agencia, un mamut que se disfraza de elefante y busca venganza por la extinción de su especie. El dúo tiene que salvar la crisis que amenaza la supervivencia de todas las especies en el planeta. Los elementos culturales chinos se contemplan en la película con la

incorporación de los personajes del oso panda y dragón, así como la utilización de escenarios de la casa de té³⁷ (茶馆, *Chaguan*) y restaurante de fideos. Se imagina una sociedad utópica donde conviven en armonía todos los seres sin pensar en la ley de la selva. El único desafío al que tienen que hacer frente es el cambio climático (Xu, 2023). Trata los temas universales como la amistad, el amor, la protección del medioambiente, la riqueza y diversidad de especies.

Duck Duck Goose (2018) fue una coproducción entre las productoras chinas Original Force, Wanda Media y la británica GFM films. Se adaptó un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de China y Reino Unido. Tanto el guion, como la edición y la postproducción se realizaron con la colaboración de profesionales de ambos lados. Recaudó alrededor de 20 millones de dólares de taquilla en todo el mundo, de los cuales el 30% procedió del mercado chino. Además, se distribuyó en los mercados europeos de Francia, Alemania, España, Reino Unido, etc. El texto narrativo presenta una estructura cronológica y lineal: Peng, un ganso orgulloso y perezoso, decide separarse del rebaño en su viaje migratorio hacia China. Rompe el ala al volar imprudentemente para esconderse de un gato salvaje y no tiene otro remedio que caminar hacia el destino. Utiliza a Chi y Chao, dos patitos separados de su rebaño, por un truco de Peng, para defenderse de los depredadores. Corren juntos las aventuras y desventuras, enfrentándose a grandes peligros: Peng rescata a Chi y Chao que se encuentran en cautiverio en un restaurante que sirve patos; lucha contra el gato porque retiene a Chi y Chao como rehenes; los patitos lo llevan hacia su rebaño en medio de la tormenta de nieve. La película tiene un final feliz: los patitos son aceptados por los gansos y entran en la bandada de la que Peng es líder. Además, Peng y su novia Jingjing tratan a los patitos como si fueran sus hijos, formando una familia de cuatro miembros mezclados. Presenta determinados rasgos narrativos como la sucesión temporal de los hechos y las relaciones causales lineales entre ellos (Xu, 2018). Se presentan personajes simples y lineales, para facilitar la comprensión de la trama argumental. En la película los personajes son evidentemente identificados como los clásicos buenos y los malos (*ibid.*); castiga a los malos para que todos tengan un final feliz. Se personifican los animales, se les atribuyen los rasgos y cualidades humanas, se les sitúa en circunstancias propias de los humanos, y les hacen comportarse como los hombres (Wang, 2018). Los elementos culturales chinos se contemplan en la película con la incorporación de los personajes del ganso, que simboliza las virtudes de la fidelidad, la lealtad, la tolerancia y la bondad en la literatura china, la utilización de las escenas de la danza del dragón, los faroles rojos, la

³⁷ En China, una casa de té es un local donde la gente se reúne para charlar, tomar té, jugar al mahjong o las cartas.

Gran Muralla, la cocina china como el pato asado, etc. (Wan, 2019).

Pets United (宠物联盟, *Chongwu lianmeng*, *Mascotas unidas*) (2019) del director alemán Reinhard Klooss fue coproducida por empresas públicas (China Film Group Corporation) y privadas de China, Alemania y Reino Unido. El director también se ocupó de las tareas de guion y producción. En el equipo se encontraron guionistas, diseñador, editor, ingenieros de sonido y animadores alemanes, compositores y decoradores estadounidenses, así como animadores chinos. Recaudó más de 5 millones de dólares en las salas de todo el mundo, y obtuvo el 31% de taquilla en el mercado chino. Está ambientada en el futuro; narra las aventuras de un perro callejero y un robot descartado que impiden al alcalde y su ejército de robots apoderarse de la ciudad, porque quiere que los robots reemplacen a los humanos.

Minuscule 2: Les Mandibules du bout du monde (昆虫总动员——来自远方的后援军, *Kunchong zongdongyuan——laizi yuanyang de houyuanjun*, *Minúsculos 2: mandíbulas en el fin del mundo*) (2018), codirigida por los directores franceses Hélène Giraud y Thomas Szabo, fue una coproducción entre empresas privadas, televisiones públicas (France 3 Cinéma, France Télévisions) de Francia y China. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada, además del fondo regional de Isla de Francia, Guadeloupe y Provenza-Alpes-Costa Azul. En el equipo se encontraron guionistas, director de fotografía, asistentes de dirección, diseñadores de sonido, animadores, editores y compositores franceses, además del personal chino encargado de la fotografía, iluminación, vestuario, maquillaje, grabación del sonido y animación del fragmento de 1 minuto al final de la película, rodado en China. El presupuesto alcanzó a los 13 millones de dólares, dedicado principalmente al modelado y la animación en 3D. Recaudó menos de 10 millones en las salas de todo el mundo: obtuvo el 45% de taquilla en el mercado chino. La narración sigue el desarrollo cronológico de la historia: durante el invierno, la comida es escasa y las hormigas negras van a una tienda de comestibles robando el azúcar. Al ser atacadas por las hormigas rojas, una de ellas decide llamar a su amigo Cox, una mariquita para pedir ayuda. Por accidente, Cox, junto a su hijo Junior, cae en una caja de cartón con destino a Guadalupe. Las dos mariquitas se enfrentan a todos los peligros de la selva en un entorno desconocido. Tienen un final feliz: Junior se encuentra con su amor y Cox puede volver a casa con la ayuda de la hormiga negra Mandible. La película no tiene diálogos; se aprecia el carácter narrativo de las escenas que sugieren el argumento del filme. Utiliza un lenguaje de imágenes animadas, que permite comunicarse emociones y sentimientos entre gente de diferentes culturas y países (Ming, 2016).

Bikes, the movie (2018) del director español Manuel Javier García fue coproducida por empresas públicas (Gransu Zhongmao CVC Group, DingJunShan Film y YingTian Pictures) y privadas de España, China, Argentina, los Países Bajos y EE. UU. Consiguió el apoyo financiero del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España, además del fondo regional de la Generalidad Valenciana. La participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de España, China y Argentina es equilibrada. Tanto la dirección artística, como la grabación del sonido, iluminación, edición de sonido, animación y modelado se realizaron con la colaboración de profesionales de dichos países. Se incorporan elementos culturales chinos como el *biane*³⁸ y el *mahjong*³⁹. Narra la historia de una bicicleta de montaña que rechaza el motor de gasolina para no contaminar la ciudad.

Deep (深海, *Shenhai*) (2017) del director español Julio Soto Gurrpide fue una coproducción entre productoras españolas, belgas, británicas, suizas y chinas. El director también se ocupó de las tareas de guion, edición y producción. El equipo estuvo formado por directores de arte, diseñadores, decoradores, ingenieros de sonido, editores, compositores, animadores españoles, belgas y británicos, además del personal chino encargado de la adaptación al chino, la dirección artística y la animación. Se ambienta en el año 2100, cuando el planeta está totalmente inundado y los humanos desaparecen por completo. Narra las aventuras de un pulpo y sus amigos, un pez linterna y una gamba, que viven en la profundidad del océano. Para salvar a las criaturas de una catástrofe, los tres tienen que encontrar la ballena, la única capaz de ayudarles. Trata los temas universales como la amistad, la protección del medioambiente, el coraje y la confianza para enfrentar la adversidad.

Animal Crackers (神奇马戏团之动物饼干, *Shenqi maxituan zhi dongwu binggan*, *Galletas de animalitos*) (2017) de Tony Bancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro fue una coproducción entre empresas privadas y públicas (China Film Group Corporation) de EE. UU., España, China y Corea de Sur. Consiguió el apoyo financiero del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España, además del fondo regional de la Generalidad Valenciana. El equipo estuvo formado por directores, guionistas, directores de arte, diseñadores, decoradores, ingenieros de sonido,

³⁸ *Biane* (匾额, *Tablero horizontal*) es un tablero colocado horizontalmente por encima de la puerta, sobre el que se escribe el nombre del edificio (Sun, 2022). Se trata de un elemento característico de la arquitectura china.

³⁹ *Mahjong* (麻雀, *gorrión*) es un juego de mesa chino para cuatro jugadores, cuyo origen se remonta al siglo XIX. Ha adquirido una gran popularidad en los países asiáticos y sigue extendiéndose por el mundo.

editores, compositores, animadores españoles, estadounidenses y británicos, mientras el personal chino se encargaba de realizar parte de la animación. El presupuesto alcanzó a los 17 millones de dólares y recaudó alrededor de 14 millones de taquilla, de los cuales el 70% fue en el mercado chino. Narra la historia de dos hermanos, dueños de un circo, cuya vida experimenta un gran cambio cuando reciben una caja de galletas. Al comer las galletas de animalitos, se convierte en los monos, tigres, leones y osos que entretienen al público en espectáculos.

Quackerz (超能太阳鸭, *Chaoneng taiyang ya, Quackers, la leyenda de los patos*) (2016) del director ruso Viktor Lakisov fue una coproducción entre empresas privadas y públicas (Shangdong Film & TV Group) de China, Rusia y Canadá. El equipo de producción provino principalmente de Rusia, incluido los guionistas, directores de arte, compositores, editores, montadores, diseñadores y animadores rusos. Cabe señalar que China como país coproductor solo realizó una aportación financiera. El presupuesto alcanzó a los 5,2 millones de dólares y recaudó alrededor de 4,8 millones de taquilla, de los cuales el 59% procedió del mercado chino. Narra las aventuras de un pato, que es elegido para salvar el mundo de una catástrofe.

Pourquoi j'ai pas mangé mon père (疯狂进化人, *Fengkuang jinhua ren, El reino de los monos: la revolución*) (2015) del director francés Jamel Debbouze fue una coproducción entre productoras francesas, italianas, belgas y chinas. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia, así como la deducción por inversión en producciones cinematográficas belgas. El equipo de producción provino principalmente de Francia, incluido el director de fotografía, guionistas, compositores, editores, ingenieros de sonido, diseñadores, animadores y modeladores franceses. China se limitó a realizar una aportación financiera. El presupuesto alcanzó a los 32 millones de dólares y recaudó alrededor de 14 millones de taquilla, principalmente en los mercados norteamericanos y europeos, por lo que no se recuperó la inversión inicial. El texto narrativo presenta una estructura cronológica y lineal: Edward es el hijo mayor del rey de los sapiens. Siendo pequeño y débil, es abandonado por su padre al nacer porque teme que no lo acepte la tribu. Crece lejos de su familia. Aprende a caminar erguido, a cazar, construir hogares, a utilizar el fuego para sobrevivir, y también encuentra su amor y amistades. Enseña a la tribu a dominar el fuego, las herramientas y el lenguaje. Lleva a su pueblo a la verdadera humanidad.

108 Rois-Démons (2014) del director francés Pascal Morelli fue la primera

coproducción de animación entre China y Francia. Fue coproducida por empresas públicas (China Film Group Corporation, France 3 Cinéma) y privadas de Francia, China y Bélgica. Recibió los fondos centrales y regionales de ayuda al cine de Bélgica, así como el fondo Eurimages de la UE. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. El guion está basado en la novela clásica de Shi Nai'an, *Bandidos del pantano* (水浒传, *Shuihu Zhuan*). La participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de los países coproductores es equilibrada. Tanto el guion, como la edición y la postproducción se realizaron con la colaboración de profesionales de ambos lados. El texto narrativo presenta una estructura clásica, con una línea central de desarrollo argumental: en el siglo XII, durante la dinastía Song, el emperador fue asesinado por el gran canciller Sima, en el Monte Longhu. El general Gao Yunfei, jefe militar del ejército real, es acusado de un presunto delito del abandono de deberes, y es desterrado a un lugar remoto. El príncipe Duan, hijo del difunto emperador, al enterarse de quién es el asesino, decide vengarse de Sima con la ayuda de un maestro taoísta Zhang y una mendiga Peipei. Tras muchos años buscando al general Gao, se encuentran con él y descubre que ha reunido a los valientes luchadores demoninados 108 demonios para impedir al gran canciller a usurpar el trono. Tiene un final feliz: el príncipe hereda al trono imperial, y los luchadores se alistan en el ejército real. Utiliza tanto los personajes como los elementos argumentales de la novela clásica que adapta, por ejemplo, el general Gao Yunfei coincide con Lin Chong, comandante de la guardia imperial, acusado del atentado al hijo de un alto funcionario, que intenta violar a su esposa. Se incorporan elementos culturales chinos, como la utilización de escenarios de los bancales, el Palacio Imperial de la dinastía Song (960-1279) y los pueblos de la región de Jiangnan, al sur del río Yangtsé (Xie & Li, 2019).

Las películas de animación requieren un presupuesto considerable y por eso la estrategia de la coproducción es un recurso utilizado para obtener el capital que necesitan los proyectos. En varios casos el mercado chino es el que recauda más en taquilla en relación a lo recaudado en otros países, independientemente de que la película incluya o no referencias al país.

3.5. Documentales

En total hay 13 películas documentales coproducidas por China y los países europeos: *China's Van Goghs* (中国梵高, *Zhongguo fangao, Los Van Gogh de China*) (2016) de Yu

Haibo y Yu Tianqi; *A young patriot* (少年小赵, *Shaonian xiaozhao*) (2015) de Du Haibin; *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (和凤鸣, *He feng ming*) (2007), *Crude oil* (采油日记, *Caiyou riji*) (2008), *Les Trois Sœurs du Yunnan* (三姐妹, *San jiemei*) (2012), *Argent amer* (苦钱, *Ku qian*) (2016), *Ta'ang* (德昂, *De ang*) (2016) y *Mrs. Fang* (方绣英, *Fang xiuying, Sra. Fang*) (2017) del mismo director Wang Bing; *Human Flow* (人流, *Ren liu, Marea humana*) (2017) de Ai Weiwei; *Fidaï* (革命是可以被原谅的, *Geming shi keyi bei yuanliang de*) (2012) de Damien Ounouri; *Beijing Punk* (北京朋克, *Beijing pengke*) (2010) de Shaun M. Jefford; *How Much Does Your Building Weigh, Mr Foster?* (您的建筑重几何, 福斯特先生?, *Ninde jianzhu zhong jihe, fusite xiansheng?, ¿Cuánto pesa su edificio, señor Foster?*) (2010) de Norberto López Amado y Carlos Carcas; y *Last train home* (归途列车, *Guitu lieche*) (2009) de la directora Fan Lixin. Es decir, ocho de los 11 documentales han sido dirigidos por directores/as chinos. Tan solo una, la coproducción sino-neerlandesa *China's Van Goghs* (2016) de Yu Haibo y Yu Tianqi se realizó dentro del marco oficial de coproducción.

Human Flow (2017) del director chino Ai Weiwei fue coproducido por productoras alemanas, chinas, palestinas, kenianas, bangladeshíes, israelíes, jordanas, iraquíes, turcas, mexicanas y estadounidenses. Demuestra la situación de inmigrantes, refugiados de guerra, y personas en busca de asilo en todo el mundo.

China's Van Goghs (2016), codirigido por los directores chinos Yu Haibo y Yu Tianqi fue una coproducción sino-neerlandesa. Protagonizan Zhao y su esposa que copian las pinturas de Van Gogh para ganarse la vida en su pequeño pueblo de la provincia de Hunan.

A Young patriot (2015) del director chino Du Haibin fue una coproducción sino-franco-estadounidense. Cuenta cómo un estudiante chino cambia sus sentimientos patrióticos e ideas políticas en cuatro años.

Fidaï (2012) del director francés Damien Ounouri fue una coproducción sino-kuwaití-francesa. Narra la historia de un sicario argelino en la guerra de Independencia de Argelia.

How Much Does Your Building Weigh, Mr Foster? (2010), codirigido por el director español Norberto López Amado y el estadounidense Carlos Carcas, fue una

coproducción sino-español-británica. Repasa la trayectoria vital de Norman Foster, uno de los arquitectos más importantes del siglo XXI, y sus obras más emblemáticas como el aeropuerto de Chek Lap Kok en Hong Kong.

Beijing Punk (2010) del director estadounidense Shaun M. Jefford fue una coproducción sino-británico-estadounidense. El director hace un recorrido por la historia y el desarrollo de la música punk en China.

Last train home (2009) de la directora china Fan Lixin fue una coproducción sino-canadiense-neerlandés-estadounidense-británica. En el Año Nuevo en China, millones de trabajadores inmigrantes regresan de las grandes ciudades a sus casas. La directora documenta el viaje de Zhang y su esposa, que trabajan en una fábrica en Shenzhen, al pueblo de Da'an de Sichuan, para reunirse con su hija, rebelde y resentida con ellos y su hijo menor.

Aparte de *Crude oil* como coproducción sino-neerlandesa, *Fengming, chronique d'une femme chinoise*, *Les Trois Sœurs du Yunnan*, *Argent amer*, *Ta'ang* y *Mrs. Fang* de Wang Bing fueron coproducciones sino-francesas. En sus documentales, se revelan las condiciones de vida de las clases populares o grupos marginales en la sociedad y lo hace de un modo realista con pretensiones de objetividad (Zheng, 2022).

Además de las 13 coproducciones hay 32 documentales que abordan temas de China y se han rodado en las ciudades de Chongqing, Beijing, Shanghai, Shenzhen, las provincias de Henan y Anhui, financiados por capital europeo y estadounidense y realizados por empresas francesas, alemanas, británicas, italianas, austriacas, neerlandesas, suizas, danesas, noruegas, suecas y españolas. Aunque no participan en la coproducción de China, muestran ciertos rasgos interculturales a nivel temático-narrativo o creativo (Véase Anexo 2).

Estos documentales abordan las cuestiones de la globalización, haciendo hincapié en la integración China en el comercio y la economía mundial, como el caso de *The Human Scale* (人的尺度, *Ren de chidu*, *La escala humana*) (2012) de Andreas M. Dalsgaard; otros tratan sobre viajes personales que recorren pueblos y ciudades del país, como *Die chinesischen schuhe* (中国鞋子, *Zhongguo xiezi*, *Los zapatos chinos*) (2004) de Tamara Wyss y *Hunting down memory* (追踪记忆, *Zhuizong jiyi*) (2009) de Thomas Lien; o revelan problemas del proceso de urbanización de la sociedad china como el choque entre el mundo rural tradicional y el urbano moderno en *Last Days in Shibati* (

告别十八梯, *Gaobie Shibati, Los últimos días de Shibati*) (2017) de Hendrick Dusollier; y la situación de los jóvenes migrantes que buscan trabajo en las grandes ciudades que trata *Made in China* (中国制造, *Zhongguo zhizao*) (2018) de Marc Chica i José; otros presentan a colectivos marginales y excluidos de la sociedad, como *Inside the chinese closet* (中国柜里 *Zhongguo gūili*) (2015) de Sophia Luvara; o repasan la trayectoria vital de artistas y muestran sus obras más representativas, en los casos de *Flying Monks Temple* (飞天寺, *Feitian si*) (2017) de Zanete Skarule y *Yellow is forbidden* (明黄禁色, *Minghuang jinse*) (2018) de la directora neozelandesa Pietra Brett Kelly. Además, *Per song* (动物园, *Dongwu yuan*) (2016) de Xie Shuchang, *L'Argent du charbon* (煤钱, *Mei qian*) (2009), *L'Homme sans nom* (无名者, *Wuming zhe*) (2010), *À la folie* (疯爱, *Feng ai*) (2013), *Pères et Fils* (父与子, *Fu y zi*) (2014), *Les Âmes mortes* (死灵魂, *Si linghun*) (2018), de Wang Bing, *Behemoth* (悲兮魔兽, *Beixi moshou*) (2015) de Zhao Liang destacan por la presencia de directores, artistas, técnicos y otros profesionales chinos.

Los documentales también son exhibidos en festivales de cine y algunos han recibido premios, pero también se pueden encontrar en plataformas privadas o de acceso abierto (Youtube, Vimeo, etc.), o han sido emitidos por cadenas de televisión, e incluso algunos han llegado a exhibirse en salas comerciales. Algunos directores chinos de documentales dependen de la coproducción o de financiación exclusivamente extranjera para poder producir sus obras. Un ejemplo paradigmático es Wang Bing, representante destacado del denominado “New Documentary Movement” de China (Chu, 2007) que le debe mucho a la financiación extranjera y cuyas obras son también exhibidas en el exterior consiguiendo muchos premios.

Conclusiones

La tipología elaborada de las coproducciones cinematográficas sino-europeas distingue cuatro categorías. La tipología tiene en cuenta las aportaciones económicas, artísticas, técnicas y creativas de los productores que participan en los proyectos, además de considerar el reconocimiento oficial de las mismas cuando interviene capital público y forman parte de los acuerdos firmados entre China y diferentes países europeos. En cada categoría también se ha considerado la motivación que impulsa los proyectos, la forma de colaboración, la recepción por la audiencia, el mestizaje cultural en el contenido, la temática y la narrativa de las películas.

Las coproducciones de películas de carácter intercultural suelen tener un carácter de

películas de autor y hay tanto proyectos dirigidos por directores europeos que abordan temas de China como de directores chinos que, o bien tratan temáticas localizadas en China o las localizan fuera del país. Un ejemplo concreto es el cine de migración y diáspora que narra experiencias personales de movilidad interna o internacional. Además de en la aportación de capital, en ocasiones las películas son codirigidas por directores europeos y chinos, o los guiones son escritos por guionistas de ambos lugares. También hay directores/as chinos/as asentados en Europa que dirigen coproducciones (Dai Sijie, Tang Dan, Guo Xiaolu, entre otros/as). La mayoría de las películas coproducidas cuentan con protagonistas chinos y a veces también se incluye a europeos. A nivel técnico es habitual la participación de profesionales de ambos lugares. El intercambio cultural y creativo es uno de los principales motivos impulsores de estos proyectos y en comparación con las coproducciones estrictamente financieras, la colaboración transnacional sirve para los objetivos artísticos en vez de a los intereses comerciales. En esta categoría los productores de China y de los países europeos asumen conjuntamente los costes de producción y riesgos de inversión, y acceden a los créditos, subvenciones, incentivos fiscales que ofrecen los gobiernos de los países coproductores, así como de los fondos de Eurimages o el programa MEDIA de la UE. La mayoría de estas películas abordan temáticas de la realidad social contemporánea y en ocasiones son historias más o menos realistas. Muchas de las películas de autor coproducidas son exhibidas en festivales internacionales y reciben premios (Elsaesser, 2015).

La segunda categoría incluye a las películas comerciales o de blockbuster que son de acción, ciencia ficción, fantasía, crimen y misterio, históricas, etc. El objetivo de estas películas, que suelen tener un coste superior a las de la primera categoría, es obtener beneficios en la taquilla o en su exhibición en diversas plataformas, aunque muchas de ellas no han recuperado el capital invertido. En ocasiones el principal mercado es el chino, de ahí el interés por realizar coproducciones con capital chino porque puede facilitar su distribución en el país que cuenta con una gran audiencia. Las temáticas pueden o no tener referencias a China, igual que los protagonistas y las localizaciones pueden, o no, ser chinos. La colaboración transnacional sirve a los intereses comerciales ante que para los objetivos artísticos. La contribución artística y técnica china se limita al trabajo de unos actores y asistentes de dirección. Están destinadas a una audiencia mundial para lograr una distribución más extensa y se rigen por criterios de comercialidad.

La tercera categoría son las películas de animación. Todas ellas se han coproducido dentro de los acuerdos formales entre países y cuentan con una parte de fondos

públicos. China suele limitar su aportación a la contribución económica. La temática y ambientación o referencias a China no es determinante. Y sí en cambio el tratar temas universales como la amistad, el amor, la protección del medioambiente, la diversidad de especies, el coraje y la confianza para enfrentar la adversidad. Son películas destinadas al mercado global que han tenido más o menos éxito.

Y finalmente la cuarta categoría es la coproducción de películas documentales. Algunos directores chinos de documentales dependen de esta estrategia para producir sus películas que abordan todo tipo de problemáticas contemporáneas del país. También son exhibidas y premiadas en festivales y se emiten por cadenas de televisión y por otras plataformas online.

La tipología elaborada es útil para clasificar las coproducciones cinematográficas. Por un lado, los géneros determinan las categorías: ficción, documental y animación. No obstante, la ficción se divide a su vez en cine de autor y cine comercial, a pesar de que esta distinción pueda ser cuestionada y a veces sea difícil diferenciarlas. Finalmente es importante recordar que la coproducción internacional no sólo es un tema económico, sino que también afecta a los temas, protagonistas y técnicos y profesionales de todo tipo que participan en la producción.

Capítulo 4. Características y evolución de las coproducciones cinematográficas sino-francesas

La primera coproducción cinematográfica entre China y Francia fue *Cerf-volant du bout du monde* (1958) del director francés Roger Piguat y el chino Wang Jiayi.⁴⁰ Fue una coproducción motivada por el intercambio cultural, en la que colaboraron productores, cineastas, guionistas, técnicos y profesionales de ambos países. Este primer proyecto de coproducción se realizó con la participación de la industria cinematográfica de China en su período socialista (1949-1978).

En la década de 1980, debido a la política de reforma y apertura, el sector cinematográfico chino se abrió al capital extranjero y el país asiático se convirtió en un enorme mercado potencial para las inversiones extranjeras. La industria experimentó un crecimiento acelerado en el número de coproducciones. En 1987, se estrenó la película *Le Palanquin des larmes* (1987) de Jacques Dorfmann, Michael D. Moore y Zhang Nuanxi, coproducida por la productora estatal china Shanghai Film Studio con las televisiones públicas France 2 y Canadian Broadcasting Corporation. Presenta un drama familiar a partir de una mujer artista china que se releva contra la familia patriarcal y prosigue su carrera musical a lo largo de 30 años.

En 1993, se aprobaron *Algunas opiniones sobre la profundización de la reforma de la industria cinematográfica* (关于当前深化电影行业机制改革的若干意见, *Guanyu dangqian shenhua dianying hangye jizhi gaige de ruogan yijian*). A partir de entonces, las productoras pudieron vender directamente las películas a entidades de distribución provinciales y municipales sin necesidad de acudir a la China Film Corporation. La reforma de 1993 acabó con la financiación pública para la producción que afectó a las dieciséis productoras estatales y tuvieron que buscar financiación privada y/o extranjera. En la década de 1990, destacaron las películas históricas coproducidas por China con países europeos como Francia e Italia, ambientadas en la época de diferentes dinastías chinas y basadas en hechos históricos. El filme épico *L'Empereur et l'Assassin* (1999) de Chen Kaige fue una coproducción entre las productoras chinas Shin Coporation, Beijing Film Studio, China Film Co-production Corporation y las francesas Canal+ y Pricel. Narra la historia de Qin Shi Huang, fundador de la primera

⁴⁰ La primera vez que aparece el título de una película en el texto se utiliza la versión europea seguido del título en chino -caracteres y la transcripción en pinyin-. Posteriormente solo se utilizará la versión europea con el propósito de agilizar la lectura.

dinastía imperial Qin (221 a. C. – 206 a. C.), que termina con el período de los Reinos Combatientes (476 a. C. – 221 a. C.) y unifica a toda China bajo su dominio. La Quinta Generación de cineastas chinos como Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang fueron las primeras figuras del panorama cinematográfico chino que consiguieron prestigio internacional. Sus obras se centran en el medio rural, mostrando sus paisajes, culturas y costumbres. Los argumentos, personajes y temas están enraizados profundamente en la historia y la tradición chinas. Por ejemplo, la película *Printemps dans une petite ville* (2002) de Tian Zhuangzhuang, coproducida por productoras chinas, neerlandesas y francesas, narra la historia de la decadencia de una familia tradicional que vive en la región de Jiangnan.⁴¹

Desde el año 2001, cuando China se incorporó a la Organización Mundial del Comercio, se promovieron las inversiones extranjeras en el sector de la producción y la exhibición, inyectando capital a la coproducción internacional que contribuyó al incremento de las coproducciones y de su recaudación en taquilla. Las coproducciones abarcaban diversos temas y géneros y adoptaban nuevas formas narrativas y estéticas. Destacaron las realizadas por la Sexta Generación con los directores Lou Ye, Jia Zhangke y Wang Chao, recurriendo al modelo de financiación independiente, y no al sistema oficial de producción, con el respaldo financiero del capital francés público y privado, incluido los fondos estatales y regionales de ayuda al cine de Francia. En sus obras, reflexionaban sobre las experiencias vividas en la sociedad durante el proceso de reforma (desde 1979), mostraban preocupación por el futuro de cada persona y ofrecían imágenes de la memoria colectiva e individual. Temáticamente, se centraban en la vida de los grupos marginales y excluidos de la sociedad y reflexionaban sobre el destino del individuo en una sociedad en plena transformación.

Además, en las coproducciones sino-francesas, se diversificaron mucho los géneros y aparecieron la comedia, el drama romántico, el filme de aventuras, de acción, de ciencia ficción, el drama histórico, etc. Por ejemplo, la coproducción sino-franco-canadiense *Croisades* (2014) del director británico Nick Powell, narra una historia de acción y aventuras de dos cruzados que se exilian a la China medieval y que protegen a una princesa china y a su hermano menor, joven heredero del trono imperial, hasta que llegan a su destino. El filme de aventuras *Le Totem du loup* (2015) del director francés Jean-Jacques Annaud narra la historia de dos jóvenes estudiantes chinos que son enviados a la pradera de Olonbulag para vivir con pastores nómadas mongoles. El filme dramático *Looking for Rohmer* (2015) de Wang Chao narra la historia de un joven

⁴¹ Jiangnan se refiere a la región situada al sur del río Yangzi. Es una zona rica, próspera, de abundantes recursos hídricos y facilidad de transporte.

estudiante chino que viaja a Tíbet siguiendo la huella de su amigo francés. La película de ciencia ficción y comedia *Pixels* (2015) del director estadounidense Chris Columbus, una coproducción sino-franco-estadounidense, narra la historia de dos jóvenes aficionados a los videojuegos que salvan nuestro planeta de un ataque de los extraterrestres. *Valérian et la Cité des mille planètes* (2017) del director francés Luc Besson combina acción con aventura y ciencia ficción y narra la historia de dos policías en una ciudad en el espacio donde conviven los seres humanos y los extraterrestres. La comedia *Madame Mills, une voisine si parfaite* (2018) de la directora y actriz francesa Sophie Marceau narra una historia de amistad entre una periodista y escritora francesa y su nueva vecina que viene de EE.UU.

Entrado el siglo XXI, los proyectos de coproducción sino-francesa como *Le Promeneur d'oiseau* (2013) del director francés Philippe Muyl, *Looking for Rohmer* (2015) de Wang Chao, *Love and Bruises* (2011) de Lou Ye, estuvieron motivados por el intercambio cultural y creativo, y trataron de estrechar la colaboración entre artistas y técnicos de los dos países. En estas películas, personajes, argumentos, ambientes y temáticas presentan rasgos culturales híbridos. Otros proyectos como *Le Transporteur: Héritage* (2015) de la directora francesa Camille Delamarre, *A Prayer Before Down* (2017) del director francés Jean-Stéphane Sauvaire, y *The Hitman's Bodyguard* (2017) del director australiano Patrick Hughes, estuvieron impulsados por los intereses y beneficios comerciales y se dirigieron hacia los mercados internacionales, sabedores de la importancia y proporciones del mercado chino en la recaudación taquillera en todo el mundo.

En 2010, el gobierno chino firmó el acuerdo de coproducción oficial con Francia, en el que las coproducciones son consideradas nacionales por ambas partes y se benefician de los derechos y ventajas que otorgan las leyes de ambos países. Establece el límite mínimo y máximo de la contribución financiera y creativa del país coproductor⁴² y regula la distribución de los ingresos entre los coproductores, el acceso a las subvenciones y exenciones, la exportación a un país tercero, etc.

Entre ambos países, se han realizado 28 proyectos de coproducción oficial. Las coproducciones oficiales *Platform* (2000), *The World* (2004), *Au-delà des montagnes* (2015), *Les Éternels* (2018) de Jia Zhangke; *La Triade du papillon* (2003), *Mystery* (2012), *Blind massage* (2014) de Lou Ye; *Jour et Nuit* (2004), *Voiture de luxe* (2006), *Memory of Love* (2009) de Wang Chao; *Dam street* (2005) de Li Yü; *Train de nuit*

⁴² Según el artículo 4 del acuerdo, la proporción de las aportaciones de los coproductores de los dos países puede variar entre el 20% y 80% del costo de la película (CNC, 2010).

(2007), *Le Lac aux oies sauvages* (2019) de Diao Yinan; y *Un grand voyage vers la nuit* (2018) de Bi Gan, son dirigidas por directores de la Sexta Generación, y representan distintos aspectos de la sociedad. Tratan temas que van desde la situación de los grupos vulnerables y excluidos de la sociedad, hasta el destino del individuo en la sociedad en el proceso de reformas y cambios. Los directores aportan un estilo personal a las películas desde el punto de vista narrativo, técnico y estético. *Croisades* (2014) de Nick Powell con un presupuesto de 25 millones de dólares y *The warriors gate* (2016) del director alemán Matthias Hoene son coproducciones reconocidas como oficiales, cuyo principal objetivo es el éxito comercial. Por el contrario, las películas *Le Promeneur d'oiseau* (2013) de Philippe Muyl, *Le Totem du loup* (2015) de Jean-Jacques Annaud, *Looking for Rohmer* (2015) de Wang Chao, *Le Portrait interdit* (2016) de Charles de Meaux, *Night Peacock* (2018) de Dai Sijie son coproducciones de carácter intercultural, cuyo motivo es el intercambio cultural y creativo. En sus historias, personajes y ambientes, se observan los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas. Y todas las animaciones *108 Rois-Démons* (2014) de Pascal Morelli, *Pourquoi j'ai pas mangé mon père* (2015) de Jamel Debbouze, *Minuscule 2: Les Mandibules du bout du monde* (2018) de Hélène Giraud y Thomas Szabo, se encuadran dentro del marco oficial. Sus modelos de producción y narración presentan características específicas tales como: cofinanciación, distribución internacional, coherencia estructural, sucesión temporal, personajes lineales y temas universales.

El objetivo de este capítulo es presentar la evolución de las características de las coproducciones de China con Francia y analizar los aspectos económicos, socioculturales y políticos de una selección de coproducciones pioneras en el contexto cultural, histórico e ideológico específico, teniendo en cuenta los modelos transnacionales de producción, distribución y exhibición y el mestizaje cultural en los contenidos, la temática y la narración.

Este trabajo se basa en el análisis de una muestra de 20 películas coproducidas por China con Francia que abordan diversos temas y géneros y adoptan distintas formas narrativas y productivas. Se realizaron entre 2000 y 2019, abarcando un período que muestra la evolución de las características de las coproducciones sino-francesas.

4.1. Coproducciones dirigidas por la Sexta Generación

La Sexta Generación de cineastas con directores como Jia Zhangke y Lou Ye se caracteriza por internacionalizar el cine chino. En tanto directores independientes de

las instituciones, al margen de las salas comerciales, sus obras se suelen realizar en coproducción con países europeos como Francia, y presentan algunos rasgos interculturales en la temática, narración y estilo estético, que han llamado la atención de los espectadores, críticos, productores y festivales de cine europeos. Ocupan un lugar en el escenario cinematográfico mundial por su valor artístico y reflejo de la realidad social. Con base en la teoría del cine neorrealista italiano y cine de autor de André Bazin, buscan nuevas formas narrativas, representación de personajes y escenas en la pantalla. De hecho, las obras de la Sexta Generación están fuertemente influenciadas por el neorrealismo italiano (1942-1951), que se basaba en las localizaciones reales y la fotografía documental y hablaba de los pobres, desempleados, desamparados, gente de la calle (Bordwell & Thompson, 1995, p. 478), así como por el movimiento de la *Nouvelle Vague* (1959-1964) de Francia, que se caracterizaba por la puesta en escena realista, el rodaje en exteriores con cámara en mano y las tomas largas (*ibid.*, p. 481).

Temáticamente, sus obras retratan la sociedad en el proceso de cambios y reformas, que se iba globalizando y encaminado hacia el mercado mundial, hasta el punto de convertirse en la fábrica del mundo. A medida que China se incorporaba a la globalización, se aceleró la transición hacia la economía de mercado y se apreció la influencia de otras culturas, identidades y modos de pensamiento en la sociedad. Durante la transformación económica y social, también surgieron problemas en el proceso de urbanización, la desigualdad entre el medio rural y el urbano, la migración masiva de jóvenes trabajadores a las ciudades y la diferenciación de clases sociales, temas que abordan en sus obras. En muchos casos, con la mirada puesta en sus lugares de origen, dan el protagonismo a pequeños personajes, pobres o marginados, que viven bajo la influencia de la globalización de manera consciente o inconsciente. Asimismo, reflexionan críticamente sobre la sociedad inmersa en la búsqueda del beneficio económico y que olvida las emociones, los sentimientos y los pensamientos individuales. Por eso, acentúan la identidad personal de los individuos. A través de sus experiencias y vivencias, permiten acercarse a la memoria colectiva de toda una generación de jóvenes chinos (Ding, 2021).

Como cineastas independientes, sus películas solían estar censuradas en China por su contenido crítico y político y no podían llegar a las salas o circuitos comerciales con la consecuencia de bajos rendimientos de taquilla (Su, 2016). Para ampliar su canal de distribución y buscar fuentes de financiación, optaron por la coproducción transnacional para cubrir el presupuesto y garantizar la calidad de las películas. La coproducción con Francia está vinculada a la distribución mundial para poder

recuperar inversiones y obtener beneficios. Después del estreno de las películas en los principales festivales internacionales europeos como los de Cannes, Venecia y Berlín, se exhiben en las salas de cine-arte europeas y canales de televisión públicos como Arte France. Las ventas de derechos de autor en los países europeos, antes de exhibirse en los cines de China, se han convertido en una importante fuente de ingresos. Por ejemplo, *Au-delà des montagnes* (2015) de Jia Zhangke tuvo un presupuesto de unos 38 millones de yuanes. Con las ventas a EE.UU. y Europa, pudieron recuperar todo el coste de producción. Además, Jia ha colaborado con el circuito de arte MK2 para la distribución de sus películas en los mercados internacionales, para que sean más rentables (Ding, 2021). La distribuidora francesa Celluloid Dream compró los derechos de *The World* (2004) de Jia y la vendió a los mercados europeos con importantes beneficios (Zhu, 2007).

Integrantes de la Sexta Generación como Jia Zhangke, Lou Ye, Wang Chao y Diao Yinan han intentado también acercarse al público chino. Inicialmente, películas como *Plaisirs inconnus* (2002) de Jia Zhangke y *Walking on the wild side* (2005) de Han Jie no lograron el permiso de proyección pública por la censura, pues se centraban en los pobres y marginados de la sociedad en la era de la reforma y en esos momentos no resultaba políticamente correcto difundir esos temas. Además, insistían en la estética documental y en el tono gris de la imagen, el ritmo narrativo lento y la falta de conflictos dramáticos, opciones estilísticas que no contaban con la aceptación por parte del público (Zhou, 2017). A partir de 2003, los directores empezaron a colaborar con las productoras estatales para acceder al mercado: *La Triade du papillon* (2003) de Lou Ye contó con la participación de Shanghai Film Studios, *Jour et Nuit* (2004) de Wang Chao consiguió el apoyo de China Film Group Corporation y en *The World* (2004) de Jia Zhangke destacó la presencia de Shanghai Film Group. Sin embargo, no fueron bien acogidas en el mercado. En *The World*, se usaban imágenes animadas para atraer al espectador joven, aunque su resultado en taquilla fue de apenas un millón de yuanes. Normalmente, para conseguir imágenes más realistas, se empleaban planos secuencias de gran profundidad de campo, escenarios reales, escenas del día a día, diálogos en dialectos locales, sonido directo como los ruidos cotidianos, y el rodaje con actores no profesionales, que resultaban poco atractivos y de difícil comprensión para el espectador. El año 2015 marcó un antes y un después en la aceptación del público. Las películas *Au-delà des montagnes* (2015) de Jia Zhangke, *Looking for Rohmer* (2015) de Wang Chao, *Le Lac aux oies sauvages* (2019) de Diao Yinan, fueron protagonizadas por famosas estrellas del cine como Dong Zijian, Han Geng y Hu Ge. Además, se

aprovecharon los nuevos medios de comunicación como Weibo ⁴³ para promocionarlas. Estos elementos comerciales sirvieron para atraer el máximo de público posible y como resultado lograron un considerable éxito de taquilla. Otros factores también contribuyeron a dicho éxito: en los textos fílmicos, los diálogos estaban escritos tanto en chino mandarín como dialecto local para facilitar la comprensión del espectador. Desde el punto de vista narrativo, se incluyeron conflictos dramáticos intensos para que las historias resultaran atractivas. En cuanto a la imagen, se presentaba en variados tonos y colores, que conducían a la mejora de la calidad fotográfica.

4.1.1 Participación en la coproducción

La inversión de capital francés ha supuesto una importante fuente de financiamiento para estas películas. Las productoras francesas Wild Bunch, Canal+, Rosem Films, Les Films du Lendemain, Celluloid Dreams, MK2 Productions, Lumen Films, junto a las televisiones públicas como Arte France, coprodujeron las películas *La Triade du papillon* (2003), *Une jeunesse chinoise* (2006), *Nuits d'ivresse printanière* (2009), *Love and Bruises* (2011), *Mystery* (2012) y *Blind massage* (2014) de Lou Ye; *Dam street* (2005) de Li Yü; *Jour et Nuit* (2004), *Voiture de luxe* (2006) y *Memory of Love* (2009) de Wang Chao, *Platform* (2000), *Plaisirs inconnus* (2002), *The World* (2004), *Au-delà des montagnes* (2015) y *Les Éternels* (2018) de Jia Zhangke, *Beijing Bicycle* (2001) y *11 Fleurs* (2011) de Wang Xiaoshuai; y *Le Lac aux oies sauvages* (2019) de Diao Yinan. Las empresas chinas como Laurel Films, Xstream Pictures y Dongchun Films participaron en estas coproducciones con sus aportaciones financieras, técnicas y artísticas.

Por otra parte, hay películas que han tenido ciertas subvenciones públicas. Por ejemplo, a nivel estatal, *Beijing Bicycle*, *Voiture de luxe*, *Une jeunesse chinoise*, *Love and Bruises*, *Platform*, *The World*, *Dam street*, *Les Larmes de madame Wang* (2002) de Liu Bingjian y *Walking on the wild side* (2005) de Han Jie, contaron con el apoyo del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada del Ministerio de Cultura de Francia. Asimismo, recibieron el Fond Sud Cinema para el cine de Asia, África y América Latina, financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura de Francia. A nivel regional, la Isla de Francia respaldó *Love and Bruises* y *Nuits d'ivresse printanière* de Lou Ye. Además, algunas películas contaban con la participación de productoras estatales chinas. Por ejemplo, Beijing Film Studio participó en la coproducción de *Beijing Bicycle*; China Film Group Corporation fue coproductora de *Jour et Nuit*.

⁴³ Weibo es la red social online más importante en China y es utilizado por aproximadamente el 49,3% de usuarios de Internet en el país (Véliz, 2023).

Las películas como *Le Lac aux oies sauvages* y *Au-delà des montagnes* consiguieron buenas ventas en los principales mercados europeos como Francia, Italia, Bélgica, España, entre otros. En China, lograron una buena acogida por el público y recibieron excelentes críticas en las redes sociales más populares especializadas en cine chino como Douban.

Películas como *Le Lac aux oies sauvages*, incluyen crímenes, amores y suspense para generar el conflicto y tensión dramática. La acción de personajes contiene muchas incógnitas para atraer al espectador. Además, la narración en primera persona también atrae la atención y preocupación del espectador por el destino del protagonista. En los casos de *Le Lac aux oies sauvages* y *Les Éternels*, se utilizan efectos especiales para ofrecer una mejor percepción visual.

A través de las campañas promocionales e inversiones publicitarias en los nuevos medios de comunicación como Weibo, han conseguido llegar a más público debido a la rápida circulación de información en dichos medios (Loscos Pérez, 2021). Además, la presencia de grandes estrellas de cine también atrae al público joven.

En relación con los festivales internacionales de cine, los de Cannes, Berlín y Venecia⁴⁴ son algunos de los principales canales de difusión para estas películas. En el caso de Jia Zhangke, *Platform* consiguió una nominación para el premio León de Oro y fue considerada la Mejor Película Asiática en el Festival de Venecia en 2000; *Plaisirs inconnus* fue nominada por la Palma de Oro del Festival de Cannes 2002; *The World* fue seleccionada para concursar en la sección oficial del 61 Festival de Venecia y galardonada con el premio a la Mejor Película Asiática. En el caso de Wang Xiaoshuai, *Beijing Bicycle* obtuvo el Oso de Plata en el festival de Berlín de 2001. Hay muchos otros ejemplos: *Les Larmes de madame Wang* se proyectó en la sección llamada “Un certain regard” del Festival de Cannes de 2002; *Dam street* ganó el premio CICAIE de la asociación de Cine Artístico en el Festival de Venecia de 2005 y el de la mejor película en el Festival de Cine Asiático de Deauville de 2006; *Le Lac aux oies sauvages* fue nominada a la Palma de Oro en el 72 Festival de Cannes.

4.1.2 Temáticas de las películas

Las películas relatan las experiencias de los protagonistas durante su juventud en

⁴⁴ Los festivales de Cannes, Berlín y Venecia son los de cine europeos más importantes, y se denominan “los tres grandes” (Wong, 2011, p. 5).

pequeñas ciudades y pueblos pobres y poco conocidos, y exploran cómo cambian estos lugares por el proceso de transición a la economía de mercado en el país. Se manifiesta una mirada realista en las películas: filman escenas cotidianas de las ciudades, y cuentan la vida de personajes ordinarios. Los directores como Jia Zhangke expresan su preocupación por la generación de jóvenes desorientados, los que deambulan sin rumbo por la vida, desempleados y marginados (Lian, 2012). En las películas se narra la condición y estado de vida de los jóvenes frustrados, enojados y confundidos en una sociedad con grandes cambios. En esos tiempos de incertidumbre e inseguridad, enfrentan un panorama sin rumbo, sin metas y sin futuro. Por ejemplo, en *Platform* (2000), Fenyang, una ciudad pobre y olvidada, es la tierra natal de los protagonistas. Con la reforma y apertura, los jóvenes quieren irse de Fenyang para buscar un futuro mejor: Jun visita a sus parientes en Guangzhou (Cantón), Mingliang colecciona tarjetas postales de todo el mundo, y Ruijuan aspira al puesto en el teatro de ópera de Shanxi. Desean salir del pequeño mundo que les rodea, pero su destino no está en sus manos. Se sienten decepcionados por la realidad y parecen condenados a una vida mediocre (Kong, 2020). En *Plaisirs inconnus* (2002), ambientada en la ciudad minera de Datong, una de las regiones más económicamente menos desarrolladas del país, dominan las imágenes de una fábrica sucia y ruidosa. También se muestra las ruinas de los teatros, las bulliciosas calles, las estaciones abandonadas y los salones de belleza abarrotados de gente. Todo está envuelto en la niebla y penumbra. En la ciudad convive todo tipo de personas: obreros, desempleados, vagabundos, prostitutas, policías, estudiantes, y todos ellos tienen una vida igualmente sombría. En los años 90, China estaba en pleno proceso de transformación y modernización económica. En la ciudad de Datong se observa la presencia de paneles publicitarios colocados a ambos lados de las vías, coches que se desplazan por las calles, actividades de promoción de venta en los locales comerciales, en contraste con las fábricas textiles paralizadas por falta de recursos financieros, miles de trabajadores desempleados o al borde del paro, jóvenes que abandonaban sus estudios y no disponían de empleo, casas vacías y destruidas. Por su parte, *Walking on the wild side* (2005) de Han Jie está ambientada en una ciudad alejada de la provincia de Shanxi, pobre, atrasada y cerrada. Se centra en una generación de jóvenes desempleados y desorientados. Al parecer, los protagonistas empiezan una huida para eludir la persecución policial, inexistente en realidad, pero no es más que una excusa para abandonar su lugar natal y buscar un exilio voluntario para mantener su ilusión juvenil. Están rodeados de amenazas y peligros, pero concentrados en el placer que suponen y al final pagan un alto precio.

Las películas reflejan que, desde los años 90, el acelerado desarrollo económico de China ha influido fuertemente en la manera de sentir y pensar de la gente, como

también en su percepción de las relaciones familiares y sociales (Jia & Wan, 2018, p. 200). Por ejemplo, *Au-delà des montagnes* (2015) de Jia Zhangke narra 26 años de la vida de una familia de Fenyang, que ha tenido momentos de felicidad, alegría y dolor, en un contexto de cambios acelerados de la sociedad.

Los directores como Jia Zhangke también mantienen su mirada crítica hacia la sociedad china en su proceso de transición en el contexto global. En una entrevista publicada en la revista *Cineaste*, Jia señalaba que se centra en los conflictos entre las ideas superficiales de la modernización y la realidad más profunda de una sociedad atrasada (Havis, 2005). Por ejemplo, en *The World* (2004) la historia ocurre en un parque de atracciones de los suburbios de Beijing llamado “El mundo”, construido en los 90, donde se exhiben reproducciones a escala reducida de monumentos famosos: la Torre Eiffel, las pirámides de Egipto, la torre inclinada de Pisa, la catedral de Norte Dame, entre otros. Miles de turistas visitan el parque cada año para viajar “al extranjero” sin salir del país. El parque es una metáfora del mundo cada vez más interconectado. La primera escena alude al tema principal de la película: un campesino viejo y encorvado pasa por la pantalla, y por detrás aparece la famosa Torre Eiffel. La imagen del campesino atravesando por delante de la torre es una metáfora de una sociedad rural que entra dentro de la globalización y afronta el impacto de los cambios sociales que conlleva.

Las películas muestran la situación que viven los migrantes procedentes de las áreas rurales, perdidos entre la confusión y la curiosidad por la vida de las grandes ciudades y con dificultades para integrarse en la vida urbana. Se sienten inferiores a los “ciudadanos nativos” y además se encuentran en precarias condiciones laborales y sociales. Por ejemplo, en *Beijing Bicycle* (2001) de Wang Xiaoshuai, la primera escena muestra el tema principal de la película: decenas de trabajadores provenientes de los pueblos van a una entrevista de trabajo en una empresa para conseguir un puesto de repartidor. La mirada se focaliza en las caras de los trabajadores humildes y sencillos, sin embargo, la figura del entrevistador no aparece en escena. A través de su voz, se deja sentir la indiferencia o actitudes de distanciamiento hacia los trabajadores migrantes.

Algunas películas denuncian la situación de las mujeres trabajadoras migrantes provenientes del área rural, y exponen cómo los pobres y marginados se encuentran impotentes frente a los grandes cambios de la sociedad. No hay futuro para ellos ni pueden decidir su destino. Por ejemplo, *Les Larmes de madame Wang* (2002) de Liu Bingjian, reflexiona críticamente sobre la tradición de las plañideras en las zonas

rurales. *Dam street* (2005) de la directora Li Yü utiliza una perspectiva femenina centrada en las mujeres que viven en condiciones de exclusión social, marginalidad y pobreza. Desde la perspectiva de una mujer humilde y trabajadora, se reflejan muchos cambios en la sociedad marcada por una época en la que los destinos individuales y colectivos se relacionan mutuamente. Se configura el personaje femenino de Yun, con una difícil situación familiar y social, que se revela contra la moral tradicional y las reglas de conducta que la sociedad rural impone a las mujeres. Yun lucha por sobrevivir en un mundo de miseria y emerge como la imagen de las mujeres que han experimentado el cambio social en busca de su propio camino (Wang, 2018).

Otro tema abordado en las películas coproducidas más recientes de Jia Zhangke es la fusión y contradicción entre la cultura china y aspectos procedentes de Occidente en la era de la globalización. En comparación con *Platform* (2000), *Plaisirs inconnus* (2002) y *The World* (2004), que sitúan la historia en pequeñas ciudades, el tercer episodio de *Au-delà des montagnes* (2015) ocurre en un tiempo inventado en las metrópolis cosmopolitas de Shanghai y Melbourne, donde acontece el encuentro e intercambio entre culturas. El contraste de la diferencia cultural está no sólo en los espacios sino también en las identidades de los personajes. Tao, Jinsheng y Liangzi provienen de la ciudad de Fenyang, hablan el dialecto de Shanxi, marcando su identidad cultural. Aunque Jinsheng lleva más de diez años viviendo en Australia, no sabe inglés y es aficionado a jugar mahjong. Su hijo Dolar, por el contrario, olvida su lengua materna y necesita la ayuda del traductor digital para comunicarse con Jinsheng. Los personajes de Jinsheng y Dolar representan la alteridad en el mundo del “nosotros” y reflejan la complejidad de la adaptación e integración a la cultura del “otro”.

En definitiva, estas películas revelan las condiciones de vida de los grupos marginados, excluidos o abandonados de la sociedad: los desempleados, prostitutas, vagabundos, criminales y delincuentes. Así, en las películas de Diao Yinan, los personajes se rebelan contra una sociedad violenta, corrupta, engañosa e injusta; las de Li Yü se centran en las mujeres trabajadoras de la clase baja.

4.1.3 Estilos narrativos

En estas películas, no suele haber grandes conflictos ni una trama compleja, sino que narran las escenas de la vida diaria de los personajes, con un lenguaje moderado que retrata la realidad y cotidianidad de los protagonistas. Jia Zhangke es un ejemplo representativo: sus películas se caracterizan por la sencillez del argumento y la simplicidad de los diálogos. *Platform* (2000) narra la vida de cuatro jóvenes de una compañía de teatro local antes y después de la reforma económica de 1978. En la

primera mitad de la película presenta escenas de la vida cotidiana de las dos parejas: Mingliang y Ruijuan, Jun y Ping. Esperan el tren en el andén cuando el sonido llega más cercano; Ruijuan y Ping aparecen peinadas a la moda y maquilladas. Ruijian y Mingliang van al cine a ver películas, y pasan tiempo en un antiguo edificio con paredes agrietadas. Ping está enamorada de Jun, y le confiesa su amor en público, aunque Jun no le toma muy en serio. En la segunda mitad, Ruijuan se convierte en una funcionaria, y se casa con Mingliang, tras su fracaso del negocio. Ping y Jun viven juntos sin casarse y son reprendidos por la policía. Jun vuelve de la ciudad de Guangzhou, una de las primeras ciudades de China abiertas a la inversión exterior, y trae relojes electrónicos, magnetófonos y guitarras a su pueblo. Tras un aborto y la denuncia por un delito de prostitución, Ping se separa de Jun y se marcha de Fenyang.

Este estilo narrativo también está presente en *Au-delà des montagnes* (2015). El filme está estructurado en tres episodios y la narración sucede en tres tiempos y situaciones distintas para dar una imagen completa de los personajes en los acontecimientos de la cotidianeidad. Tiene un argumento sencillo: en 1999, Tao, Jinsheng y Liangzi son amigos de la infancia. Jinsheng, propietario de una mina de carbón y Liangzi, minero, compiten por obtener el amor de Tao. Después de que esta se case con Jinsheng, Liangzi se marcha de Fenyang, su ciudad natal. En 2014, Liangzi, enferma de neumoconiosis, vuelve a Fenyang acompañado de su esposa e hijo. Tao se ha separado de Jinsheng y ahora tiene una gasolinera en Fenyang. Jinsheng tiene una empresa de capital riesgo en Shanghai y, tras ser acusado de estafa financiera, se traslada a Australia junto a su hijo Dolar. En 2025, Dolar estudia chino en Melbourne y se enamora de la profesora, Mia, inmigrante hongkonesa nacionalizada canadiense, que se muda a la capital australiana tras su divorcio. Dolar pone distancia con respecto a su padre por falta de comunicación. Ha olvidado la cara de su madre y solo recuerda su nombre, Tao. Mientras Dolar observa el movimiento del mar diciendo el nombre de su madre, Tao baila sola en la nieve como si volviera a la noche de Año Nuevo de 1999.

Las películas tienen un desarrollo lineal y cronológico de los acontecimientos causalmente relacionados, respetando a la vez la lógica de los personajes. Un ejemplo representativo es *Beijing Bicycle* (2001) de Wang Xiaoshuai, donde Gui, un chico de pueblo, trabaja como repartidor de una empresa de mensajería de Beijing. Su jefe le deja una bicicleta de la empresa para entregar paquetes a domicilio a sus clientes. Cuando consiga 600 yuanes podrá comprar esta bicicleta de montaña plateada. Cuando por fin gana el dinero suficiente para pagarla, en ese momento se la roban en la calle. Sin la bicicleta, no podrá seguir trabajando en la empresa. Por eso, hace todo lo posible para recuperarla. Recorre toda la ciudad hasta que ve a un estudiante

montado en su bicicleta. Sin embargo, el estudiante, Jian, dice que la compró en el mercado de segunda mano y Jian y sus amigos pegan y golpean a Gui. Cuando la policía captura a Gui al intentar robar una bicicleta, lo despiden y su jefe sostiene que no tiene nada que ver con la empresa. Al final, Gui no puede echar raíces en la ciudad. Otro personaje, Jian, por mucho que su padre le prometa comprar una bicicleta, nunca cumple su promesa porque el dinero sirve para pagar los estudios de su hijastra. Por eso el muchacho le roba dinero a su padre para comprar una de segunda mano, que es la que ha perdido Gui. Por lo tanto, Jian niega haberla robado.

En algunos casos, a medida que se va desarrollando un conflicto entre los personajes, va progresando la historia. Se construyen los personajes e incrementa el ritmo de la narración en los momentos de mayor tensión dramática. Por ejemplo, en *Dam street* (2005) de Li Yü, los conflictos de Yun con su madre constituyen un eje dramático: es una madre soltera y saca adelante a Yun por sí sola. Trabaja como profesora en una escuela del pueblo y está sujeta a estrictas normas de comportamiento. También educa a su hija en una moral estricta, por eso, al saber que Yun está embarazada y ha sido expulsada de la escuela, la reprende y castiga severamente delante de la fotografía de su padre muerto. Cuando Yun da a luz a su hijo, su madre le miente y abandona al niño sin decirle la verdad. Por un lado, quiere proteger a Yun de futuros daños y desprecios, aunque lo hace de manera autoritaria y arbitraria; por otro, la recrimina porque destruye su reputación como mujer de elevada moralidad en el vecindario. En el desenlace, las escenas presentan una mayor tensión en las relaciones entre Yun y su madre: cuando cenan en un rincón frío y oscuro de un restaurante, bajo la tenue luz de una lámpara, no se puede ver sus caras. La madre vuelca la mesa y se echa diciendo que no quiere verla. Al ver la espalda de Yun alejándose paso a paso, solloza silenciosamente apoyada en la pared. Yun vuelve a despedirse de su madre y se marcha sin volver la vista atrás. Por fin, la madre no puede aguantar las lágrimas y llora al ver desaparecer a Yun. La ira, arrepentimiento y dolor de la madre, la silenciosa resistencia y la firmeza de Yun, se sienten con mayor intensidad en esta conflictiva relación madre-hija.

Las películas de Diao Yinan contienen las características del cine negro o policíaco: tratan sobre hechos delictivos y criminales. Además, en la narración se percibe el pesimismo fatalista que lleva al fracaso del protagonista (Liu, 2021). Por ejemplo, en la huida de la policía, Zhou trata de evitar que la policía lo capture y se enfrenta al capitán Liu. Sin embargo, no puede escapar de su tragedia: resulta herido de muerte tras un tiroteo con la policía local. El camino de huida es una metáfora de sus obsesiones, deseos, miedos y engaños.

En resumen, las películas de Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai y Li Yü narran los acontecimientos de la vida cotidiana de los personajes, siguiendo el desarrollo cronológico de la historia. Las obras de Diao se basan en hechos delictivos.

4.1.4 Características de los personajes

En primer lugar, hay protagonistas jóvenes que viven en condiciones difíciles en las ciudades. Sufren la situación de pobreza y marginación: en *Platform* (2000) de Jia Zhangke, pierden su trabajo debido a las reformas de las empresas públicas; en *Les Larmes de madame Wang* (2002) de Liu Bingjian, Wang es una de las trabajadoras desempleadas en la segunda década de reformas: antes trabajaba en el teatro de Wanxiang, una pequeña ciudad en Guizhou. En los años 90, el sector del entretenimiento experimentó un auge: las salas de vídeos, karaoke y cibercafés se extendieron por todas partes y en cambio, los teatros se encontraron con graves problemas económicos. Por tanto, los actores y trabajadores de este sector tuvieron que buscar otro trabajo. En *Beijing Bicycle* (2001) de Wang Xiaoshuai, Gui, como muchos trabajadores migrantes, proviene de zonas rurales y lucha por conseguir un puesto de trabajo en la ciudad; Jian es un alumno de Formación Profesional e hijo de una familia humilde; Hongqin, trabaja de sirvienta en casa de una familia rica. Viste la ropa de la anfitriona cuando está fuera de la casa. Al final la anfitriona descubre su secreto, se enfada con ella y la despide.

Estos jóvenes, procedentes de familias de clase baja, con padres ausentes o muertos, en muchos casos, sufren graves problemas económicos y psicológicos. Por ejemplo, en *Plaisirs inconnus* (2002) de Jia Zhangke, el padre de Xiaoji trabajaba como cocinero y ya está jubilado. Viven en un pequeño y oscuro cuarto con cama doble. El padre no asume la responsabilidad sobre Xiaoji, y le trata con gran recelo. Hay poca comunicación y confianza entre ellos. El padre incluso intenta seducir a la novia de Xiaoji, y quiere arrebatarle el dinero. La madre de Binbin, era una de las desempleadas por los procesos de reformas de las empresas estatales.⁴⁵ Culpa a su hijo por el divorcio y la ruptura familiar, y lo trata como a un desconocido. El padre de Qiaoqiao está muy enfermo en el hospital. Al no tener dinero suficiente para pagar los gastos del hospital, se le expulsa del mismo. Qiaoqiao tiene que hacerse responsable de su padre desde muy pequeña, él no puede cuidarla ni protegerla como su tutor legal. Al salir de la escuela, Qiaoqiao se enamora de un poderoso hombre de la mafia que se

⁴⁵ La reforma de las empresas estatales de 1998, con el objetivo de reducir el personal y controlar las pérdidas, resultó en el despido y jubilación anticipada de más de 20 millones de empleados, con una edad promedio de sólo 47 años (Yang et al., 2017, p. 10).

dedica a la distribución y venta del alcohol de contrabando. Qiaoqiao trabaja en la prostitución. Sueña con casarse con un hombre mayor rico que la mantenga. Para satisfacer sus necesidades emocionales tiene una relación ambigua con Xiaoji, pero sabe muy bien que éste no puede ayudarla a solucionar sus problemas. Cuando su novio muere, Qiaoqiao vuelve a los locales de diversión para encontrar otro hombre rico.

Los jóvenes protagonistas a menudo crecen en un ambiente tenso, angustioso y violento. En su juventud, sufren la marginación y la miseria. Para muchos de ellos, la salida es recurrir a la violencia y la delincuencia. Por ejemplo, en *Plaisirs inconnus*, Xiaoji anda por las calles todos los días, involucrado en peleas, hurtos y robos. Para seducir a Qiaoqiao, reta a su novio, el capo mafioso, a un duelo con pistola. Binbin quiere alistarse en el ejército y es rechazado. Tiene una novia, que rompe con él al ser aceptada en la universidad. Aun así, pide dinero prestado para regalarle un móvil. Para pagar la deuda, Binbin intenta hacer pequeños negocios y fracasa. Al final, decide atracar el banco de la ciudad. El otro protagonista, Xiaoji, ve la noticia del fallido atraco al banco de la ciudad de Changde por televisión. Aquí se inventa una trama en la que Xiaoji y Binbin escuchan el sonido cercano de una explosión y van corriendo al hospital donde se encuentran cientos de heridos. A Xiaoji y Binbin les parece que el atraco a un banco es una buena manera para resolver los problemas de su vida. Pero, en realidad no tienen la capacidad para llevar a cabo sus planes criminales con éxito. Para atracar el banco, practican con artefactos explosivos. Sin embargo, cuando amenazan al personal del banco con el falso artefacto explosivo, encapuchados, están asustados. Los guardias les aconsejan que enciendan la bomba con un mechero. En la comisaría, la policía cree innecesario el interrogatorio y pide a Binbin cantar una canción. Xiaoji, como responsable del atraco, huye en una motocicleta, dejando atrás a su amigo (Lian, 2012). En el desenlace hay una escena larga en la que Binbin canta la canción *Ren Xiaoyao (Placeres desconocidos)*. La letra “*Yingxiong bupa chushen tai danbo, you zhiqi gao natian ye jiaoao*” (英雄不怕出身太淡薄, 有志气高哪天也骄傲, Los héroes pueden tener un origen modesto, y cumplir los sueños, orgullosos de sí mismos) refleja los sueños de grandeza de los personajes mediocres. En cambio, la realidad, sólo ofrece una juventud oscura y marginada.

En segundo lugar, hay personajes que representan a los grupos de trabajadores migrantes que trabajan día y noche para poder ganarse la vida en las grandes ciudades. Sufren condiciones de precariedad económica, exclusión social y marginación laboral, y en muchas ocasiones se convierten en víctimas de la discriminación, violencia y malos tratos. Aun así, demuestran la fortaleza, resistencia, y

perseverancia ante las adversidades y desgracias de la vida. Los trabajadores inmigrantes como Tao y Taisheng en *The World* (2004) de Jia Zhangke, se sumergen con ilusión en un mundo en apariencia próspero y prometedor, mientras que todavía viven en condiciones de miseria y pobreza (Chen, 2022). Se dan cuenta de que su trabajo es aburrido, rutinario y repetitivo y no pueden salir de esta rutina deshumanizada. Tao se va de su pueblo y encuentra un trabajo en Beijing, ofreciendo espectáculos de baile para los visitantes del parque temático. Tao y otras bailarinas visten trajes típicos y tradicionales de cada país y se desplazan bajo el foco de luz. En contraste con el espléndido escenario del espectáculo, entre bastidores, las bailarinas charlan, se maquillan y disfrazan en un ruidoso y estrecho pasillo. En el parque, Tao viaja por “diferentes continentes y países” todos los días. Saluda a los visitantes con la misma sonrisa y les ofrece espectáculos fascinantes y llenos de colorido. Sin embargo, en la vida real, trabaja en un sótano sin ventilación ni luz natural y duerme en un piso húmedo y oscuro. En el personaje de Tao se produce esa confusión entre realidad e ilusión y queda atrapada en un mundo de ilusiones que se imagina. Para ganar dinero rápido, Tao y otras bailarinas acuden a las comidas y cenas de negocios cuando los comerciantes necesitan compañía, aunque Tao no quiere vender su cuerpo a cambio de dinero. Por todo ello, se quiebran sus esperanzas para el futuro y se frustran sus ilusiones de la vida. El personaje de Zhihua es un trabajador migrante antiguo campesino y actual albañil en la ciudad. Sin embargo, se encuentra en condiciones extremadamente precarias. Como muchos de los trabajadores migrantes, no cuentan con seguridad social y se convierten en vagabundos sin hogar. En el desenlace, se contempla la muerte de Zhihua, en las ruinas del lugar de construcción, debido a la falta de medidas de seguridad y al cansancio de largas horas sin dormir.

En el contexto de la globalización, con la apertura china al exterior, algunos trabajadores jóvenes emigraron a países occidentales e industrializados en los años 80 y 90, aumentando así la población de origen chino en Europa, América, Australia y Asia (Biao, 2004). En las películas, también aparecen jóvenes que van al extranjero en busca de mejores perspectivas de futuro. Sin embargo, no tienen ningún conocimiento del país de acogida y tienen dificultades para integrarse en la sociedad local. Al final, se percatan de que no se puede reconciliar la realidad de la vida con sus ilusiones del mundo. Por ejemplo, el exnovio de Tao trabaja en un proyecto de construcción de una fábrica mongola. El marido de Qun llega a Francia sin permiso ni dinero tras un difícil viaje por mar, expuesto a riesgos y peligros. Qun y Taisheng, hablan de las experiencias migratorias de los vecinos de su pueblo. “Cuando mi esposo se fue en un barco, hubo treinta personas que viajaban con él. Murieron casi todos en aquel viaje. Él sobrevivió y entró al país.” Anna, una joven rusa, traída a Beijing por un comerciante, bailaba con

Tao en los espectáculos en el parque. Sin embargo, se ve obligada a trabajar en la prostitución bajo las amenazas de las redes de tráfico de inmigrantes.

En las películas se configura la imagen de las mujeres de clase baja, pobres y marginadas, provenientes de zonas rurales, de fuerte carácter y buen corazón, que trabajan en diversos oficios (servicio doméstico, prostitución o pequeños comercios) para poder vivir y sacar adelante a la familia, a pesar de las condiciones adversas. Por ejemplo, Wang Guixiang en *Les Larmes de madame Wang* (2002) de Liu Bingjian, es una mujer rural de la provincia de Guizhou, que emigra a Beijing con su marido Chen. La pareja vive en un piso alquilado en los suburbios de la ciudad. Chen no quiere trabajar y pierde mucho dinero en el casino. Wang se gana la vida vendiendo CDs vírgenes copiados ilegalmente. Para fingir negocios normales, le alquila a una niña, Jinjin, a sus padres que le cobran un yuan al día. Sin embargo, una tarde, la policía incauta sus CDs y, además, cuando devuelve la niña a su casa, se da cuenta de que sus padres se han ido, que han dejado a Jinjin abandonada. Y lo que es peor, su marido termina en la cárcel por dejar ciego a su amigo Zhang de un puñetazo. Entonces, Wang decide volver a su ciudad natal Wanxiang con la niña abandonada. Wang cuida de Jinjin como si fuera su madre. Los vecinos hablan de ella y la critican, lo que le hace la vida más difícil. Wang empieza a salir con su exnovio Li Youmin, dueño de una empresa funeraria. Zhang y su esposa exigen 9.000 yuanes como recompensa por su ceguera con amenazas del tipo “te voy a romper la boca”. Wang se echa a llorar, aunque no les conmueve. Li, escondido en la habitación, propone a Wang vender sus lágrimas en los funerales y entierros tras escuchar su llanto. Así que Wang se inicia en el oficio de las plañideras. Ofrece su llanto en el entierro de los vecinos y pronto gana fama en Wanxiang como plañidera. A pesar de las penurias, nunca pierde la esperanza y se esfuerza en superar las dificultades que encuentra (Li, 2018). Desempeña el verdadero papel de la madre de Jinjin y se encarga de la crianza y cuidado de la huérfana. Cuando pasa apuros económicos, la lleva a una familia de acogida. Al tener su fuente de ingresos, visita a la familia adoptiva de Jinjin y le compra comida y vestidos. Por otro lado, el personaje de Wang es la imagen de la mujer tradicional sujeta a su marido, aunque es un hombre alcohólico, adicto al juego, y se involucra en peleas. Cuando está en la cárcel, Wang no lo abandona e incluso trata de reunir el dinero para pagar la fianza. Para que lo liberen lo antes posible soborna al jefe de la prisión con 5.000 yuanes además de tener sexo con él. Su exnovio Li es avaro y ayuda a Wang a ejercer su oficio porque el negocio de la muerte le resulta rentable. Oculta su relación con Wang a su esposa. Sin embargo, Wang cree que le trata bien y al saber que su marido ha muerto, le revela sus ganas de casarse y vivir juntos. Ante el rechazo de Li, llora desconsoladamente en el cementerio por el difunto que no conocía, hasta que todos

los asistentes le dan dinero.

Estas mujeres están condenadas a la marginalidad y parecen someterse a este destino. No tienen ninguna fuerza para defenderse ante las injurias, discriminaciones, injusticias y malos tratos. Los personajes femeninos como Yun en *Dam street* (2005) de Li Yü empiezan a luchar contra las reglas morales tradicionales para defender su dignidad como personas y proteger a los niños abandonados. Yun quiere liberarse de las ataduras y prejuicios sociales que le constriñen y buscar un mejor futuro y una nueva vida en un mundo más amplio. A los 17 años, quedó embarazada y dio a luz a un niño en un pequeño pueblo alejado de la provincia de Sichuan. Fue engañada por Feng, un chico que abandonó los estudios y huyó del pueblo al enterarse del embarazo. Ante esta situación, la menor no podía asumir la responsabilidad de ser madre y, además, los vecinos la criticaban. Por eso, decidió abandonar al niño en las afueras del pueblo y dijo a Yun que su hijo murió. Quince años después, Yun es una cantante de ópera de Sichuan y trabaja en una compañía de teatro local. Sin embargo, los vecinos siguen vertiendo juicios discriminatorios contra ella y la critican por transgredir tradiciones morales. La vida de Yun da un giro radical desde que se encuentra con Yong en el pueblo. El chico, de unos quince años, le hace compañía y eso la consuela en los días tristes. Ella empieza a sentir una gran necesidad de ternura y de amor. Yong, a su vez, tiene sentimientos ambiguos hacia Yun al verla bañarse desnuda en el río. La noticia de que Yong es su hijo, adoptado por una pareja en otro pueblo, causa un fuerte impacto en su vida. Empieza a luchar contra las reglas morales tradicionales para defender su dignidad como persona y proteger a Yong como madre. Cuando el comerciante Qian la acosa el día de su boda con Liu, un espectador de teatro, no duda en romper una botella de vidrio y lo hiere con una de las astillas; al saber que Yong es su hijo, rompe el compromiso matrimonial con Liu y coge un tren que se aleja del pueblo, haciéndolo un secreto sepultado en su corazón.⁴⁶

Las películas retratan la psicología de los personajes y penetran en su interior, indagando en la personalidad de cada uno. Los conflictos internos de los personajes se reflejan a través de su psicología y comportamiento, demostrando su complejidad y ambigüedad y dándoles verosimilitud. Por ejemplo, en *Platform* (2000) de Jia Zhangke, los protagonistas antes se sentían satisfechos de su profesión de artistas y estaban orgullosos por trabajar en la compañía de teatro. Sin embargo, tras la quiebra de la empresa, se tienen que ganar la vida cantando “vulgares canciones” en los pequeños pueblos. Sufren una gran decepción en el choque entre el sueño y la realidad (Kong, 2020). En *Beijing Bicycle* (2001), se revela la psicología de los personajes a través de la

⁴⁶ Se refiere a que Yun decide no decir la verdad a su hijo Yong y dejarlo vivir en paz.

obtención y la pérdida de la bicicleta. En *Dam street*, Yun es un personaje complejo: por un lado, se niega a vender su cuerpo a cambio de dinero, y rechaza la propuesta para trabajar en la prostitución en Shenzhen como otras cantantes de la compañía. Por otro, está acostumbrada a sufrir en silencio, y con demasiada frecuencia, la discriminación y acoso de los espectadores y de su jefe Liu, y los juicios discriminatorios de los vecinos, pero aguanta calladamente los malos tratos como si fueran algo normal. En *Le Lac aux oies sauvages* (2019) Zhou es un personaje complejo y ambivalente. Por un lado, está involucrado en numerosos asesinatos y es un fugitivo de la policía; por otro, quiere dejar a su familia una cantidad de dinero suficiente para sobrevivir, sin importarle su propia vida.

A modo de conclusión, los protagonistas de estas películas suelen ser jóvenes inmigrantes en situación de exclusión social, mujeres rurales que viven en condiciones de marginalidad y pobreza. O sea, gente humilde y sencilla que lucha por sobrevivir en la sociedad.

4.1.5 Innovaciones técnicas

Desde el punto de vista técnico, en estas coproducciones se utilizan frecuentemente planos secuencias, sonido directo y tomas largas, para lograr escenas realistas. En el plano estético se utiliza un lenguaje objetivo, sencillo y natural para representar la realidad. Y muestra un estilo cercano al documental para filmar los hechos y las situaciones de la realidad vivida (Xue, 2017). Por ejemplo, en el fragmento de “El tren avanza hacia Shaoshan” (火车向着韶山跑, *Huochē xiàngzhe shaoshan pǎo*) al comienzo de *Platform* (2000) de Jia Zhangke, se puede ver un gran plano general en el que los actores de la compañía teatral ofrecen el espectáculo al público, que aparenta una fría objetividad descriptiva. Además, los actores y espectadores quedan diluidos en el entorno, transmitiendo la idea de que la historia de los individuos forma parte de la historia colectiva. El plano secuencia del desenlace muestra que Mingliang duerme en el sofá del salón, y Ruijuan está al lado con un niño en brazos. En este momento, el agua hierve y se oye el silbido de la tetera. Las escenas de la vida cotidiana de la pareja reflejan los sentimientos de impotencia y frustración ante la realidad. Pierden la pasión de la juventud y llevan una vida mediocre y monótona (Wei, 2019).

El lenguaje fotográfico consigue el efecto realista también a través de escenas largas y diferentes ángulos. Muchas de las escenas se ruedan en un plano secuencia, con la cámara fija, para narrar los hechos. Así se permite una visión objetiva, y la comprensión e identificación del espectador con los personajes, permitiendo una observación más detallada de su vida. Por ejemplo, al inicio de *Beijing Bicycle* (2001) de Wang Xiaoshuai, Gui se dirige en bicicleta a su vivienda de alquiler, y la cámara fija

proporciona imágenes del edificio estrecho y oscuro, circundado por un muro, en un rincón escondido, para observar las circunstancias difíciles de la vida del protagonista. Además, se contempla en una toma larga que Gui llega a un baño público para entregar un paquete al señor Zhang. Como es tímido, Gui se ve obligado a tomar un baño allí y pagar el servicio. Sólo se ve al señor Zhang desde atrás, que le echa en cara su falta de responsabilidad. Otro ejemplo es el fragmento de 40 segundos en el que Gui se da cuenta de que ha perdido la bicicleta, se siente impotente, frustrado y abandonado. Cuando vuelve a la empresa, escucha humildemente los reproches de su jefe. Está tomado en un plano a la altura de los ojos, en vez de un plano picado o contrapicado, ya que puede producir sensación de inferioridad o superioridad (Liu, 2017). Sucede lo mismo con la toma en un ligero picado de Gui sosteniendo un cuenco en sus manos y comiendo detrás de la puerta, que resalta también la fuerte personalidad de los personajes (You, 2022).

Para asegurar la coherencia espacial y temporal, con el mayor nivel de realismo en las escenas, las películas se componen de planos secuencias, grandes planos generales y planos rodados con cámara en mano, aportando una visión de los hechos y situaciones. En muchos casos, se emplean los planos largos rodados con cámara en mano en escenarios reales. Por ejemplo, la primera escena de *Les Larmes de madame Wang* (2002) de Liu Bingjian dura 45 segundos y tiene cierta profundidad, en la que Wang se despierta al lado de su marido, bosteza y estira los brazos. Le reprocha que pasa todo el día jugando *mahjong* y le pide que compre fruta. Luego se levanta de la cama, con el pelo recogido, y coge un recipiente para lavarse. Corre la cortina y entra en el cuarto de baño. Las acciones transcurren en una escena para trazar el día de la protagonista, presentando un estilo cercano al documental. Asimismo, hay una escena larga que dura dos minutos, en la que Wang, acompañado por su exnovio Li, asiste a un funeral para llorar al difunto por primera vez. En *Plaisirs inconnus* (2002) de Jia Zhangke, las imágenes de la transmisión por televisión de la elección de Beijing como sede de los Juegos Olímpicos de 2008, el atraco al banco de Changde, el atentado terrorista de Shijiazhuang, la inauguración de la autovía Beijing-Datong, aluden a acontecimientos sociales de esa época, para que situaciones y personajes adquieran mayor realismo. Otro ejemplo es la primera escena de *Walking on the wild side* (2005) de Han Jie que dura cinco segundos, en el escenario de la zona minera de Shanxi, en la que se ve pasar un camión de carbón. Luego, varios camiones cargados de mercancías avanzan lentamente por el camino del pueblo. Los vecinos se sientan en un muro mirando alrededor, como si estuvieran escogiendo un atajo para llegar al otro lado del camino. A continuación, aparece una serie de planos largos, generales, medios y cercanos, Xiping está parado en la puerta y Liuliu asoma la cabeza por la ventana. En su

rostro muestran un gran contento y parece que tienen una vida plenamente satisfactoria. En contraste, la gente de su entorno parece muy ocupada y tienen un ritmo de vida rápido.

Por añadidura, a través de escenas largas y el movimiento de la cámara en mano, se transmiten las emociones y se descubre la personalidad de los personajes. Las escenas largas, en tono realista, logran transmitir los sentimientos de confusión e inseguridad de los protagonistas. Por ejemplo, en *Les Larmes de madame Wang*, en la escena de Wang discutiendo con su exnovio Li a la puerta de un cibercafé, se pueden percibir sus sentimientos por la vibración de la cámara: Li quiere persuadirla de no liberar de prisión a su marido y Wang señala que tiene que asumir su responsabilidad como esposa (Zhu, 2021). En un plano de larga duración de *Plaisirs inconnus*, Xiaoji en su motocicleta va subiendo por la ladera de una montaña. Debido a la pendiente, se baja de la moto para empujarla. El punto de vista picado metaforiza la situación difícil de la gente humilde y marginada que lucha por sobrevivir en la sociedad. Otro ejemplo es la escena de los tres jóvenes recorriendo en dirección contraria un tramo de la carretera en *Walking on the wild side*. En la polvorienta carretera, su coche se desplaza entre camiones y furgones. Deciden irse de este mundo sucio, gris y aburrido, sin embargo, no tienen planes ni rumbo para el futuro. Se pueden percibir los sentimientos de confusión e inseguridad de los protagonistas. Al final de la película, Xiping vuelve al lugar natal con la cara sucia, las cejas fruncidas, la mirada entristecida y turbia, en contraste con su imagen del principio. Esta vez no conduce en sentido contrario, sino que sigue a los camiones para llegar a casa. En un plano cercano, Xiping mira a los camiones, alicaído y desconcertado. En el siguiente plano, se ve preocupado e indeciso entrando al parque industrial por el carril. En el escenario de la mina de carbón, se puede ver la figura de Xiping, pequeña y vacilante, en la oscuridad (Liu, 2020).

Estas películas están rodadas en escenarios reales o naturales: calles céntricas y zonas comerciales de las metrópolis, los *hutong*,⁴⁷ en donde se contempla el paisaje urbano de Beijing, chozas miserables en los barrios bajos de los suburbios donde viven los trabajadores migrantes, los pueblos pobres donde existe una sociedad rural, en contraste con el aspecto moderno de las grandes ciudades.

Cabe señalar que, en algunas películas, la rápida transición de las escenas, los cortes bruscos, caracterizan los montajes, para resaltar el carácter impulsivo de los personajes y mostrar las situaciones y acontecimientos imprevistos e incontrolables (Liu, 2020). En la transición de las escenas, se ve una mezcla de tiempos y cambio de

⁴⁷ Los *hutong* son las estrechas e intrincadas callejuelas de Beijing.

ritmos narrativos. Por ejemplo, en *Walking on the wild side*, cuando Liuliu pide prestado el coche de su padre y arroja unos instrumentos cortantes o peligrosos en el maletero, la escena transita a la siguiente: los tres amigos chocan los vasos por sus planes de venganza. Así el espectador percibe el peligro inminente y se intensifica el ritmo de la narración. Asimismo, cuando Er Bao bebe una copa de aguardiente de un trago y la echa a la tierra, en el siguiente plano los tres aparecen con palos en las manos. Además, el sueño de los tres jóvenes de convertirse en jefes de una banda culmina con la fascinación de visitar al amigo mafioso de Er Bao en la ciudad de Taiyuan y formarla allí. El sueño se esfuma cuando Er Bao les roba el dinero, el coche y se va solo. La escena de las cinco palabras 黑社会老大 (*Heishehui laoda*, Jefe del clan) que aparecen en la pared da un giro a la trama: de la tradición de Er Bao que les arruina el viaje, al sueño.

En las películas, se une la música con la narración. En *Beijing Bicycle* (2001) de Wang Xiaoshuai, cuando una pandilla de chicos persigue a Gui y Jian por la calle, la escena de estos momentos dramáticos se acompaña de música de tambores. Al intensificarse el ritmo, se presagia el desenlace: la destrucción de la bicicleta. En la banda sonora, se oye el sonido de las palomas revoloteando, la sirena de los coches de policía y los programas de televisión recreando la vida cotidiana de la ciudad de Beijing (Nan, 2019). La banda sonora de *Platform* (2000) de Jia Zhangke incluye seis canciones que marcan la época, como *Jóvenes amigos, nos reunimos hoy* (年轻的朋友 · 我们来相会, *Nianqing de pengyou, women lai xianghui*)⁴⁸ de la cantante Gu Jianfen en 1980 o *Vino dulce con café* (美酒加咖啡, *Meijiu jia kafei*)⁴⁹ de la popular cantante taiwanesa Deng Lijun en 1972.

En las películas de Diao Yinan, se emplea la técnica del claroscuro con una iluminación tenebrosa para la sensación de crisis o revelar la psicología de los personajes, en ambientes de humedad y oscuridad (Petty, 2014). En sus películas, se aprovechan las escenas nocturnas en los suburbios de la ciudad con las luces de neón para crear ambientes de misterio y peligro.

En resumen, estas películas se filman íntegramente en escenarios reales y con sonido directo. Con la cámara fija o cámara en mano rodando en largas tomas, se nota un tono documental en la fotografía.

4.1.6 Aspectos estéticos

⁴⁸ La canción se puede escuchar en URL: www.youtube.com/watch?v=eaEY-ttutg

⁴⁹ La canción se puede escuchar en URL: www.youtube.com/watch?v=1GDkeWpEkDA

En las películas de Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai y Li Yü, se utiliza un lenguaje cinematográfico metafórico y una estética simbólica a través de los objetos, que transfieren las emociones de los personajes e implican los destinos personales, insinuando el desenlace de la historia.

La bicicleta, en *Beijing Bicycle*, constituye una fuente de esperanza y sueños para Gui y Jian (Li, 2019). Jian, por ser dueño de una bicicleta, puede acceder a un círculo de amigos y puede ganarse el corazón de Xiaoxiao, su compañera de clase, una muchacha joven y hermosa. La bicicleta le da autoestima y una sensación de pertenencia al grupo. Para Gui, la bicicleta le supone la oportunidad de quedarse en la ciudad. Por último, la bicicleta simboliza el conflicto entre los ciudadanos urbanos y los inmigrantes provenientes de zonas rurales.

En *Plaisirs inconnus*, se utilizan metáforas que involucran ideas filosóficas de Zhuangzi⁵⁰. En el capítulo “Deambular sin preocupaciones” (逍遥游, *Xiaoyao you*), la esencia de *Xiaoyao* consiste en la independencia del mundo externo. En la historia “El sueño de Zhuang Zhou de ser mariposa” (庄周梦蝶, *Zhuangzhou mengdie*), la mariposa simboliza un hermoso sueño y que no se puede diferenciar de la realidad. Sin embargo, Xiaoji y Binbin, aunque graban un tatuaje que representa una mariposa con las alas abiertas, no tienen esperanza ni futuro y sólo pueden librarse de los problemas y el sufrimiento en el sueño.

En *Dam street*, el agua simboliza las ataduras del personaje. En la primera escena de la película, aparece la joven Yun sumergida en las aguas heladas de un río, sintiendo que un escalofrío recorre su cuerpo. “La imagen de una mujer sentada en el agua, en un vestido mojado, alude a una situación difícil y augura una crisis futura” (Guan, 2006, p. 34). Intenta transferir al espectador la sensación de asfixia, ahogo y miedo de la joven ante el embarazo imprevisto. Asimismo, insinúa la vida dura, difícil y de sufrimiento de Yun (Zhou, 2014). En el desenlace de la película, Yun y Jun se despiden y se alejan poco a poco y detrás de la escena se contempla la corriente del río, que simboliza el destino que las empuja a la tragedia (Wang, 2018). Otro ejemplo son los peces en la pecera de la mesa en la habitación de Yun. Cuando la madre sabe que Yun está embarazada, la hace arrodillarse y la golpea con el plumero. Yun huye corriendo de su casa y rompe accidentalmente la pecera. Los peces dan saltos muriendo de sed en el suelo. Y eso indica que Yun se siente asfixiada, como peces extraídos del agua, y está sola,

⁵⁰ Zhuangzi (369 a.n.e.-286 a.n.e.) fue un filósofo, pensador y literato de la China antigua durante el período de los Reinos combatientes (476 a.n.e. C.-221 a.n.e.). Su pensamiento daoísta enfatiza el funcionamiento natural de la existencia y la libertad concedida por el Cielo (Chesneaux, 1984).

indefensa luchando por la supervivencia. Cuando Jun pesca en el río y lleva dos peces a la casa de Yun, se le alegran los ojos. En la imagen de los peces, se exterioriza la sensación de ternura y amor que se produce en Yun. Además, al oír la noticia de la muerte de Feng, Yun descama los peces y corta su cabeza con un cuchillo. Los peces muertos simbolizan el término de la juventud de Yun. Desata toda su furia e indignación por causa del abandono de Feng, liberando sus emociones más contenidas (Sun, 2021).

4.2. Coproducciones de documentales independientes chinos

A finales del siglo pasado, la aparición del Video Digital (VD) tuvo un gran impacto en la producción fílmica independiente en China y se desarrolló el New Documentary Movement de China (Wang, 2006; Berry et al., 2010; Chu, 2007; Pernin, 2010; Viviani, 2014; Yun & Wu, 2017). Las producciones de VD requerían bajos presupuestos y no había un nivel de exigencia en cuanto a la capacitación profesional (Wang, 2005). La producción de documentales independientes entró en auge gracias al uso generalizado del VD a nivel industrial y doméstico (Wang, 2020). Los jóvenes universitarios de los años 60, así como las generaciones posteriores, empezaron a expresar sus experiencias personales y percepciones del entorno social que cambiaba rápidamente a través de este nuevo medio (Wang, 2005). A partir del año 2010, los realizadores independientes de cine documental como Wang Bing, Du Haibin y Zhao Liang han desarrollado su estilo, lenguaje y estética propia. En cuanto a la temática, sus obras se centran más en la gente trabajadora que en los héroes nacionales o políticos que protagonizaban los documentales oficiales. En el aspecto técnico, enfatizan el sonido directo y descartan la utilización de la voz en off y la banda sonora a la que se somete la imagen fotográfica (Wang, 2023).

4.2.1 El realismo documental de Wang Bing

Wang Bing fue uno de los primeros cineastas chinos que utilizaban la tecnología VD en su creación documental. Llegó al distrito de Tiexi de la ciudad de Shenyang como productor independiente para filmar un documental sobre la zona industrial más importante de la economía socialista china y en declive de los años 80 y 90. En 2003, realizó su ópera prima *À l'ouest des rails* (铁西区, *Tie Xi Qu*), un largometraje documental de nueve horas, en el que se presenta la quiebra de una fábrica estatal y traza la historia del tiempo de las reformas (Wang, 2020). Fue exhibido en diversos festivales internacionales en los Países Bajos, Italia y Francia, premiado en el Festival de Marsella en 2003 y, además, fue elegido por el Instituto de Cine Británico, por más

de trescientos críticos y productores de cine del mundo, como uno de los más grandes documentales de la historia, ocupando el decimosexto lugar. En 2006, el Ministerio de Cultura de Francia le otorgó la Orden de las Artes y las Letras.

Durante el período 2000-2018, ha dirigido 22 largometrajes documentales en las provincias de Mongolia Interior, Liaoning, Hebei, Shanxi y Yunnan. Entre ellos, *L'Argent du charbon* (2009), *L'Homme sans nom* (2010), *Les Trois Sœurs du Yunnan* (2012), *À la folie* (2013), *Pères et Fils* (2014), *Ta'ang* (2016) tratan de la vida cotidiana de la gente común, incluido los obreros, campesinos, trabajadores migrantes y niños rurales, o sobre colectivos marginales de la sociedad, como minorías étnicas y enfermos mentales; *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007), *Mrs. Fang* (2017), *Les Âmes mortes* (2018) registran la historia oral sobre el movimiento antiderechista entre finales de 1957 y mediados de 1976.⁵¹ Estos filmes han sido exhibidos en los principales festivales de cine europeos, exposiciones de arte, galerías y museos en Francia, los Países Bajos, Italia, etc. Por ejemplo, el documental *Les Trois Sœurs du Yunnan* que protagonizan tres niñas de un pueblo muy pequeño en Yunnan se estrenó en la 69 edición del Festival de Venecia; *Argent amer* (2016) rodado en una fábrica textil con miles de trabajadores en Huzhou, Zhejiang, fue premiado en la sesión Horizontes del 73 Festival de Venecia; *Mrs. Fang* tuvo un estreno en la exhibición de arte Documenta 14 en la ciudad alemana de Kassel; el largometraje de ocho horas *Les Âmes mortes* donde entrevista a varios testigos y familiares de las víctimas durante la campaña anti-derechista, fue elegido en las proyecciones especiales del 71 Festival de Cannes. Estos documentales han llamado la atención de los cineastas, productores y académicos de todo el mundo, por su particular expresión estética y narrativa y reflejo de la realidad social. La crudeza de las imágenes, la narración excepcionalmente larga, así como la visión realista sin la intervención de la cámara, favorecen el interés estético del espectador de un contexto sociocultural ajeno al de la historia del filme (Wang, 2022). Por otro lado, el cine documental es la ventana a través de la cual los espectadores de todo el mundo contemplan la vida, experiencia y perspectiva desconocidas en su país, lo que permite tener una visión más amplia del mundo (Bernard, 2011). Se puede decir que los documentales de Wang Bing acercan la cultura y sociedad china al espectador occidental (Pollacchi, 2021; Lessard, 2023).

En comparación con las producciones oficiales que tienen el respaldo técnico y financiero de las productoras estatales y televisiones públicas, los cineastas

⁵¹ En 1957 se inició una campaña política del Partido Comunista Chino para pulgar miembros considerados como derechistas dentro del gobierno. Tras la muerte de Mao en 1976, se puso fin a la Revolución Cultural y el entonces presidente Deng Xiaping revocó muchas de las condenas derivadas del movimiento antiderechista (Sun, 2011).

independientes enfrentan en muchas ocasiones serios problemas económicos. Por la escasa difusión de sus obras en los principales medios de comunicación del país y la dificultad de acceder a las salas o circuitos de exhibición, no pasan por los canales oficiales de distribución, sino que buscan sus fuentes de inversión en el extranjero y su inclusión en los circuitos internacionales de exhibición (Wang, 2022). En el caso de Wang Bing, sus documentales suelen contar con el apoyo financiero de festivales audiovisuales, galerías de arte, fundaciones culturales, fondos estatales y regionales de Francia y de los Países Bajos. Por ejemplo, el canal público de televisión Arte France ha invertido en *L'Argent du charbon*, *Les Trois Sœurs du Yunnan*, *Argent amer*, *Mrs. Fang* y *Les Âmes mortes* y ha exhibido *À la folie* (*ibid.*). Además, el Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada del Ministerio de Cultura y Comunicación francés (1997-2017) ha respaldado financieramente los proyectos *L'Argent du charbon*, *L'Homme sans nom*, *Mrs. Fang* y *Les Âmes mortes*, también apoyado por el fondo de ayuda regional de Isla de Francia. Asimismo, *Fengming*, *chronique d'une femme chinoise*, *L'Argent du charbon*, *L'Homme sans nom*, *Pères et Fils*, *Mrs. Fang* y *Les Âmes mortes* se produjeron con el apoyo de la Galería Chantal Crousel París, el Museo del muelle Branly, la Galería París-Beijing, la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo, la fundación Cinéforum, entre otras. Adicionalmente, *Argent amer* también percibió financiación del fondo Hubert Bals Fund (HBF) de ayuda a proyectos cinematográficos del Festival de Róterdam y la fundación neerlandesa Feldstein Abitbol (F.A.M.S.) Y Wang logró el Eye Art&Film Prize del Museo del Cine holandés Eye y del Fondo de las artes Fermor Leigh Patrick&Joan para producir un documental sobre una anciana moribunda que era *Mrs. Fang* (2017).

Aparte de la aportación financiera, destaca también la contribución de los artistas, técnicos y profesionales franceses que llevan a cabo los trabajos de registro y edición de sonido, edición de imágenes, corrección del color y traducción. Wang Bing desempeña un papel central en la realización de los proyectos, que no se limita al productor y director del documental, sino que también asume los trabajos de guion, dirección de fotografía y edición. En *Fengming*, *chronique d'une femme chinoise*, coproducido por la productora hongkonesa Wil Productions y la china Fantasy Pictures, el equipo estuvo conformado por productores chinos y franceses, editor francés, editor de sonido chino, además de traductores chinos y franceses. *L'Argent du charbon* formaba parte de la colección de películas *L'usage du monde* (El uso del mundo) del director francés Stéphane Breton. Fue coproducido por la productora francesa Les Films d'Ici y la china Wil Productions. El director se encargó también del sonido. En el equipo se encontraban productores chinos y franceses, editoras francesas, editora de sonido francesa y colorista francés. En *L'Homme sans nom*, coproducido por la Galería

Chantal Crousel París y Courtesy o the Artist Sydney, el director se hizo cargo de la producción, dirección y dirección de fotografía. El equipo estuvo constituido por productores chinos y franceses, ingenieros de sonido y cámara chinos. *Les Trois Sœurs du Yunnan* fue coproducido por la productora francesa ALBUM Productions y la china Chinese Shadows, en colaboración con el programa La Lucarne, el Departamento de Sociedad y Cultura de Arte France y también el programa Fuorioraio de Rai Cinema Italia, con el apoyo de la PROCIREP (Sociedad de Productores de Cine y Televisión) y la ANGOA (Agencia Nacional de Gestión de Obras Audiovisuales). El director se encargó de la dirección de fotografía y edición. El equipo estuvo formado por productores chinos y franceses, ingenieros de sonido, cámara y asistentes dirección chinos, además del editor francés. En *À la folie*, coproducción entre la productora hongkonesa Y. Production y la japonesa Moviola Productions, el director asumió el papel de productor, director de fotografía y editor. En el equipo se encontraban productores chinos, franceses y japoneses, así como asistentes de dirección chino y japonés. En *Pères et Fils*, Wang desempeñó el papel de director, productor y editor. El personal chino se dedicaba a la fotografía y grabación del sonido, mientras la edición de imágenes y mezcla de sonidos corrieron a cargo de los franceses. *Argent amer* fue una coproducción entre las productoras francesas Gladys Glover, House on Fire, Yisha Production, las hongkonesas Chinese Shadows, Wil Productions y la china Fame Culture Media. Con la dirección de fotografía y edición a cargo de Wang, participaban productores franceses y chinos, editoras francesas, aparte de consultores artísticos y asistentes de dirección chinos. La postproducción, incluida la corrección de color y edición de sonido se realizó en París. *Ta'ang* fue una coproducción entre las productoras hongkonesas Chinese Shadows y Wil Productions, con el apoyo de la distribuidora hongkonesa Asian Shadows y la empresa francesa ALBUM Productions. Wang cumplió su rol de productor, director y director de fotografía. En el equipo hubo editor, ingeniero de sonido franceses, consultores artísticos y asistentes de dirección chinos. Además, la postproducción se efectuó en Hong Kong. En *Mrs. Fang*, coproducido por la productora francesa Idéale Audience, las hongkonesas Wil Productions y Chineses Shadows, Wang como director, director de fotografía y editor, colaboraba con ingenieros de cámara y sonido chinos, así como editoras, mezclador de sonido y colorista franceses. En *Les Âmes mortes* (2018), coproducido por las productoras francesas Les Films d'Ici, CS Productions, Arte France y la china Adok Films, Wang fue director, productor y director de fotografía a la vez.

Wang considera que el documental transmite al espectador la verdad que percibe el autor en una vivencia concreta a partir de su observación de la realidad, así como su actitud o perspectiva del mundo (citado en Lian, 2019). Se trata de cine de autor, en el

que los directores juegan un papel preponderante, plasmando su particular visión del mundo, su mirada crítica hacia la sociedad, mostrando sus percepciones, sentimientos y actitudes. Las obras suelen presentar rasgos reconocibles e identificables de la técnica, estilo y temática que los autores emplean (Caldevilla Domínguez et al, 2013). Se mantienen al margen e independientes del sistema oficial de producción y del estandarizado de Hollywood (Bordwell & Thompson, 1995, p. 480). Las obras documentales independientes chinas estaban fuertemente influenciadas por la teoría de autor de André Bazin, crítico del cine francés, que enfatizaba el rol del director en el proceso de creación artística: como autor era y se consideraba responsable del guion y los diálogos ilustrados más que la puesta en escena (Truffaut, 1954). Opuestos al paradigma industrial, los autores describen el mundo que le rodea; construyen y expresan su cosmovisión en las películas o documentales (Meng, 2009). Las diversas identidades y experiencias de los directores independientes hacen que proyecten la subjetividad y la personalidad singular en la creación artística. Los primeros documentales independientes chinos se diferenciaron del paradigma de la voz en off que se sobreponía a la imagen y trataron de documentar hechos mediante la observación, sin intervención directa del director.

Desde mediados de los años 90, los cineastas empezaron a escoger temas individualizados, desde una perspectiva más subjetiva; además, en la interacción con los sujetos fotografiados, los directores también intervinieron en el rodaje. Después del año 2000, ha surgido el tipo de documental personal basado en la historia de vida de los directores mismos, sus familiares o amigos cercanos, en el que se representa la percepción de sí mismos y de la realidad circundante y manifiestan sentimientos y vivencias de forma personal (Wang, 2020). Por ejemplo, Zhao Liang en su obra *Behemoth* (2015) recurre al lenguaje lírico y poético cargado de metáforas con la mera presencia de signos visuales, así como la ausencia de diálogos y de elementos narrativos. En vez de mostrar una realidad observada y filmada, se impone su visión del imaginario social y la subjetividad. Estos documentales de autor chinos se basan en el conocimiento de la sociedad en que viven los directores, o expresan sus dudas, o exponen críticas y malestar acerca de la realidad. Al mismo tiempo, por la influencia del neorrealismo italiano (Chen, 2018, p. 17), los documentales de Wang Bing se centran en los trabajadores de clase baja que luchan contra las adversidades de la vida, explorando y profundizando en el mundo interno del individuo y sus problemas en la sociedad (Lessard, 2023, Pollacchi, 2021). En *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007), la protagonista recuerda sus experiencias en los años difíciles de la revolución cultural. Ella y su marido considerados derechistas son enviados forzosamente a trabajar en una granja al oeste de China. Tienen que soportar hambre,

frío, enfermedades, trabajo físico intenso y tortura espiritual. Al escuchar la noticia de la muerte de su esposo, en medio de la nieve acude a su sitio de trabajo y sabe que muere de hambre. Ella y sus dos hijos sobreviven en condiciones miserables hasta muchos años después, cuando el gobierno de Deng Xiaoping revocó muchas de las condenas derivadas de la campaña antiderechista. Así se articulan la historia colectiva y la memoria individual (Wang, 2006). *Les Trois Sœurs du Yunnan* (2012) habla de las niñas rurales que se quedan en su pueblo de origen cuando sus padres se trasladan a las grandes ciudades en busca de trabajo, un fenómeno social de gran importancia en el país. Las tres hermanas viven en un pequeño pueblo alejado de Yunnan con padres ausentes. La mayor de 10 años, las otras dos de 6 y de 4 años respectivamente, pastorean las ovejas y vacas de un campo al otro, y hacen tareas agrícolas cada día, recogiendo patatas y excrementos secos. *Mrs. Fang* (2017) se enfoca en el final de la vida de una anciana enferma de Alzheimer. La mirada de la cámara se fija en la apariencia del personaje a punto de morir, acostada en la cama, rodeada de sus hijos, en su vieja casa, a la luz amarillenta de la lámpara, y así las escenas resultan serenas, densas y serias. Se filma también la vida cotidiana de los vecinos -de pesca, de cena-. El director quiere que los espectadores se encuentren de cara con la muerte y se produzca respeto hacia la vida de los seres humanos.

El lenguaje cinematográfico de Wang Bing se caracteriza por el estilo observacional y las tomas largas con el fin de lograr el realismo documental, así como las escenas cotidianas para filmar hechos o situaciones de manera natural y espontánea (Liu & Sun, 2022). En primer lugar, los documentales de Wang parten del concepto de cine directo, que se originó a mediados del siglo XX en los Estados Unidos. Incidía en la grabación con cámara en mano y el sonido sincronizado para capturar la realidad sin que los sujetos percibieran la presencia de la cámara (Resha, 2018). El realizador no interviene en los acontecimientos dejando que los hechos ocurran en situaciones naturales y espontáneas y observa la forma de hablar y actuar de los sujetos (Carta, 2015). Los documentales de Wang son cine directo o documental observacional. Se muestran las imágenes de la realidad sin interpretaciones. Por ejemplo, en *À la folie* (2013), la cámara sigue a diez enfermos en un hospital psiquiátrico de Yunnan y documenta su vida diaria. En una noche fría, Ma Jian, un hombre alto y delgado, se quita su chaqueta acolchada, y con el dorso desnudo se dirige a los compañeros en la sala de descanso diciendo “voy a correr veinte vueltas”. La cámara sigue enfocando a Ma: en las imágenes vibrantes, pasea por los cuartos de ambos lados del pasillo. Con el movimiento de la cámara en mano, el corredor de forma circular está lleno de luces y sombras. Al correr muy rápido, dice al camarógrafo “me has alcanzado, estás sudado”. El director utiliza el material directamente filmado en lugar de la interpretación o

explicación, para asegurar el realismo de la situación. En *L'Homme sans nom* (2010), que dura 92 minutos, como observador documenta la vida aislada y solitaria de un anciano en una cueva, en un pueblo abandonado en las montañas de la frontera entre la provincia de Heibei y Mongolia Interior. A través de los planos muy cercanos a la cámara y planos de detalle de la suciedad, los mosquitos, los utensilios y recipientes de barro, las crudas imágenes de la vida del anciano en la cueva llenan la pantalla, produciendo un gran impacto visual en el espectador.

En segundo lugar, las tomas largas sirven para mostrar secuencias completas, conseguir la continuidad espaciotemporal, además del realismo. El crítico de cine francés André Bazin consideraba que “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real” (Bazin, 1966, p. 7). Bazin apoyaba el uso de planos largos porque preserva la dimensión espacial y temporal de los acontecimientos. Cada plano-secuencia encierra una significación en la narración y deja al espectador más tiempo para meditar sobre la cadena significativa (MacDougall, 1992). En *L'Homme sans nom*, el anciano interactúa con su entorno a lo largo del día durante las cuatro estaciones del año. Los planos largos describen en detalle la vida cotidiana del anciano con el paso del tiempo, como el plano en el que avanza más lejos en la desolada planicie, de espaldas a la cámara, o el de cocinar y comer los cereales que él mismo cultiva, dando una mayor credibilidad al personaje y escenas para favorecer la inmersión del espectador en un mundo ajeno y la identificación con la experiencia del protagonista. En *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007), en sus tres horas de duración, la cámara enfoca al rostro de la anciana, sentada en el sofá de su casa, y solo se puede oír el relato de la anciana. En *Pères et Fils* (2014), a lo largo de sus 87 minutos no cambian mucho los planos: la cámara sigue fija sobre el *kang*⁵², donde el padre y su hijo juegan con el móvil, ve la televisión o duermen, sin conversación alguna.

Por último, en la descripción de los pequeños detalles de la vida diaria, se filman los fragmentos capturados de la realidad para descubrir la verdadera personalidad de los personajes. Por ejemplo, en *Argent amer* (2016), en un plano fijo que dura 50 segundos, la mujer maltratada por su pareja, a un lado de la acera, mira hacia el otro lado, hacia su compañero de trabajo, quien le dice que no puede ayudarla más y se va. Después la cámara enfoca a la mujer, con los brazos cruzados sobre el pecho, recelosa y cautelosa. En esta situación de la vida cotidiana, la mujer, impotente, desesperada y sin dinero no

⁵² El kang (炕, *Lecho con calefacción*) es común en la región noreste de China y la gente lo usa para pasar el invierno, con temperaturas inferiores a 30 grados centígrados bajo cero. Se trata de una plataforma larga de ladrillo o barro cocido, y dentro de la cavidad interior hay un sistema de combustión de la leña o carbón y otro de expulsión al exterior del humo (Guo, 2002).

sabe adónde ir, que es su estado ordinario. En *Les Trois Sœurs du Yunnan*, un plano detalle muestra sus rostros enrojecidos de frío, con los pelos desordenados y sucios. El vaho sale de sus bocas, formando nubes en el aire. En una casa de barro, bajo la tenue luz, las niñas desayunan con su padre. Después de comer, el padre, con una sonrisa en su rostro, escucha a la hija mayor hablar de lo ocurrido en la escuela o en la casa de las tías. Los fragmentos recogen los únicos momentos felices para la familia, aunque viven en la pobreza y miseria (Kang, 2022).

4.2.2 La ilusión de lo real en el documental de Du Haibin

Du Haibin también es una de las figuras más destacadas del cine documental independiente chino. La introducción de VD permitió a los jóvenes autores grabar su propio material e incluso realizar la edición y montaje de imágenes en sus casas (Zhang & Zito, 2015; Robinson, 2014). Du Haibin fue uno de los primeros jóvenes cineastas que rodaron sus filmes con cámara portátil. Alquiló máquinas de una estación de TV local para la edición de sus primeros documentales “de manera lineal y manual” (Du, 2023, p. 351). Opuesto al paradigma industrial, el director suele trabajar con un equipo pequeño de tres o cuatro personas y asumir el papel de productor, director y editor. Los documentales de Du se basan en las historias de gente corriente, individuos o grupos marginados, y representan los cambios que la sociedad ha experimentado (Wei & Wong, 2009). Enfoca los problemas sociales desde perspectivas diferentes y habla de los mismos con distintas voces, porque considera que el documental independiente debe diferenciarse de los metrajes oficiales (*ibid.*, p. 169). Es uno de los directores de documentales independientes chinos más reconocidos a nivel internacional. En *Along the Railway* (铁路沿线, *Tielu yanxian*) (2000), Du observa el ir y venir de gente por los caminos o vías férreas de la ciudad de Baoji, al oeste de China y se adentra en estos grupos de vagabundos, ladrones y buhoneros. Con su segundo filme, recibió una mención especial del Festival de Yamagata 2001 y ganó su reputación de director independiente de documentales. *San* (伞, *Paraguas*) (2007) presenta el trabajo de los obreros de una fábrica de paraguas de la ciudad de Xiaolan, provincia de Guangdong, los pequeños comerciantes de paraguas en el mercado de Yiwu, el mercado mayorista más grande del mundo, y la vida de los estudiantes que corren con el paraguas en medio de la lluvia en una universidad de Shanghai. Esta obra se estrenó en la sección Horizontes del 64 Festival de Venecia y fue premiada con la mención especial del festival francés Cinéma du Réel. En *1428* (2009) registra las imágenes de la ciudad Wenchuan, provincia de Sichuan, en ruinas tras el terremoto que sufrió y la lucha por sobrevivir al desastre, y reflexiona sobre las tareas de rescate y reconstrucción que se prolongaron durante 220 días. Fue estrenada en la sección Horizontes del Festival de

Venecia de 2009 y atrajo la atención de los productores y de EE.UU. y Francia que financiaron su siguiente proyecto *A young patriot* (2015).

El documental fue coproducido por la productora francesa 24 Images, la entidad cultural sin ánimo de lucro estadounidense ITVS y la fundación de ayuda para la producción del cine documental chino CNEX. Consiguió el apoyo financiero de la Corporación para la Radiodifusión pública de EE.UU. y del programa Aide aux Cinémas du Monde (Apoyo a los Cines del Mundo), del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada del Ministerio de Cultura francés, con la ayuda de la región francesa de los Países del Loira, en colaboración con Sundance Institute, organización sin fines de lucro dedicada a la ayuda de los cineastas independientes de todo el mundo. En el equipo se encontraron productores, artistas y técnicos de procedencia geográfica y cultural diversa como el director de fotografía, ingenieros de sonido, cámara e iluminación, asistentes de dirección, compositores chinos, editora hongkonesa, músico, editora de sonido y colorista franceses, diseñadores francés y taiwanés. Los trabajos de la postproducción se llevaron a cabo en París. A diferencia de *San y 1428*, *A young patriot*, se centra en los cambios del protagonista, un individuo sujeto a las condiciones de su época. El rodaje duró cinco años, desde que terminó el bachillerato hasta que pasó sus años de universidad y empezó a trabajar como fotógrafo independiente. Cuando por primera vez el equipo de Du se encontró con Zhao en la ciudad de Pingyao, el 1 de octubre de 2009, las calles y caminos estaban llenos de color rojo y él llevaba un uniforme militar. Zhao fue uno de los manifestantes en contra de la ocupación japonesa de las Islas de Diaoyu, gritando y agitando banderas rojas (Du, 2023, p. 362). En aquel entonces estaba en su último año de bachillerato. Quería alistarse en el ejército y defender las fronteras nacionales por amor a la patria. Sin embargo, cinco años después abandonó aquel sueño y decidió montar un estudio de fotografía en Chengdu donde hizo la carrera de arte (Li & Du, 2022). El giro del protagonista se debe a sus experiencias de juventud en una ciudad moderna y los contratiempos inesperados en la familia, que influyen en sus valores, identidad y visión acerca de la sociedad, especialmente su manera de entender el patriotismo. Por falta de dinero, tiene que pedir prestado para pagar sus estudios universitarios. Al ser aceptado en la Universidad de las Nacionalidades del Suroeste, se traslada de su ciudad a la metrópoli de Chengdu. La universidad le permite desarrollar su pensamiento libre y una amplia visión del mundo. Luego va a las Montañas Daliang en Sichuan para hacer trabajo voluntario en una escuela. En Pingyao, las necesidades urbanísticas exigen la demolición de su casa y la noticia de la muerte de su abuelo, le acerca a distintos aspectos de la realidad social. Se da cuenta de la diferencia entre lo real y lo ideal y empieza a dudar del valor, visión y patriotismo que tenía. Al final, Zhao

considera que, en determinada época, el amor a la patria puede significar cosas muy diferentes.

La ruptura entre lo real y lo ideal, la distancia que separa la realidad de la ilusión, la existencia de acusados contrastes de la vida real, son los temas centrales abordados en las obras de Du. Está fuertemente influenciado por el pensamiento de Maupassant, como explicó en una entrevista, “me inspiró la novela *Una vida* del escritor francés” ... “la vida no es nunca tan bella ni tan mala como se la cree” (Jia et al, 2011, p. 4). Con la objetividad documental, su intención es conseguir una fiel reproducción y reflejo de la realidad, aunque admitió que “sabes muy bien que las cosas frente a tus cámaras no son reales” (*ibid.* P. 8).

4.3. Coproducción de películas de gran presupuesto

En 2014, la productora estatal china Yunnan Film Group coprodujo, dentro del acuerdo oficial, junto a la empresa francesa 22h22 y la americana Media Max Productions, *Croisades* (2014) del director británico Nick Powell, cuyo presupuesto alcanzó los 25 millones de dólares, siendo el proyecto de coproducción de mayor envergadura entre China y Francia hasta entonces. Entre todas las partes asumieron conjuntamente los costes de producción y riesgos de inversión y, además, compartieron los ingresos de taquilla proporcionales a su inversión. Las empresas trataron de maximizar los beneficios comerciales y lograr una distribución más extensa, por eso se interesaron por los mercados internacionales. Para conseguir el mayor número de espectadores y mejor rentabilidad económica, se utilizó la fórmula productiva y narrativa apta para el consumo del público en general: la historia relatada es simple y fácil de entender, los personajes están estereotipados como buenos y malos y también se transmiten los valores populares de la justicia o el heroísmo. Además, se muestran impresionantes efectos sonoros y visuales que asombran por su perfección técnica y la difusión de la película fue impulsada por la participación de conocidas estrellas de cine -Nicolas Cage, Liu Yifei, entre otros-, anuncios y promociones en los nuevos medios como Weibo.

La coproducción de películas de gran presupuesto constituye un patrón industrial que también afecta a la industria cinematográfica china, cuyo objetivo es el entretenimiento del público y la mayor rentabilidad de la inversión. Estas películas tratan de atraer al público a través de imágenes, sonidos y música que emocionen y sorprendan al espectador. Se basan en la estética comercial que, según Richard Maltby, es esencialmente oportunista en su motivación económica (Maltby & Craven, 1995). Se establece como premisa básica la necesidad de rendimiento de taquilla y de

ser aceptadas y atractivas para el público destinatario en su sistema de creación artística (Yin, 2007). De hecho, en estas superproducciones se adoptan las fórmulas de éxito del cine comercial: la historia pretende satisfacer al espectador e intenta divertirlo y hacerle soñar, reír o llorar con las aventuras y desventuras de los y las protagonistas (Maltby & Craven, 1995); evita abordar temas serios o controvertidos para evitar que reflexiones sobre los dolores y sufrimientos de la vida e inciden en los valores universales como la búsqueda individual de la felicidad y el amor, el ansia de libertad e igualdad en el ser humano; se combinan diversos géneros para cubrir las distintas expectativas y necesidades de los espectadores y se mezclan elementos de humor o suspense procedentes de diferentes géneros para producir innovaciones narrativas; a veces utilizan la tecnología Imax para exhibir las películas en las pantallas gigantes y las imágenes generadas por ordenador (CGI, por su sigla en inglés) para que resulten visualmente espectaculares. El esplendor visual hace que los espectadores se sumerjan en la imaginación y la fantasía y les produzcan asombro y satisfacción. Por otra parte, la historia se simplifica y se usa a menudo la oposición binaria del bien y el mal para categorizar y etiquetar a los personajes (González Sánchez, 2010).

De hecho, *Croisades* se frustró en los mercados en su estreno: recaudó solamente 24 millones de yuanes de taquilla en China y tampoco produjo los beneficios esperados en los mercados europeos y estadounidenses. Esta superproducción poseía los elementos del cine comercial para tener éxito: efectos especiales increíbles con una estética espectacular, escenarios grandiosos y fantásticos de costes elevados, numerosas escenas de acción, música emotiva e intensa de la banda sonora original, con buenas campañas de publicidad y grandes estrellas internacionales como Nicolas Cage y Hayden Christensen. Sin embargo, en las redes sociales Imdb o Douban en China que permiten a los usuarios consultar y crear contenido relacionado con películas, con una puntuación de 4 a 5 (la máxima es 10), fue criticada por la tópica historia de heroísmo personal, la falta de lógica al establecer relaciones causales entre los acontecimientos y la escasa evolución de los personajes. Es decir, la causa principal del fracaso taquillero fue la debilidad del contenido. La película se ambientaba en el siglo XII, en el contexto de la guerra de las cruzadas. Dos cruzados que ya no quieren seguir matando en nombre de Dios se exilian al lejano Oriente, donde se encuentran con la princesa china Lian y su hermano menor, durante su huida de la persecución de su hermano mayor que usurpa el trono imperial. Mientras los dos hermanos siguen su camino de huida y venganza, el protagonista Jacob los protege de sus enemigos y al mismo tiempo procura su propia salvación. El personaje de Jacob está dotado de la imagen de los héroes clásicos: desinteresado, valiente, decidido, protector y defensor de los buenos y castigador de los malvados. Se enfrenta a una época o contexto social donde

supera los desafíos y obstáculos para llegar a un objetivo final (Ribes, 2006), que es ayudar a los dos hermanos a recuperar el trono. Por la abundancia de clichés comerciales y diálogos repetitivos, los personajes resultan simples, lineales y estáticos, sin apenas variaciones en el ánimo o comportamiento. La trama es muy simple hasta que el espectador anticipa lo que ocurrirá desde el principio. Además, los acontecimientos están desconectados causalmente: no se puede explicar el apoyo inmediato del ejército al hijo mayor Xing como heredero del trono tras el asesinato del antiguo rey, ni tampoco el duelo a muerte entre Xing y Jacob, quien es capturado por el ejército, frente a estas tropas leales a Xing.

A medida que se van entretrejiendo los dos hilos narrativos, se muestra el encuentro entre culturas muy distintas, y en particular la fusión de los diversos elementos de la cultura china y la occidental. Sin embargo, los elementos chinos son superficiales y resultan redundantes y extraños al introducirlos de manera abrupta en la narración. Los referentes simbólicos como el dragón y la corte imperial ofrecen atractivos exóticos que pueden interesar a los espectadores occidentales. Sin embargo, tienen un significado en las leyendas, mitos, costumbres y tradiciones chinas que no se puede transmitir a través de signos simplificados. Por ejemplo, la imagen de los dragones amarillos o dorados con cinco garras en cuatro pies, que simboliza la nobleza y el poder en la mitología china, se diferencia de la de dragón con alas arrojando fuego por la boca, que trae desgracia a los seres humanos (Cohen, 1989, p. 231), como en la película. Además, la historia transcurre en un reino imaginario de la antigua China, un mundo fantástico y casi mágico, donde se mezclan héroes medievales, monstruos malévolos, caballeros andantes y princesas orientales, que dificulta la identificación del público chino con lo que sucede en la pantalla, ya que no refleja la realidad histórica ni se corresponden con las especificidades culturales del país. Debido a que el equipo creativo estuvo formado principalmente por guionistas, cineastas y directores de fotografía británicos, todos los diálogos están escritos en inglés, lo que produce en el espectador chino “la sensación de extrañeza y lejanía” (Douban, 2014).

A partir de 2015, el capital privado chino empezó a participar en las grandes superproducciones con sus socios franceses. La productora privada china Fundamental Films coprodujo cuatro películas de gran presupuesto, junto a la francesa EuropaCorp, que fueron *Le Transporteur: Héritage* (2015) de la directora francesa Camille Delamarre; *Ma vie de chat* (2016) dirigida por Barry Sonnenfeld; *The Warriors Gate* (2016) del director alemán Matthias Hoene; y *Valérian et la Cité des mille planètes* (2017) del cineasta francés Luc Besson. Bona Film Group, una de las productoras privadas más grandes de China, invirtió en *Cold Pursuit* (2019) de Hans Petter Moland, realizado en coproducción con Canal+ y Ciné+ de Francia. Estas películas contaban con

reconocidos guionistas, directores y actores europeos, junto a un equipo técnico y profesional que manejaba la parte francesa. La contribución de China se centró en la aportación de capital, frente a los derechos de autor, fuentes de financiación, decisiones creativas, tecnologías de postproducción, redes de distribución y exhibición que quedaban bajo la responsabilidad de sus socios europeos.

En los casos de *Le Transporteur: Héritage*, *Ma vie de chat* y *Valérian et la Cité des mille planètes*, los altos presupuestos buscaban su recompensa en los ingresos de taquilla, por lo que se dirigían a una audiencia mundial para lograr una distribución extensa y se regían por criterios de comercialidad. *Le Transporteur: Héritage* contó con un presupuesto de 24 millones de dólares y se recaudaron más de 72 millones de taquilla en todo el mundo: 16 millones, equivalente al 22%, en el mercado norteamericano, y 128 millones de yuanes, equivalente al 26%, en China. Y también se vendió a más de treinta países europeos. *Ma vie de chat es un peligro* se produjo con un presupuesto de 30 millones de dólares y alcanzó los 58 millones en las taquillas mundiales: el 37% lo consiguió en EE.UU. y Canadá y el 27% en China. Asimismo, se realizó el 5% de las ventas en más de veinte países europeos. En 2017, se llevó a cabo el proyecto de coproducción sino-francesa de mayor envergadura hasta ese momento con 197 millones de dólares para *Valérian et la Cité des mille planètes*, dirigida por Luc Besson. Esta superproducción recaudó 226 millones de dólares en todo el mundo y ha sido una de las películas más taquilleras de la coproducción sino-francesa tanto en China como a nivel internacional.

En estas películas, estrategias como contratar a grandes estrellas de Hollywood, producir ciertos géneros -acción, crimen, ciencia ficción y fantasía- y aplicar técnicas del estilo hollywoodiense garantizan la amplia distribución mundial. Esta fórmula de éxito dependiente del entretenimiento comercial masivo también funciona en China: la historia es simple y accesible para todos, lo que hace que el espectador se entretenga con las aventuras del protagonista; tratan temas universales como la familia, la amistad y las virtudes humanas -valor, fortaleza y sacrificio- para evitar malentendidos o choques culturales (Chen, 2019); utilizan los efectos especiales e imágenes digitales y en 3D para sumergir al espectador en la imaginación y la fantasía. Aunque las historias, argumentos y personajes no tienen un trasfondo cultural chino, ni se encuentran elementos chinos -personajes o localizaciones- en el contenido, obtienen una buena acogida por parte del público chino. Por ejemplo, las opiniones de más de 10.000 espectadores en Douban sobre *Le Transporteur: Héritage* coinciden en “las espectaculares escenas de acción”, “impresionantes efectos 3D”, “elementos interesantes de ciencia ficción”, “intachable profesionalidad de los actores” y “falta de novedad del argumento” (Douban, 2015).

Sin embargo, ninguno de los tres proyectos analizados consiguió el reconocimiento oficial, ya que la aportación de las productoras chinas se limitaba a la financiera sin la colaboración entre artistas y técnicos de ambos lados. Por lo tanto, las películas entraron al mercado chino como producción extranjera. En estos casos, las productoras francesas no participaron en el reparto de los ingresos de taquilla en China sino que vendieron los derechos de autor a China Film Group Corporation para su distribución en el país.

Por su parte, *Croisades* (2014) de Nick Powell y *The Warriors Gate* (2016) de Matthias Hoene se realizaron dentro del acuerdo oficial. El equipo creativo y artístico estaba conformado principalmente por director alemán, guionista francés (Luc Besson), director de fotografía belga, editor francés, músico alemán y decorador francés, además de la diseñadora y asistentes de dirección chinos. La historia se sitúa en el contexto histórico específico de China y pretende una fusión de elementos de diferentes culturas y épocas, aunque no logró los resultados esperados: con un presupuesto de 48 millones de dólares, se recaudaron 3,55 millones en todo el mundo, de los cuales 3,3 millones correspondían al mercado chino. La causa principal del fracaso taquillero se relaciona con el guion. En primer lugar, en algunas situaciones no se puede comprender la lógica de los comportamientos y acciones de los personajes. Por ejemplo, cuando el estudiante de bachillerato se despierta en la cama y un soldado chino, con armadura y espada en mano, de repente aparece a su lado y le dice que va a proteger a la princesa y salvar a su pueblo, acepta sin dudar su destino. En segundo lugar, al mezclar los tópicos de la épica y la fantasía como la figura del héroe individual americano, el viaje a través del tiempo y la vivencia en el interior de un videojuego, la historia se convierte en desordenados fragmentos sin relación cronológica. Por último, consiste en una combinación artificial de símbolos superficiales: los guerreros en la antigua China utilizan las armas y armaduras de la época vikinga y los bárbaros enemigos del imperio visten el manto tradicional de los mongoles, que provoca la sensación de extrañeza y confusión.

Conclusiones

Las coproducciones sino-francesas del cine de autor presentan ciertos rasgos interculturales en la temática, estilos narrativos y estéticos. Por la influencia de la Nouvelle Vague de Francia y el neorrealismo italiano, estas películas son un reflejo de la realidad y dan el protagonismo a los pequeños personajes, los pobres y marginados. Reflexionan críticamente sobre la sociedad china y los cambios inmensos en el

contexto de la globalización. Además, aluden a experiencias vividas por los cineastas en una sociedad en transición a la economía de mercado y en contacto con otras culturas, identidades y modos de pensamiento. El rodaje suele realizarse en escenarios reales y con sonido directo, para garantizar un contenido realista. Con la cámara fija o cámara en mano rodando en largas tomas, se presenta objetivamente la realidad social y se desarrollan las películas con fluidez y naturalidad (Liu, 2017).

La inversión de capital francés supone importantes fuentes de financiación para las películas de autor. A nivel institucional, cuentan con el apoyo del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada del Ministerio de Cultura de Francia; a nivel regional, consiguen el apoyo financiero de Isla de Francia. Como canal de televisión público, Arte France ha invertido en estas películas. En cuanto a las productoras privadas, Wild Bunch, Rosem Films y MK2 Productions han participado en la mayoría de los proyectos.

Los festivales de cine, circuitos de arte, televisiones públicas francesas son los principales canales de difusión para estas películas. En el caso de Jia Zhangke, el circuito de arte MK2 y la distribuidora francesa Celluloid Dream realizan las ventas de sus películas en los mercados internacionales para obtener beneficios. Después del estreno de estas películas en los festivales, se exhiben en las salas de cine-arte europeas y canales de televisión públicos.

En cuanto a la aceptación del público, en las películas *Au-delà des montagnes* (2015) y *Le Lac aux oies sauvages* (2019) de Diao Yinan, se han incluido elementos comerciales como las estrellas famosas y la publicidad en los nuevos medios para atraer al espectador joven. Se incluyen conflictos dramáticos intensos para que las historias resulten atractivas. Además, se ha mejorado la calidad de la imagen. Por último, las nominaciones y premios en los festivales de Cannes, Berlín y Venecia sirven como garantía de calidad en la promoción de estas películas.

En las coproducciones de documentales independientes chinos, se observan características similares con relación al modelo de producción, distribución y narración de las películas de autor. A partir del concepto de cine directo y la teoría del crítico del cine francés André Bazin, su lenguaje cinematográfico se caracteriza por el estilo observacional, los planos secuencias y las escenas de cotidianidad. Temáticamente, tratan la vida cotidiana de la gente común, como los obreros, campesinos, trabajadores migrantes y niños rurales, o revelan las condiciones de vida de los colectivos marginales, o demuestran la fortaleza de personajes ordinarios ante la

adversidad y desgracias de la vida. Asimismo, los festivales de cine, galerías de arte, fundaciones culturales, fondos estatales y regionales de Francia suponen importantes fuentes de inversión y canales de difusión de estos documentales.

Las coproducciones sino-francesas del cine comercial están fundamentalmente motivadas por los beneficios económicos, destinadas a la distribución mundial. Recurriendo al acuerdo oficial, utilizan la fórmula productiva y narrativa apta para el consumo del público en general: la historia simple y accesible para todos, los personajes estereotipados como buenos y malos, los temas universales como la búsqueda individual de la felicidad y el amor, el ansia de libertad e igualdad en el ser humano. También destaca la combinación de diversos géneros para cubrir las distintas expectativas y necesidades narrativas de los espectadores, la mezcla de elementos de humor o suspense procedentes de diferentes géneros, la utilización de efectos sonoros y visuales espectaculares, la participación de grandes estrellas de Hollywood y la promoción de las películas en los nuevos medios como Weibo.

Estas películas cuentan con guionistas, directores y actores europeos reconocidos y poseen un equipo técnico y profesional que maneja la parte francesa. En muchos casos, la contribución de China se limita a aportar capital y los derechos de autor, fuentes de financiamiento, decisiones creativas, tecnologías de postproducción, redes de distribución y exhibición están, principalmente, en manos de sus socios europeos. Para conseguir el mayor beneficio posible de las inversiones y lograr una distribución más extensa, se interesan por los mercados internacionales. Sin embargo, algunas de ellas no tuvieron éxito en la taquilla tanto en China como en los mercados de EE.UU. y Europa.

En definitiva, las coproducciones del cine chino con Francia se han caracterizado por el especial apoyo al cine de autor, tanto de ficción como de documentales. Muchas películas de la quinta y sexta generación de cineastas, así como del New Documentary Movement chinos han tenido participación de capital francés en su producción. Las coproducciones han servido para apoyar y consolidar las carreras cinematográficas de determinados directores chinos que han acabado siendo también reconocidos con premios en diferentes festivales internacionales europeos.

Capítulo 5. Coproducciones cinematográficas sino-británicas

La película de animación titulada *The Legend of Sealed Book/La leyenda del libro sellado* (天书奇谭, *Tianshu qitan*) (1983) de Wang Shuchen fue el primer proyecto de colaboración entre China y Reino Unido. La idea inicial de la BBC (Corporación Británica de Radiodifusión) era coproducir la película de animación con la empresa estatal china Shanghai Animation Film Studio, en el contexto de la reforma y la apertura. La historia inicial propuesta era la de un anciano llamado Yuan que se enfrentaba a los dioses y proporcionaba sus conocimientos y sabiduría a los seres humanos, como el mito de Prometeo, adaptando la obra literaria clásica china *La represión de la revuelta de los demonios* (平妖传, *Ping yao zhuan*) de Luo Guanzhong y Feng Menglong. Sin embargo, el equipo chino consideró que el guion preparado por la BBC era una mezcla de mitologías y lo reescribió (Balmont, 2022). Luego la BBC se vio obligada a retirarse del proyecto debido a las limitaciones financieras (*ibid.*). En los años 80, se produjo un gran cambio desde la sociedad maoísta a la apertura comercial del país, comenzando su proceso de integración al mundo y la aparición de una nueva mentalidad. La comunicación con los productores y cineastas británicos inspiró innovaciones en la adaptación del guion del texto literario, el diseño de los personajes y la temática de la película. En la obra de Luo y Feng, Yuan es un mono inmortal y guardián del libro sellado. Sin embargo, lo graba en las paredes de la caverna de Bai Yun, aprovechándose de su cargo y es castigado a dedicar su vida a guardar la caverna. En la película, el personaje del anciano Yuan es rebelde con la autoridad y transmite los conocimientos, ciencia y tecnología a la humanidad, convirtiéndose en un personaje con muchas dimensiones. Además, la imagen de los espíritus zorros, el anciano Yuan y el magistrado del condado necesitaban de la exageración de los rasgos de su carácter. Para representar a los espíritus zorro, se ofrecía la imagen de una mujer joven y bella y con curvas, diferente a los personajes femeninos que previamente aparecían en la pantalla. Para crear la imagen de Yuan, se tuvo en cuenta el rol de Jing en la ópera china, exaltando su rectitud, lealtad e integridad, mientras la del magistrado local se correspondía con el rol de Chou, que representaba la estupidez, la maldad y la ignorancia (Du & Wang, 2019). La película logró un notable éxito, a partir del cual se empezaron a introducir nuevas formas, técnicas y temas en el cine chino.

En 1987, la productora británica TAO Film y la italiana Yanco Films, junto a China Film Co-production Corporation y Beijing Film Studio, coprodujeron la película histórica *The*

Last Emperor (1987), dirigida por Bernardo Bertolucci, siendo la primera coproducción entre China y un país occidental después de décadas de distanciamiento. Obtuvo el reconocimiento internacional por su enorme interés artístico y fue premiada con el Óscar a la mejor película, director, guion original, fotografía, banda sonora y edición el mismo año de su estreno en Italia.

En 1991, las productoras británicas Serene Productions y Film Four Internacional, la alemana Pandora Filmproduktion, las empresas estatales China Film Co-production Corporation y Beijing Film Studio, coprodujeron *La Vie sur un fil* (1991) de Chen Kaige, uno de los directores más representativos de la Quinta Generación. El equipo estuvo formado por director de fotografía, director de arte, diseñadores, decoradores y músicos chinos, ingenieros y editor de sonido alemanes y además la postproducción se realizó en Berlín, y la colaboración de la empresa inglesa se limitó a la financiación. Como una coproducción sino-germano-británica, compitió por la Palma de Oro en el 44 Festival de Cannes y ayudó a internacionalizar el cine chino.

En este capítulo se presenta la situación general de las coproducciones cinematográficas de China con Reino Unido desde 1987 hasta 2019. Desde 2014, las productoras privadas de los dos países han suministrado una mayor proporción del capital para los proyectos de coproducción que las estatales. En muchos casos, han sido coproducciones multilaterales en las que la participación de Reino Unido como país coproductor oscilaba entre el diez y el cincuenta por ciento y la contribución de China, muchas veces se ha limitado a aportar capital.

5.1. Coproducciones de cine independiente y de animación

Este apartado analiza la forma de colaboración, la recepción del espectador,⁵³ el contenido, la temática y la narrativa de una selección de coproducciones sino-británicas de cine comercial, que pertenecen a los géneros de acción y ciencia ficción. También trata de explicar las razones del éxito o fracaso de la crítica y del público en el mercado chino. El apartado presenta las coproducciones de cine independiente y de autor, además de las películas de animación, por una parte, y por otra, analiza el éxito y fracaso en taquilla del cine comercial coproducido.

⁵³ Para analizar la recepción del espectador, se basa en la recaudación de taquilla en los mercados chino e internacionales, la puntuación otorgada a las películas y las opiniones de los espectadores en Douban, la red social más popular especializada en cine chino y en IMDb, la base de datos más grande que almacena información relativa a las películas.

5.1.1 Coproducciones de películas independientes

Desde comienzos del siglo XXI, el capital público y privado británico han participado solo en la financiación de dos películas independientes chinas⁵⁴ y varios documentales sobre China en un mundo globalizado económica y culturalmente. En estos proyectos de colaboración financiera el Reino Unido invirtió capital junto a otros países como Francia, Alemania, España, los Países Bajos, Canadá, Australia y EE.UU. En ocasiones también hubo intercambio de personal técnico y artístico cuando los cineastas disponían de la voluntad intercultural de colaborar con profesionales de otra procedencia. La institución pública UK Film Council, el canal de televisión privado Film4, las productoras privadas Warp X, EM Media, Screen Yorkshire, Tigerlily Films de Reino Unido, realizaron en coproducción con la Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, organismo de promoción del cine alemán, los Fondos Sud Cinéma del Ministerio de Cultura de Francia y la productora francesa Rosem Films, la película *Une Chinoise* (2009) de Guo Xiaolu, escritora y directora de cine independiente chino que se estableció en el Reino Unido en 2002. La historia se centra en una joven mujer de un pequeño pueblo de Sichuan, que ha migrado a la ciudad y después a Londres como lugar de destino. Ganó el Leopardo de Oro en el Festival de Locarno de 2009 y el premio al mejor guion del Festival de cine de Hamburgo 2010.

Entre los documentales cabe destacar los siguientes: *Last train home* (2009) de Fan Lixin, coproducido por la televisión pública británica Channel Four, la productora china Yuan Fang Media, la canadiense Eye Steel Film, con el apoyo financiero de los organismos públicos canadienses como Téléfilm Canada, TV5 Quebec, Super Channel, incluidos los fondos estatales y regionales de ayuda al cine de Canadá, los Países Bajos y EE. UU. La cinta gira en torno al tema de la migración masiva del campo a la ciudad en China. Se enfoca en una familia de cuatro miembros: los padres trabajan en una fábrica de Guangdong, dejando a los hijos con el abuelo en un pueblo de Hunan. Igual que sus padres, la hija mayor abandona los estudios en el primer año de secundaria y empieza a trabajar en una fábrica textil local. La directora también asumió el papel de directora de fotografía y editora. El equipo estuvo formado por ingenieros de fotografía, cámara y sonido chinos, músico canadiense y editora británica y además la postproducción se llevó a cabo en Canadá. *How Much Does Your Building Weigh, Mr. Foster?* (2010), fue coproducido por la productora británica Art Commissioners, junto a la española Aiete-Ariane Films y la hongkonesa Mandarin Films Distributioin y la codirigieron el director español Norberto López Amado y el estadounidense Carlos

⁵⁴ Se tratan de *Diez minutos más antiguos: la trompeta* (2002) de Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Spike Lee y Chen Kaige y *Ella, una joven china* (2009) de Guo Xiaolu.

Carcas. En la película, se repasa la trayectoria vital del arquitecto británico Norman Foster y muestra sus obras más emblemáticas como el aeropuerto de Chek Lap Kok en Hong Kong. *Beijing Punk* (2010), dirigido por el director estadounidense Shaun M. Jefford, en el que se recoge la historia de la música punk en China, fue coproducido por la productora británica Turtle Productions, el estudio de fotografía Mark Oi Studios Beijing, el estudio de grabación Maybe Mars Beijing y las empresas estadounidenses Newground Films, The Film Doctors y Clever Mammals. En el documental *Red obsession* (2013) de los directores británicos David Roach y Warwick Ross, China se ve como un inmenso mercado de consumo para los vendedores de vino franceses y británicos. El equipo estuvo compuesto por guionista, editor, ingenieros de sonido británicos, director de fotografía y músico australianos, así como ingenieros de cámara y sonido chinos.

5.1.2 Coproducciones oficiales de cine de animación

En el año 2011, el filme *The Flying Machine* (2011) de Martin Clapp, Geoff Lindsey y Dorota Kobiela, una coproducción sino-británico-noruego-polaca, consiguió el reconocimiento oficial como película nacional de China. Fue el primer filme de animación en el que se observa una mezcla de elementos de las culturas china, polaca e inglesa.⁵⁵ Aunque la aportación china se limitó a la financiera, la coproductora china Bona Film Group dispuso de los derechos de distribución en el país. A partir de 2014, año en que China firmó el acuerdo de coproducción con el Reino Unido, las coproducciones oficiales se consideran producción nacional de ambos países y pueden acceder al mercado chino, independientemente de la cuota anual de importación de 34 películas extranjeras. Sin embargo, en la actualidad, solamente hay cinco películas coproducidas por China y Reino Unido con este acuerdo, de las cuales tres son animaciones, una del cine de acción de gran presupuesto y una de ciencia ficción. El filme de animación *Deep* (2017) del director español Julio Soto Gurrupide, una coproducción sino-hispano-belga-suizo-británica, narra las aventuras de un pulpo, un pez linterna y una gamba, que viven en la profundidad del océano, con el fin de salvar a todas las criaturas del mar de una catástrofe. Se estrenó en el Festival de Annecy de Francia y estuvo nominada al Premio Goya a la mejor película de animación. Además, se distribuyó en más de veinte países europeos y EE.UU. La coproductora china Dragon Dreams se encargó del doblaje y subtitulación al chino mandarín y la distribución en el país. *Duck, Duck, Goose* (2018) de Christopher Jenkins fue una coproducción sino-británica. El proyecto de animación buscó la colaboración entre artistas y profesionales de ambos países y se destinó a la distribución internacional. Imitó los modelos de Disney en la forma de la historia y el diseño de los personajes, dando como resultado

⁵⁵ En el capítulo 3 se ha analizado este caso como un ejemplo de coproducción de carácter intercultural.

una película con un buen nivel de calidad técnica, una tópica historia de un viaje familiar y personajes del prototipo de padre e hijos enfrentados. También presentó rasgos interculturales en la temática, narración y escenarios. Estas fórmulas del cine de animación garantizaron la acogida del público y de la crítica tanto en China como a nivel mundial. Similarmente al caso anterior, *Pets United* (2019) del director alemán Reinhard Klooss fue una coproducción sino-germano-británica, con el apoyo de la empresa estatal China Film Group Corporation. No obstante, la colaboración entre los equipos de estos tres países no obtuvo buenos resultados: se distribuyó solo en China y algunos países europeos como Grecia. En Douban obtuvo una calificación de dos estrellas de un máximo de cinco y fue criticada por su ritmo narrativo lento, la falta de coherencia en la trama y la ausencia de relación causal entre los acontecimientos.

5.2. La recepción del cine comercial coproducido entre el Reino Unido y China

5.2.1 Películas sin éxito de taquilla

Se han coproducido varias películas de bajo presupuesto, entre 2 y 20 millones de dólares, de los géneros de fantasía, suspense y drama. Principalmente son adaptaciones a la pantalla de obras de escritores cómicos o novelistas británicos, polacos y estadounidenses. Las productoras británicas Premiere Productions, The UK Film & TV Company PLC y la china Teneighty Productions coprodujeron *Secret sharer* (2014) de Peter Fudakowski. Premiere Productions también se encargó de la distribución de la película en Reino Unido. En esta adaptación al cine de una obra de Joseph Conrad, se produce el incidente con un buque en el golfo de Tailandia, cuyo destino es el puerto de Shanghai, mientras en el texto literario atraca en el puerto de Singapur; el argumento es similar excepto que en la obra no hay orden de hundimiento del buque ya que el propietario quiere cobrar la indemnización, ni el abandono de los tripulantes chinos del barco; además se suprime el personaje de Leggatt, un joven polaco fugitivo involucrado en un asesinato, en quien el capitán del barco puede reconocerse a sí mismo, y lo sustituye por una mujer china perseguida por su marido. La adaptación modificó sustancialmente el carácter del personaje y el tema central, y no cumplió las expectativas del espectador/lector, por lo que tuvo escasa aceptación tanto en China como en Reino Unido. Tampoco encontró distribución internacional. La coproducción sino-belga-estadounidense-británica *I Kill Giants* (2017) del director danés Anders Walter fue una adaptación al cine de la novela gráfica del escritor estadounidense Joe Kelly y del ilustrador español de origen japonés Ken Niimura. El novelista apoyó la adaptación cinematográfica de su obra homónima, protagonizada por una niña que se evade de los problemas en la escuela y de la relación con su

familia, viviendo en un mundo imaginario que sólo existe en su mente. En el filme de fantasía, se borran los límites entre la realidad y la imaginación, y aborda el tema de la psicología infantil. Siendo un cómic tan leído, con un numeroso grupo de seguidores en todo el mundo, esta adaptación fue bien acogida por los lectores. Sin embargo, obtuvo una baja recaudación en el mercado del cine por la ausencia de efectos especiales espectaculares y la complejidad del tema para el público general. *Mestari Cheng* (2019) de Mika Kaurismäki fue una coproducción sino-finlandés-británica. El proyecto se produjo en el contexto del 70 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre Finlandia y China y fue motivado principalmente por el intercambio cultural. Aunque su resultado en taquilla no fue óptimo, fue bien recibida por la crítica por su ritmo sereno, escenarios naturales y la conmovedora historia de cómo un cocinero chino encuentra el sentido de su vida en una aldea finlandesa (Douban, 2019). *The Secret Garden* (2020) de Marc Munden fue coproducido por la productora británica Heyday Films, la china Fundamental Films, las francesas Canal+, Ciné+ y la estadounidense STX Films. El guionista Jack Thorne adaptó al cine la novela homónima de Frances Hodgson Burnett, dramaturga y novelista británica. Ambientada en Inglaterra, narra las aventuras de una niña de nueve años, nacida en la India, que queda huérfana después de la muerte de sus padres, funcionarios del gobierno británico, debido al brote de cólera, y es enviada a la mansión de su tío, una propiedad aislada de Yorkshire. Allí descubre el jardín secreto donde se curan las heridas que sufre la familia de su tío tras la muerte de su esposa. No obstante, la adaptación no cumplió las expectativas del espectador, por la falta de detalle en el diseño de escenarios como el jardín amurallado de tamaño natural y por la supresión de algunos personajes importantes como el jardinero Benjamín, conduciendo a su fracaso económico en los mercados chinos y europeos.

Por otra parte, las productoras privadas chinas como Fundamental Films, Bona Film Group, DMG Entertainment y las británicas como Heyday Films, han financiado 14 proyectos de gran inversión, tres de los cuales se realizaron en colaboración con las empresas estatales chinas como China Film Group Corporation y Shanghai Film Group y tan solo *The Foreigner* (2017) de Martin Campbell y *Think Like a Dog* (2020) de Gil Junger se encuadraron dentro del marco oficial. Estas películas comerciales de gran presupuesto (21 y 150 millones de dólares, respectivamente) se dirigen a una audiencia mundial para lograr una distribución extensa y se rigen por criterios de comercialidad. Para conseguir el mayor número de espectadores y procurar el mayor beneficio posible de las inversiones, se adaptaron las fórmulas de éxito del cine comercial en estas superproducciones: combinación de elementos genéricos de acción, crimen, suspense, fantasía y ciencia ficción, y patrones del cine comercial. Sin

embargo, no siempre dan los resultados económicos esperados. Estas películas utilizaron tecnología digital con técnicas de efectos especiales. Normalmente se usan 120 FPS e imágenes en 3D para mejorar la calidad de visionado. Además, suelen exhibirse en los cines con una resolución de 4K y con formato IMAX. Los equipos de producción incluyeron a productores, guionistas y directores de Hollywood, con la participación de grandes estrellas internacionales. En cuanto al modelo de coproducción, se ha de destacar los proyectos cofinanciados por las productoras privadas chinas como Bona Film Group, DMG Entertainment, Meridian Entertainment y los estudios hollywoodenses como Summit Entertainment, Symbolic Exchange (Ford, 2015), en los que participa el coproductor británico minoritario. En tres proyectos de coproducciones multiparticipadas, por ejemplo, se incluye a productoras francesas: *The Hitman's Bodyguard* (2017) de Patrick Hughes; *A Prayer Before Dawn* (2017) de Jean-Stéphane Sauvaire; y *Cold Pursuit* (2019) de Hans Petter Moland.

Billy Lynn's Long Halftime Walk (2016) de Ang Lee fue una coproducción entre los estudios de Hollywood, como Studio 8, Marc Platt Productions, las empresas británicas Film4, The Ink Factory y Bona Film Group, una de las productoras privadas más grandes en China. Fue una adaptación de la novela homónima del escritor estadounidense Ben Fountain que transcurre en la guerra de Irak. Esta superproducción presupuestada en 40 millones de dólares no tuvo el beneficio de taquilla en los mercados norteamericanos y chinos. Su resultado económico contrastó con su éxito de crítica, puesto que se crea la imagen del antihéroe, el joven estadounidense repatriado de la guerra de Irak, confuso tras su regreso frente a un público mayoritariamente opuesto a la guerra. Desde la perspectiva técnica, la película usaba 120 fotogramas por segundo (FPS) e imágenes en 3D, para mejorar la calidad de visionado.

Collide (2016) del director británico Eran Creevy fue coproducida por la empresa británica 42, los estudios hollywoodenses Automatik Entertainment, Silver Pictures y la productora privada china DMG Entertainment. Con un presupuesto de más de 21 millones de dólares, fracasó en los cines. Siguiendo los patrones del cine de acción, con un ritmo acelerado, narra una historia de héroes frente a villanos y abundan escenas tensas y violentas. Se mezclan elementos de crimen como la participación policiaca, la intriga y la banda de gánsteres y de thriller. Asimismo, el filme se basa en el romance que viven el joven estadounidense y su novia en Alemania. Sin embargo, la tópica historia de heroísmo individual y la publicidad de coches que insertan en la película, hacen que pierda atractivo para el público chino (Douban, 2016).

A Prayer Before Dawn (2017) fue una coproducción entre el estudio hollywoodense

Symbolic Exchange, las británicas HanWay Films, Hurricane Films, las francesas Canal+, Ciné+ y la china Meridian Entertainment. Con un presupuesto de 25 millones de dólares, no recaudó más de un millón, fracasando tanto en los mercados norteamericanos como en China. Se estrenó en el festival de Cannes de 2017, y se distribuyó en algunos países de Europa como Francia, Bélgica y Reino Unido. Está basada en las memorias del boxeador británico Billy Moore, adicto a la heroína, y con antecedentes criminales en su país. Es detenido en Tailandia por el delito de robo, posesión de arma de fuego y el uso de drogas. En la prisión se encuentra atrapado en la violencia carcelaria tailandesa. Pelea en torneos de Muay Thai a cambio de su libertad. Por la violencia extrema y persistente a lo largo de la película, el uso de las palabras derivadas del sexo, el consumo de drogas y de sexo en el filme (Sandler, 2007), se le otorga una calificación “R” según el sistema de calificaciones de la Motion Picture Association of America (MPA). No está recomendada para menos de 18 años en EE.UU., Reino Unido y España. Y por las mismas razones, la censura cinematográfica en China⁵⁶ bloqueó la película y no ha podido proyectarse en los cines del país.

Aparte del género de acción, hay cinco películas de ciencia ficción que versan sobre “las consecuencias que los cambios y los descubrimientos científicos y tecnológicos producen o producirán en los individuos y las organizaciones sociales” (Barceló, 2015, p. 11). Se trata de películas de presupuesto alto “con la ayuda de los maravillosos efectos especiales” (*ibid.*, p. 8) que presentan una imagen viva de un universo imaginario. Es decir, la trama puede transcurrir en el presente, en el futuro, en el pasado o en una realidad ficticia a partir del mundo real (*ibid.*, p. 13). Con respecto a los aspectos temáticos y argumentales de estas películas, se abordan los viajes espaciales interplanetarios, los planetas imaginados y sus condiciones de vida, los *gadgets* y artefactos tecnológicos inventados con o sin base científica, los cambios en la forma humana mediante el uso de mecanismos cibernéticos, etc.

Beyond Skyline (2017), escrita y dirigida por Liam O'Donnell, fue coproducida por las productoras chinas Hongmaisui International Culture (Beijing), Beijing Creastar Picture Internacional, S&C Pictures, las británicas Head Gear Films, Metrol Technology, Arlberg Productions, las singapurenses Beyond The Mothership, Infinite Frameworks, Beyond The Mothership PTE. LTD, la estadounidense m45 Productions, junto a los estudios hollywoodenses Media Rights Entertainment y Redsea Media. Con un presupuesto

⁵⁶ En 1996 se aprobó el *Reglamento sobre la administración de películas* que regula la censura cinematográfica en China. Según la norma, se establecen los contenidos prohibidos: contra la Constitución, leyes de reglamento del país, contra la soberanía, seguridad, estabilidad nacional, contra la moral pública, o que puedan incitar a la discriminación y el odio étnico, insultar y difamar a otras personas, de superstición y extremismo religioso, violencia y obscenidad sexual.

relativamente modesto de 14 millones de dólares, no recaudó más de un millón. En China, no se exhibió en los cines sino en Tencent Video, IQiyi y Youku, las tres plataformas de vídeo en línea de mayor tamaño y número de usuarios mensuales (Du, 2022). A pesar del fracaso económico en los cines, la película recibió críticas positivas tanto en China como en los mercados internacionales por sus efectos especiales y la participación de varias estrellas de Hollywood, como secuela de *Skyline* (天际浩劫, *Tianji haojie*) (2010) del mismo director, criticada por la baja calidad sonora y visual. El diseño de la historia sigue las convenciones narrativas del cine comercial, desde el descubrimiento de los alienígenas, el secuestro por los extraterrestres, el conocimiento de la situación en el interior de la nave, la huida, el contraataque de los protagonistas y el regreso final. Se utilizaron los elementos característicos de la ciencia ficción como la invasión por extraterrestres de la Tierra y el enfrentamiento de los humanos con “una multitud de monstruos y civilizaciones extraterrestres dotadas de poderes paranormales” (Barceló, 2015, p. 94). Se utiliza la vertiente del desastre o catástrofe, así como temas de terror relacionados con el fin del mundo y la aniquilación de la humanidad. Sin embargo, los esquemas narrativos que se repiten, personajes planos sin ningún indicio de evolución psicológica, hacen que la historia heroica resulte bastante previsible para los espectadores (Douban, 2017).

Replicas (2018), dirigida por Jeffrey Nachmanoff fue coproducida por los estudios de Hollywood como Company Films y Lotus Entertainment, las productoras británicas Riverstone Pictures, 59 Swans, la china Fundamental Films y las puertorriqueñas Blue Rider Puerto Rico y Ocean Park Entertainment. El equipo estuvo formado por guionistas y directores de Hollywood, con la participación de grandes estrellas internacionales como Keanu Reeves. Con un presupuesto de 30 millones de dólares, fue un fracaso de taquilla tanto en China como en los mercados internacionales. Entre los aspectos más criticados destacan la baja calidad de efectos visuales o CGI y la pérdida del ritmo narrativo en la primera mitad de la película centrada en los experimentos fallidos de Foster para dar solución al principal problema: la desconexión de las mentes de su esposa e hijos con los cuerpos clonados. Además, recurre a la fórmula de la historia de tres actos, y se fuerza un final feliz por los patrones del cine comercial (McKee, 2005, p. 276). En el primer acto, aunque el experimento no logra transferir la mente humana al cerebro sintético del androide, Foster decide resucitar a su familia que muere en un accidente, a través de la clonación de sus cuerpos y la manipulación de la memoria de sus mapas neuronales. En el segundo acto, tiene que resolver una serie de problemas para llevar a cabo sus planes. En el tercer acto, hace un trato con su jefe: él puede retirarse en paz con su familia, mientras Jones puede hacerse rico vendiendo transferencias de clones a personas adineradas que buscan

una segunda vida. Se contemplan los temas más frecuentes en la ciencia ficción como la clonación humana y las intervenciones sobre el genoma humano, la amenaza que representa para la integridad física y moral y la dignidad de la vida humana, la comercialización de clones humanos y los conflictos éticos y científicos que genera.

Think Like a Dog (2020) del director estadounidense Gil Junger, filme de ciencia ficción, fue una coproducción entre las productoras hollywoodenses Mad Chance, 120dB Films, las británicas Arboretum Productions, Ingenious Media y las chinas M-Star y China Film Co. Narra la historia de un niño que puede leer la mente de su perro y trabajan juntos para solucionar sus problemas en la escuela y la familia. Contiene elementos de ciencia ficción, como la transferencia telepática del pensamiento, de drama y de comedia, para adecuarse a las distintas expectativas del gran público. Sin embargo, fue un fracaso de crítica y de público tanto en China como a nivel mundial. Pretendía una fusión de elementos de diferentes culturas, pero los que se refieren a la china, como un personaje secundario y escenarios de la Gran Muralla, callejuelas de Beijing y la biblioteca El Ojo de Tianjin, no contribuyen a la progresión dramática. La película parece un filme de propaganda que vende una imagen de China con un elevadísimo nivel de desarrollo tecnológico y bienestar, y transmite el mensaje de que la sociedad comunista es mejor que la capitalista (IMDb, 2020), produciendo efectos perjudiciales y contrarios a la aceptación del público.

5.2.2 Películas con beneficios económicos

En esta categoría se encuentran ocho superproducciones realizadas con los estudios de Hollywood. Estas películas se caracterizan por la utilización de elementos de acción, fantasía y ciencia ficción, aplicación de técnicas de efectos especiales y la participación de grandes estrellas internacionales, para garantizar la amplia distribución mundial.

Transcendence (2014) del director estadounidense Wally Pfister fue una coproducción entre los estudios hollywoodenses Alcon Entertainment, Summit Entertainment, Straight Up Films, la productora británica Syncopy y la coproductora china DMG Entertainment, que se encargó de la distribución de la película en el país. Con un presupuesto de 100 millones de dólares, ha sido un fracaso económico en los mercados norteamericanos. Sin embargo, fue bien acogida en el mercado chino y además se distribuyó a los principales países de Europa. En lugar de usar la técnica digital, la película fue rodada en celuloide (35 mm). Mediante procesos fotoquímicos recurrió al laboratorio para su etalonaje, revelado y copiado (Giardina, 2014). Para atraer al público chino, se usó una versión digital de ésta con una resolución de 4K y se estrenó en los cines con formato IMAX. También se aplicó la tecnología 3D para lograr

un efecto visual y sonoro más agradable. Temáticamente, se habla del ciborg, la “fusión de cibernética y organismo” (de Asís, 2019, p. 3). El protagonista dispone de implantes neuronales que le permiten incorporar chips inteligentes y conectarse directamente a las redes de ordenadores (Barceló, 2015, p. 51). El protagonista, por un lado, utiliza las tecnologías más avanzadas para curar la enfermedad y mejorar las capacidades humanas, y por otro controla la mente de las personas “mediante la manipulación genética y la utilización de la bioquímica” (*ibid.*, p. 67). De ahí que se contemplan las cuestiones comunes en las películas de ciencia-ficción como los límites de la ciencia y la tecnología, la coexistencia entre robots y humanos, así como las consecuencias del progreso científico sobre el ser humano y la sociedad.

Seventh Son (2014) del director ruso Sergey Bodrov fue coproducida por las productoras chinas Beijing Skywheel Entertainment, China Film Group Coporation, la británica Moving Picture Company, las hollywoodienses Pendle Mountain Productions y Thunder Road Pictures. Con un presupuesto de 95 millones de dólares, obtuvo más de 114 millones de recaudación mundial. Fue bien acogida en los mercados chinos y norteamericanos y, además, se distribuyó en veintinueve países europeos. El equipo estuvo principalmente formado por guionistas estadounidenses y británicos, músico, director de fotografía y editores estadounidenses, diseñador de producción y directores de arte italianos. La postproducción, incluida la animación 3D y efectos especiales se realizó en Canadá, Reino Unido y EE.UU. Fue la adaptación de la obra más vendida de Joseph Delaney, *El aprendiz del Spook*, que se ambienta en la época medieval, en Lancashire, al norte de Inglaterra, y narra las aventuras de un joven campesino, séptimo hijo de un séptimo hijo, que aprende a lidiar con los seres sobrenaturales y acaba salvando al mundo. Esta superproducción de fantasía-ficción con acción y romance, cuenta con un reparto de lujo y técnicas de efectos especiales. Los personajes de brujas malvadas y héroes medievales siguieron los patrones del cine de fantasía heroica, con un argumento repetitivo del maestro que estrena a un aprendiz para que cumplan su destino.

Baywatch (2017) del director estadounidense Seth Gordon fue coproducida por los estudios hollywoodenses Paramount Pictures, Flynn Picture Company, Skydance Media, la productora británica Fremantle Productions, la empresa estatal Shanghai Film Group y la productora china Huahua Media. Con un presupuesto de 69 millones de dólares, fue un éxito de taquilla en los mercados norteamericanos, ganando más de 177 millones y se distribuyó en más de treinta países de Europa. Además, se exhibió en la televisión pública china especializada en películas y series de ficción CCTV-6 y el sitio web de transmisión de vídeo chino Tencent Video. Fue un remake de la serie de

televisión con el mismo nombre de 1989, sobre los socorristas de las playas en California. El público, atraído por la reputación de la serie, en particular la imagen de Hollywood y el estilo de vida que representaba (Carter, 1995), una película entretenida y con abundantes escenas de acción, gags y diálogos cómicos (Carroll, 2003, p. 93

The Hitman's Bodyguard (2017) de Patrick Hughes fue una coproducción entre los estudios de Hollywood Summit Entertainment, Millennium Media, Skydance media, la francesa Davis-Films, las productoras hongkonesas East Light Media, TIK Films, y las británicas London Studios y Above the Line Set Assistance & Security. Además, consiguió el incentivo a la producción del cine en los Países Bajos. El proyecto de superproducción presupuestado en 30 millones de dólares tuvo un gran éxito de público y taquilla en los mercados chinos y norteamericanos y, además, se distribuyó en más de treinta países europeos. El eje de la historia son Bryce, guardaespaldas privado que antes tenía una vida de lujo en Londres y trabaja para los ejecutivos drogadictos tras el asesinato de un cliente, y Kincaid, sicario citado como testigo a un juicio en La Haya contra un dictador bielorruso. La película es una mezcla de acción y de comedia policiaca, con romances amorosos, que abunda en escenas de tiroteos, persecuciones de coches y explosiones. La historia con intrigas, crímenes y suspense transcurre en un viaje desde Reino Unido a los Países Bajo, a un ritmo intenso que mantiene el interés de la audiencia tanto en el desarrollo de los acontecimientos como en las aventuras de los protagonistas y también entretiene. No obstante, la construcción de la trama responde a los patrones del género de acción (McKee, 2005), por lo que resulta predecible y muy sencilla.

El filme de acción *The Foreigner* (2017) del director neozelandés Martin Campbell fue una coproducción sino-estadounidense-británica de gran presupuesto. Obtuvo notables beneficios económicos debido a su extraordinario éxito de taquilla en los mercados internacionales y buena aceptación del público chino. Narra una historia sencilla de aventuras, en torno a un padre chino en busca de la verdad del asesinato de su hija en un atentado terrorista, ambientado en la metrópoli londinense, con excelentes escenas de acción, efectos sonoros y visuales espectaculares y la participación de grandes estrellas hollywoodienses como Jackie Chan. Las fórmulas del cine comercial le permiten atraer el máximo de público posible, sin la complejidad narrativa ni la evolución interior del personaje central.

Pacific Rim: Uprising (2018) del director estadounidense Steven S. DeKnight fue una coproducción entre los estudios hollywoodenses Legendary Entertainment, Universal Pictures, la productora mexicana Disney Double Dare You, la china Khorgos Shanwei

Films (Shenzhen), la británica UpperRoom Productions y el canal de televisión japonesa Fuji Television Network. De hecho, el equipo estuvo formado por directores, guionistas, director de fotografía y músicos veteranos en la industria de Hollywood, con las conocidas estrellas del cine como protagonistas. Con una inversión de 150 millones de dólares, fue el proyecto de coproducción financiera de mayor envergadura. Ha sido una de las películas coproducidas de ciencia ficción más taquilleras en China, aunque las cifras fueron menores a las esperadas en otros mercados internacionales (D'Alessandro, 2018). Cabe señalar que las críticas de la película no fueron muy favorables. Por un lado, el éxito de crítica y taquilla de la película anterior *Pacific Rim* (环太平洋, *Huan taipingyang*) (2013) de Guillermo del Toro, tanto en China como en los mercados internacionales, garantizaba su publicidad: entretenimiento comercial para un público mayoritario; por otro, la combinación híbrida de elementos en aras de la comercialidad con superhéroes, extraterrestres, robots y monstruos diversos resulta muy confusa. Recurre también a la utilización de estereotipos de personajes extranjeros como el joven chino que practica kungfu y la chica rusa malhumorada y experta en peleas cuerpo a cuerpo. Se repite el cliché del personaje que se transforma en un héroe para evitar la catástrofe de la Humanidad. Otro de los aspectos más criticados radica en los efectos especiales por computadora desafortunados y el diseño artístico no satisface el gusto de los aficionados a la ciencia ficción por el estilo punk y heavy metal de los *jaegers*.⁵⁷ Por añadidura, no se comprende la lógica de las acciones y el comportamiento de los personajes. Por ejemplo, al día siguiente de la muerte de su hermana, el protagonista Jake sigue con su tarea sin ninguna alteración emocional. Además, resulta poco creíble que los adultos no sean capaces de salvar al mundo y los jóvenes héroes tengan que hacerlo por sí solos. El final feliz resulta forzado ya que el monstruo gigante que puede resistir ataques de misiles y ametralladoras muere aplastado por un *jaeger* caído desde el cielo. Cabe señalar que los diálogos en chino mandarín son poco naturales al mezclarse con el inglés (Douban, 2018). Por último, hay algunos elementos chinos como la compañía multinacional Shao Corporation especializada en tecnología de producción de drones y un personaje secundario chino, que no asumen una función dramática o narrativa particular. Se utilizan los elementos genéricos de ciencia ficción como ataques de monstruos, invasiones extraterrestres, máquinas antropomórficas, así como la raza alienígena que busca exterminar a la humanidad entera. Además, se desarrollan espectaculares aventuras de los héroes en ambientes exóticos para salvar a la humanidad como Hong Kong, Siberia, Tokio y el Monte Fuji (Barceló, 2015, p. 59).

⁵⁷ En la película se denominan “jaeger” a los robots gigantes creados y diseñados por los seres humanos para defendernos de la invasión alienígena.

Once Upon a Time in... Hollywood (2019) de Quentin Tarantino fue una coproducción entre el estudio Columbia Pictures, la productora británica Heyday Films y la coproductora china Bona Film Group. Con un presupuesto de 90 millones de dólares, obtuvo un gran éxito de público y crítica en EE.UU. y Europa. Fue nominada al Óscar a la mejor película, dirección, fotografía, diseño de producción, edición de sonido y guion original y se estrenó en el festival de Cannes de 2019. En China, Bona Film Group tenía los derechos de distribución de la película. Sin embargo, la imagen del artista Bruce Lee en la película fue motivo de polémica. Se representa como una persona arrogante, irritante y maleducada al patear a un doble y jactarse de poder derrotar a Muhammad Ali. Su hija Shannon presentó una queja ante China Film Administration para que cortaran o modificaran algunas escenas, rechazado por el director Tarantino. Una semana antes de su fecha de estreno en el país, las autoridades le retiraron el permiso de proyección pública.

Cold Pursuit (2019) del director Hans Petter Moland fue coproducida por los estudios de Hollywood Summit Entertainment, la productora británica Paradox Films, las francesas StudioCanal, Ciné+ y la china Bona Film Group. Con un presupuesto de 60 millones de dólares, obtuvo más de 76 millones en las taquillas mundiales. Fue bien acogida en los mercados chinos y norteamericanos y, además, se distribuyó en más de treinta países de Europa. Esta adaptación hollywoodiense de la película noruega *Kraftidioten* dirigida por el mismo director en 2014, una comedia negra de acción que transcurre en las Montañas Rocosas de Colorado (EE.UU.). A pesar de los clichés del género de acción ligados al “héroe a merced del villano” (McKee, 2005, p. 123) el protagonista Nels, un operador de quitanieves, va por los matones que asesinan a su hijo único y se involucra en la batalla entre dos cárteles rivales, así como papeles convencionales como el de criminales y policías, el diseño de los personajes, la forma y el tono de la historia son innovadores: los personajes se burlan de las normas y reglas sociales a través de sus acciones violentas (Connard, 2005, p. 18), mostrando su perspectiva contraria a la moral establecida (*ibid.*, p. 30). Por ejemplo, al saber que su hijo ha sido asesinado por un cártel de la droga de Denver, ante la indiferencia de los agentes de la policía, Nels decide tomar la justicia por su mano, portando una escopeta recortada y matando a tres miembros del cártel. Posteriormente, arroja sus cuerpos a un río cercano. En este caso el protagonista se ve abocado a la violencia para enfrentar los conflictos con el entorno. Además, el líder psicópata del cártel, un capo de la droga y un asesino sin escrúpulos protagoniza escenas divertidas como no dejar a su hijo comer dulces ni alimentos azucarados. De hecho, el texto fílmico se caracteriza por un tono de sátira como la frase citada al principio de la película “algunas personas causan

felicidad a donde van; otras, cuando se van”.

En definitiva, la mayor parte de las coproducciones con China en las que ha intervenido el Reino Unido han sido en proyectos de cine comercial y multiparticipados. El apoyo al cine de autor o independiente chino es solamente testimonial y su interés por la interculturalidad o abordar temas relacionados con China se constata que es reducido.

5.3. Estudios de caso de coproducciones de cine comercial de acción y ciencia ficción

El cine comercial presenta un inmenso valor económico y de entretenimiento en la industria cinematográfica de China,⁵⁸ y sus contenidos suelen adaptarse a los deseos del público. Como se ha analizado en el apartado anterior, las coproducciones sino-británicas del cine comercial principalmente se realizan en colaboración con la industria de Hollywood en busca de un público más universal con el fin de entrar en los mercados internacionales. Igual que las producciones hollywoodenses, utilizan el modelo narrativo convencional de forma estandarizada -un protagonista simpático tiene que superar una serie de obstáculos para alcanzar su deseo-, orientadas hacia un público adicto al escapismo y la utopía (Maltby, 1995, p. 21). Los espectadores buscan momentos de distracción para evadirse de la realidad, pasando por maravillosas experiencias emocionales, sumergidos en un mundo de fantasía-realidad y diversión. A continuación, se analizan dos tipos de este cine comercial característico de la coproducción sino-británica.

5.3.1 Películas de acción

Estas películas pueden resultar atractivas con determinados elementos de producción, como por ejemplo el decorado, el diseño artístico, la actuación de estrellas, la banda sonora, la calidad de la iluminación y del color, independientemente de la historia, sin tomar en consideración el simbolismo, representaciones ambiguas y sugestivas o la caracterización psicológica de los personajes (Maltby, 1995, p. 26). Es cierto que es necesario disponer de cierta unidad dramática y cohesión narrativa para ofrecer una historia de fácil comprensión, aunque en algunos casos pueda faltar lógica y verosimilitud. Sin embargo, en general, la historia nunca sobresale por encima de las escenas espectaculares, los efectos especiales o el protagonismo de estrellas populares.

⁵⁸ En el segundo capítulo, se ha analizado el valor de entretenimiento inherente al cine chino desde su nacimiento.

El carácter oportunista de este tipo de cine queda de manifiesto al agregar elementos - como música sensacional, espectaculares escenas de acción y reparto de lujo- por motivos comerciales para producir satisfacción y contar historias alejadas de la realidad. De hecho, este tipo de cine, como un producto cultural de masas,⁵⁹ por un lado, se dirige a un público general, con una homogeneidad de expresión y contenido, armonizando las diferencias de clase, tradiciones, gustos y cultura (*ibid.*, p. 29); por otro, implica la trivialización de la diversa y profunda realidad humana, del dolor, el sufrimiento y la desgracia (Beorlegui, 2016, p. 532), y la trama sirve para provocar emociones como placer, euforia, diversión y excitación en el espectador, en lugar de atender a las motivaciones de los personajes. Además, habitualmente ofrece una imagen simplista de buenos y malos, sin variaciones de personajes ni evolución en su personalidad. Los papeles maniqueos -pecadores frente a santos, villanos frente a héroes- se apoyan en simplificaciones, exageraciones y estereotipos (Powdermaker, 1950, p. 71-72). Así, las historias resultan ser tópicas y utilizan los clichés más comunes, destinado a un público masivo, que en su mayoría son jóvenes y cada vez de menor edad,⁶⁰ y sólo se tiene en cuenta su aspecto industrial y de producto.

Los géneros cinematográficos se relacionan estrechamente con la estandarización del contenido, diseño de la escenografía, vestuario, caracterización de los personajes⁶¹ y esquemas narrativos en el modelo de producción (Plaza & Redondo, 1993, p. 74). Los elementos propios de un género determinado facilitan las coincidencias temáticas, argumentales, de escenas, situaciones y diálogos, y se convierten en “códigos fácilmente reconocibles” (*ibid.*) para el público que ve una película de género basándose en sus experiencias e impresiones al respecto (Maltby, 1995, p. 112). Los textos fílmicos de los géneros de comedia, suspense o melodrama siguen unos criterios de narración que operan sobre los personajes, ambientes y acontecimientos, suscitando emociones como la alegría, miedo y tristeza (Carroll, 2003, p. 69). Por ello, recurren a los clichés del héroe bueno que castiga a los malos, como en *Cold Pursuit* (2019) y en *The Foreigner* (2017), o la historia de una catástrofe que asola a la humanidad, en el caso de *Beyond Skyline* (2017), incitando a la compasión, la pena, la ira y el temor. Los espectadores aprecian ciertas cualidades del protagonista, y tienen

⁵⁹ En el primer capítulo, se ha analizado el concepto de las industrias culturales y su relación con la cultura de masas.

⁶⁰ Por ejemplo, en China, según indica un informe presentado por China Film Association, un 23,2% de los espectadores se sitúan entre los 20 y 24 años. El 20,5% tiene de 25 a 29 años y un 25,9% están entre los 30 y 34 años. El grupo de edad mayor de 35 años supone solo el 24,9% y los menores de 19 años representan el 5,8%. (Hou, 2022). Además, la mayoría de los espectadores chinos que previamente eran de la generación de los años 80 y ahora pertenecen a la de los 90.

⁶¹ La caracterización de los personajes se refiere a las cualidades, valores o virtudes destacables que poseen, incluida su personalidad, carácter, modo de hablar y actuar, entre otros aspectos humanos (McKee, 2005, p. 131).

implicaciones emocionales con el personaje y sus deseos, a partir de la identificación o empatía con él (McKee, 2005, p. 178). Cuando los personajes buenos, positivos o bellos, con los que el espectador simpatiza, sobre todo con espíritu altruista o de sacrificio, caen en desgracia, suscitan el sentimiento de pena (Carroll, 2003, p.77). Si los protagonistas están amenazados de muerte por un terrible monstruo, una fuerza sobrenatural o seres extraterrestres dotados de alta tecnología, provocan sustos e incertidumbres (*ibid.*, p. 78); y esas emociones son universales. Los protagonistas tienen que poseer valentía, fuerza, coraje, belleza⁶² y dignidad, cualidades éticas y morales necesarias para que la figura represente “lo correcto” para el público (*ibid.*, p. 83). Además, en los casos como *Billy Lynn's Long Halftime Walk* (2016), *The Foreigner* (2017), *Cold Pursuit* (2019), *Think Like a Dog* (2020) y *Beyond Skyline* (2017), destaca el valor del amor filial como una de las características personales del héroe o protagonista.

La estandarización de los contenidos básicos -personajes, temas y ambientes-, y elementos formales tales como el “número de protagonistas, ritmo de la acción, niveles de conflicto, uso del tiempo” crea caracteres estereotipados, con acciones y diálogos que se repiten, y además que cumplan con las convenciones genéricas narrativas establecidas (McKee, 2005, p. 24). El diseño de la historia suele ser clásico: un protagonista activo se enfrenta con “fuerzas externas antagonistas” en la persecución de su propio deseo (*ibid.*, p. 67) a través de “un conflicto en aumento” (*ibid.*, p. 73). En cuanto a esta estructura convencional, de acuerdo a McKee (2005, p. 377) hay cinco partes diferenciadas: (1) el incidente incitador, que es la causa o la motivación de las hazañas o escollos, (2) las complicaciones progresivas, donde se describe la evolución de las acciones del protagonista en contra de las fuerzas antagonistas desde distintos niveles de conflicto en la consecución de sus deseos, (3) la crisis donde el protagonista toma una decisión crítica para resolver el dilema que se le plantea, (4) el clímax como punto de giro al final del acto y (5) la resolución que muestra los efectos de la acción del clímax. Es obvio que las películas de acción obedecen a la lógica narrativa de “incidente incitador-decisión de la crisis-progresión de la acción heroica”, donde se repiten las pautas de “persecución y lucha” (*ibid.*, p.

⁶² La perfección humana se considera el canon de belleza en el cine de género, muchas veces relacionada con la belleza idealizada del cuerpo humano. La apariencia deformada de un monstruo provoca la aversión del espectador: las partes del cuerpo se combinan sin alcanzar la proporción adecuada o se exageran ciertos rasgos físicos con una nariz descomunal, ojos minúsculos y boca muy grande (Carroll, 2003, p. 90). Tiene que ser física y moralmente repulsivo para producir asco o miedo. En la comedia se contempla la figura cómica contra los conceptos estereotipados de las formas humanas para producir diversión (*ibid.*, p. 92). Por otro lado, se recurre a la idea de que la belleza exterior se encuentra relacionada con la bondad interior en la estereotipada conceptualización de los personajes “buenos” y “malos” (*ibid.*, p. 103).

369). Estas cinco partes se corresponden con el ritmo de la historia en tres actos, que se aplica como una fórmula narrativa según las convenciones genéricas (*ibid.*, p. 267). Los rasgos del texto clásico son: continuidad de orden temporal, relación de causalidad entre los hechos ficticios, coherencia entre los personajes y ambientaciones. Además, se inclina por un final cerrado en el que terminan todos los conflictos y se resuelven “todas las emociones evocadas” entre el público (*ibid.*, p. 70). En todos los casos, se fuerza un final feliz en el que se muestra una visión o actitud optimista de la vida, considerada una de las razones del éxito taquillero.

Las historias proponen un conflicto personal entre el protagonista y su familia, y amigos, como en el caso de *The Flying Machine* (2011) de Martin Clapp. En *Collide* (2016) de Eran Creevy, el protagonista puede enfrentar a redes criminales del narcotráfico. En *Cold Pursuit* (2019) de Hans Petter Moland y en *The Foreigner* (2017) de Martin Campbell el protagonista se enfrenta a las instituciones representadas por las autoridades gubernamentales. Cabe señalar que los héroes de acción no suelen encontrarse con conflictos internos sino sólo a nivel interpersonal, lo que determina en gran parte la linealidad y simplicidad de los personajes.

En el género de acción, es evidente la recurrencia de las peleas callejeras, combates cuerpo a cuerpo, persecuciones de coches, explosiones y tiroteos, así como los clichés de “héroe a merced del villano” (McKee, 2005, p. 123) como en *Cold Pursuit* y *Collide* o “dos protagonistas con personalidades opuestas se ven obligados a compartir una aventura y acaban estableciendo una amistad, aunque se odian a primera vista”, en *The Hitman’s Bodyguard* (2017) de Patrick Hughes. En *Collide*, el protagonista “se convierte en un criminal porque su mujer enferma necesita dinero para curarse”. No obstante, lo convencional de una tópica historia se puede compensar con un brillante diseño de producción, decorados deslumbrantes, una espléndida fotografía, una música sensorial, efectos especiales que estimulen “los sentidos del público” (*ibid.*, p. 85), es decir, intentar que el espectador se distraiga con un espectáculo de sonido y efectos e ignore los aspectos vacuos y falsos de la historia (*ibid.*). Dentro de las convenciones del género de acción y aventuras, se encuentran los temas de estar en contra de la guerra, heroísmo, individualismo y solidaridad, las ambientaciones de peligrosas calles urbanas, en el caso de *The Foreigner*, y ubicaciones exóticas en un viaje por el mundo, en el caso de *The Hitman’s Bodyguard*. También son recurrentes en el texto fílmico los papeles de héroe, villano y joven desvalida, los acontecimientos de un asesinato misterioso, hazaña heroica o grandes escollos. Los papeles convencionales del criminal, policía o político corrupto tienden a ser personajes sencillos, estereotipados para facilitar la comprensión del argumento a los

espectadores (*ibid.*, p. 139).

The Foreigner, que recaudó 540 millones de yuanes, se convirtió en un gran éxito de taquilla en China. Alrededor de 224.000 espectadores le otorgaron una puntuación de 7.3 (sobre 10) en Douban, la red social china más popular especializada en cine. Este caso es un ejemplo de cómo el modelo de producción del cine comercial hollywoodense y las convenciones genéricas narrativas triunfan en el mercado chino. La película fue realizada en el marco del acuerdo oficial en coproducción por las productoras chinas Sparkle Roll Media, Huayi Brothers Media y Wanda Media Co., la británica Entertainer Production Company, los estudios estadounidenses STX Entertainment y Authur Sarkissian Productions, en asociación con la empresa hongkonesa Prosperity Pictures. El equipo estaba conformado por productores, directores y guionistas de Hollywood, con la participación del director de fotografía, director de arte británicos, diseñadores, editores, decoradores, músicos de EE.UU. y Reino Unido. El director neozelandés comenzó su carrera profesional como productor y cineasta en la industria cinematográfica británica y luego desarrolló una intensa trayectoria en Hollywood. Su prestigio iba creciendo, apoyado en películas de acción como las de James Bond *GoldenEye* (1995) y *Casino Royale* (2006), así como *La máscara del Zorro* (1998) y *La leyenda del Zorro* (2005), dos filmes sobre el héroe californiano, personificado por Antonio Banderas. Campbell optó por mantener el estilo en esta película que contiene excelentes escenas de acción y de tensión dramática, carente de complejidad argumental y de los personajes. Cuenta una sencilla historia de venganza, ambientada en las ciudades británicas de Londres y Belfast, y utiliza aspectos del drama político como motivación de las acciones heroicas del protagonista, un hombre mayor, militar retirado y un padre que pretende vengar la muerte de su hija y hacer justicia.

La caracterización del protagonista se complementa con criterios de estandarización del cine hollywoodense y se ofrece básicamente una imagen estereotipada del héroe solitario, un hombre bueno, honesto y valiente, defensor de la justicia, dotado de una gran habilidad para salir airoso de situaciones difíciles y siempre consigue el éxito final en la lucha contra el enemigo. Quan -protagonizado por Jackie Chan-, en solitario, escondido en la oscuridad, lleva adelante sus planes de venganza, con mucha cautela y astucia, y de paso saca a la luz las vilezas e intrigas políticas, evitando el bombardeo sobre la ciudad londinense. Es un héroe solitario, capaz de convertir la esperada derrota en victoria, en unas condiciones adversas. Por ejemplo, en la escena en que surge de repente con una bomba adosada a su cuerpo en el despacho luminoso de Hennessy, sale de la oscuridad y se enfrenta directamente con “los villanos”. En la

escena final, Quan aparece de día en el salón de la casa de Hennessy, le obliga a subir su foto con su amante a Internet, y desvela al público que él se esconde detrás de toda la conspiración política a costa de la vida de cientos de civiles. De hecho, es un prototipo del luchador macho, que despierta la simpatía y admiración del espectador por sus virtudes como la resistencia, la fuerza y la potencia. Evidentemente resuelve la crisis por sí solo, con sus actos de heroísmo individual y acaba salvando al mundo.

Por otro lado, para que el público pueda sentir empatía e identificación con el personaje de Quan, la historia cuenta la vida privada del protagonista. Como ciudadano británico de origen chino, en los años 60 participó en la guerra de Vietnam, y escapó de las revueltas de los años 70. Durante la huida, en un barco en medio de la tormenta, su esposa murió al dar a luz a su hija Fan y luego perdió sus dos hijas mayores por enfermedad, debido a la escasez de alimentos y medicinas. Estuvo refugiado en Noruega muchos años y después trabajó en el servicio de inteligencia militar de EE.UU. Y finalmente, Quan y su hija se trasladaron a Londres, donde abrieron un restaurante junto a su vecina, una mujer china, Keyi Lam. A través de sus vivencias personales, se observa que Quan arrastra un pasado turbulento y como padre puede sacrificarse por su hija. Además, en la primera escena recoge a su hija después de clases, charlando en el coche, en contraste con el Quan, entre asombrado y dolorido, que busca ansiosamente entre las ruinas el cadáver de su hija. El amor paternal guía sus acciones posteriores, despertando la simpatía del espectador. Asimismo, no faltan las escenas de un hombre de mediana edad, que tiene la espalda encorvada, los cabellos blancos y los hombros caídos, y que sabe adaptarse a lo inesperado con inteligencia para ganar el combate contra las fuerzas del “mal”. Así se muestra la debilidad del personaje, no sólo es un héroe sino también una persona, dotándolo de cierta verosimilitud.

Desde la perspectiva narrativa, sigue la estructura lineal de arquetipo: un héroe proactivo, que tiene una gran fuerza de voluntad y las capacidades necesarias, actúa motivado por encontrar a los asesinos de su hija, al mismo tiempo que sorteando todo tipo de obstáculos y peligros, movido por un intenso deseo de venganza para hacer justicia. Además, tiene que luchar contra un antagonista poderoso, casi invencible, que le empuja al límite (Snyder, 2005, p. 146-149). La historia se desarrolla en tres actos: en una película de 120 minutos, se coloca el incidente incitador de la explosión de una bomba en las calles urbanas de Londres en el primer minuto. A los 30 minutos se produce el clímax del primer acto con la explosión de dos bombas caseras hechas por Quan en el edificio oficial de Hennessy. En un segundo acto, que dura 70 minutos, el protagonista prosigue con su búsqueda. Al llevar a cabo “los esfuerzos mínimos”, se

encuentra en un “punto sin retorno” porque su acción despierta las fuerzas antagonistas a nivel social o institucional que “abren un abismo entre sus expectativas y el resultado” (McKee, 2005, p. 255). La insistencia de Quan para conseguir los nombres de los autores del atentado es en vano pues sus acciones de advertencia producen efectos contrarios a los buscados: Hennessy ordena su captura y uno de los hombres que trabajan para él, Sean, exsoldado irlandés, con quien Quan tiene feroces peleas. Quan, a su vez lleva a cabo todas las acciones posibles con el fin de obtener la información deseada: espía a Hennessy silenciosamente al mismo tiempo que coloca bombas en la granja donde se refugia y consigue una foto de él besando a su amante. A mitad del segundo acto, el protagonista ha superado la situación de riesgo y decide llevar a cabo una tercera acción que le exige más voluntad y capacidades personales, derrota a Sean y lo hace prisionero, y éste le revela la identidad de los responsables. Al saber que Hennessy tiene relación con el atentado, Quan averigua el escondite de los terroristas en Londres y los mata uno tras otro, excepto a la amante de Hennessy. Quan se marcha del edificio antes de que la policía llegue al lugar, avisado por la mujer que ha puesto una bomba en el aeropuerto de Londres. También se utiliza “el momento más oscuro” (Bordwell, 2006, p. 38), una estrategia narrativa del cine hollywoodense plasmada cuando los agentes policiales rastrear el aeropuerto en busca de la bomba colocada en el ordenador portátil de un periodista y salva a todos los viajeros en el último minuto, mientras Quan, fugitivo, herido, coge un autobús para Belfast, llegando al clímax del segundo acto. De esta manera, se construyen progresiones argumentales sin repetir las acciones anteriores del protagonista. En el tercer acto, se produce el clímax cuando Quan obliga a Hennessy a reconocer en público su relación con el ataque terrorista y vuelve al restaurante, donde le espera Keyi Lam, aunque sometido a vigilancia policial. También es imprescindible que la historia acabe con un final feliz: se hace justicia y se restaura “el equilibrio de su vida” (McKee, 2005, p 255).

La trama central se desarrolla en torno a un personaje, Quan, que se mueve en un mundo siniestro, peligroso y completamente desconocido para él. No tiene nada que ver con las intrigas y asesinatos, con el trasfondo político que da pie a la historia, de los movimientos de independencia de Irlanda. Solo quiere saber los nombres de los involucrados en el atentado que costó la vida a su hija. De hecho, dos líneas argumentales paralelas componen el texto fílmico. La trama secundaria tiene su propia estructura de tres actos. Con el incidente de la explosión de una bomba en un banco en Londres, comienza la trama secundaria en la misma escena que Quan ve a su hija entrar en una boutique al lado del banco y comprar un vestido para su ceremonia de graduación, y que la explosión hace volar por los aires. McGrath, un alto oficial del

Ejército Republicano Irlandés (IRA), se reúne con el vicepresidente irlandés Hennesy, para hablar de los planes de bombardear los bancos. Hennesy les amenaza de muerte si no suspenden sus planes, llegando a un clímax del primer acto en una secuencia de un autobús de dos pisos que explota en la carretera. Con el asesinato de su esposa Mary, quien revela los nombres de los responsables del atentado a la jefa del Gabinete británico, por su sobrino, exsoldado del ejército irlandés, para eliminar cualquier sospecha sobre la participación de Hennesy en el ataque, se llega al clímax del segundo acto. El tercer acto llega a su punto álgido dentro del último clímax de la trama central: Hennesy tiene que subir una foto besando a Maggie, autora del atentado, a las redes sociales, lo que acaba con su carrera política, en la misma escena en que Quan se enfrenta con él para pedir justicia. La trama secundaria sirve para mantener el interés y la emoción de los espectadores, porque produce dos grandes cambios entre los clímax del primer acto y del segundo acto de la trama central, los cuales ayudan a acelerar el ritmo narrativo, mantener el interés del espectador y “robustecer el segundo acto” (McKee, 2005, p. 269).

Las escenas de explosiones, peleas cuerpo a cuerpo y kungfu, como la de la pelea de navajas entre Jackie Chen y el actor irlandés Rory Fleck-Byrne en un bosque alejado, cumplen las expectativas del espectador sobre la película de acción y suspense, y también provocan emociones y placeres. De hecho, estas escenas de acción tensas y violentas tratan de estimular el interés del espectador para que pueda sentir sobresaltos y, lo más importante, emocionarse con las aventuras y desventuras del protagonista. Por ejemplo, en *Douban*, uno de los aspectos más comentados por el público chino son las escenas de peleas de Jackie Chen, un maestro en artes marciales y estrella de kungfu internacional, además de una historia al alcance de la comprensión, intenso ritmo, y efectos 3D (Douban, 2017). Cabe destacar que con tecnología 3D Surround en los cines de pantalla gigante IMAX se potencian los sentidos del espectador durante el visionado (Zhong, 2017, p. 35).

5.3.2 Películas de ciencia ficción

Para abordar los costes de las grandes superproducciones con muchos y costosos efectos especiales que Hollywood ha convertido en “imagen de marca” para el cine de ciencia ficción (Barceló, 2015, p. 90), las productoras de todo el mundo recurren a la coproducción con los estudios hollywoodienses para hacer estas películas de alto presupuesto. Para la industria cinematográfica china, la colaboración internacional resulta aún más necesaria debido a la baja calidad y alto costo de la producción nacional del cine de ciencia ficción. Sin una infraestructura industrial adecuada, una base tecnológica sólida, recursos originales de contenido, proyectos innovadores,

inversiones a largo plazo, experiencia en la gestión de la propiedad intelectual, las producciones nacionales resultan menos competitivas tanto en el mercado chino como a nivel internacional (Wang, 2020, p. 178). Desde 2017, año en que entró en vigor la primera ley reguladora del sector cinematográfico, *Ley de promoción de la industria cinematográfica*,⁶³ hasta 2021, se han implementado políticas para impulsar la producción de ciencia ficción de China. En agosto de 2020, la Administración Estatal y la Asociación China de Ciencia y Tecnología publicaron *Varias opiniones sobre la promoción del desarrollo de películas de ciencia ficción*, que incluye el desarrollo de las tecnologías digitales de VFX, introducción de incentivos para las empresas con mayor capacidad tecnológica, protección de los derechos de autor y propiedad intelectual, refuerzo del intercambio internacional en el sector audiovisual, fomento de la creación de contenido de ciencia ficción basado en guiones originales, inserción de la formación de expertos relacionados con la ciencia-ficción y establecimiento de una alianza nacional para la proyección de películas de ciencia ficción (Pengpai, 2020). En noviembre de 2021, se aprobó el *XIV Plan Quinquenal para el desarrollo del cine chino*, que incide en la necesidad de una mayor aportación de capital destinado a financiar el presupuesto para efectos especiales y un mayor apoyo de la industria a las películas de ciencia ficción y a los avances en tecnologías clave para impulsar el sector de efectos visuales.

Las películas de ciencia ficción coproducidas por China con Reino Unido siguen los patrones hollywoodenses en su modelo de producción y narración y pertenecen a géneros del cine comercial, combinados con el de acción, terror y desastre/supervivencia. Se utilizan el diseño de la historia clásico y la estructura convencional, y las ambientaciones, argumentos y personajes cumplen las convenciones narrativas genéricas. Lo cierto es que, desde temas de superhéroes hasta temas comunes al ser humano como la posible extinción de la especie humana, la amenaza que suponen las modernas tecnologías, o la exploración del espacio, muestran las consecuencias de la globalización, la multiculturalidad, las nuevas tecnologías informáticas, la nanotecnología, la biotecnología y la sociedad de consumo. Además, como China se ha convertido en el segundo mercado de consumo cinematográfico más grande del mundo, con un enorme potencial comercial, es cada vez más importante la presencia de elementos chinos en las historias como por ejemplo en *Pacific Rim: Uprising* (2018) del director Steven S. Deknight, los *jaegers* fabricados por la empresa multinacional china Shao Corporation derrotan a los monstruos invasores de la Tierra. Sin embargo, en este caso, los símbolos o signos superficiales como los personajes pasajeros o escenarios en China no asumen una

⁶³ En el capítulo 2, se han analizado las medidas más importantes contempladas en esta ley.

función dramática o narrativa particular. Además, estos signos ostensibles reducen la cultura china a una serie de simplificaciones y estereotipos (Li, 2020). La colaboración con productores y cineastas chinos y la financiación de los proyectos con capital chino constituyen las principales formas de coproducción.

Desde el punto de vista temático, *Transcendence* (2014) del director Wally Pfister, reflexiona sobre el impacto y efectos del avance tecnológico, así como la relación entre la tecnología y la humanidad. La película gira en torno a los conceptos de ciberespacio, inteligencia artificial, realidad virtual, simbiosis del humano y la máquina. La proliferación de la nueva tecnología ha desafiado la relación ética y moral tradicional con la indiferencia hacia los valores del ser humano. Como Horkheimer señala, los avances técnicos van acompañados por un “proceso de deshumanización” (citado en Nateras González, 2008, p. 237) y el progreso amenaza con destruir el objetivo que debe cumplir “la idea del hombre” (Gontovnik, 2019). En la era posindustrial, los seres humanos se ven manipulados, monitoreados y privados de “la autonomía del sujeto individual” (*ibid.*) en esa futura sociedad de alta tecnología, industrializada, digitalizada, informatizada y globalizada (Lozano, 2009). Por ejemplo, en la película existe una trama del género ciberpunk (Murphy & Schmeink, 2017): Will manipula la mente del hombre y forma un ejército de soldados inmortales a través de las nanopartículas disueltas en el agua y suspendidas en el aire, por lo cual el gobierno decide erradicar el peligro que representa y ordena la destrucción de su fábrica. En este sentido, refleja algún tipo de tecnofobia y preocupación por el control de los sujetos humanos. El dilema causado por la tecnología en la película sólo puede resolverse mediante la recuperación de la naturaleza humana, con una trama en la que Will carga el virus que le mata para salvar a su mejor amigo, Max. Por otro lado, la relación entre los humanos y la tecnología no es de oposición binaria, sino una relación compleja y de interdependencia. Por ejemplo, Will ayuda a la investigación y desarrollo de tecnologías innovadoras en medicina, energía, biología y nanotecnología; las nanopartículas ayudan a reducir la contaminación, curar enfermedades y salvar vidas. Además, Will se considera un híbrido hombre-máquina, un organismo cibernético, que dispone de un cuerpo mecánico, un sofisticado sistema de conexión a red, con una inmortalidad que le permite sobrevivir a cualquier peligro o amenaza. Pero al mismo tiempo tiene conciencia de sus propios pensamientos, emociones y sentimientos. Evelyn, esposa de Will, lo crea cargando su conciencia en la computadora cuántica cuando está a punto de morir, pero al final no puede distinguir entre lo real y lo virtual y decide destruirlo al ver su capacidad de manipular a los hombres. Por ello, la película también reflexiona sobre las consecuencias que traerá a los individuos y la sociedad un ser creado artificialmente.

Beyond Skyline (2017) y *Pacific Rim: Uprising* (2018) crean un extraño mundo futuro en otro espacio-tiempo diferente de nuestra realidad. La exploración espacial ha suscitado conjeturas sobre el universo y las posibilidades de vida inteligente superior. Las dos películas abordan el tema de la invasión extraterrestre, que por un lado muestra una gran curiosidad por lo desconocido y el deseo de la exploración del cosmos, pero por otro, plasma las preocupaciones por la posible extinción de la humanidad. Se revela la eterna curiosidad y el miedo a lo nuevo, la pasión y obsesión por el sentido de la vida y el deseo de inmortalidad. Las películas de ciencia ficción reflejan las experiencias estéticas de la vida, visualizando la imaginación y pensamientos del público, proyectando sus sueños y relatos sobre los personajes e implicando al espectador emocionalmente por medio del terror y compasión (Zhong, 2014, p. 18). La gran variedad de personajes, ambientes y situaciones corresponden a la realidad actual desde las formas sociales, las relaciones interpersonales hasta las relaciones entre hombre y naturaleza, como por ejemplo en *Beyond Skyline* (2017) de Liam O'Donnell, en la que la vida humana resulta frágil y delicada ante la llegada del fin del mundo cuando las catástrofes suceden en la Tierra. Asimismo, la presencia de distintas formas de vida como los humanos, monstruos, extraterrestres y robots en estas películas representa una sociedad pluriétnica y multicultural. La globalización ha intensificado los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas, como en *Pacific Rim: Uprising* (2018) de Steven S. Deknight, en la que los personajes centrales provienen de diversos países y culturas: la científica china Shao Liwen desempeña un papel importante en la protección de la Tierra y el protagonista Jake es de barrios bajos de Los Ángeles. Todos se reúnen en el centro mundial de producción de *jaegers* ubicado en Hong Kong, tratando de evitar el ataque de los alienígenas al Monte Fuji. Al mismo tiempo, como cada persona tiene una identidad con múltiples facetas, la figura del héroe cuenta con dos identidades: personas ordinarias que debido a sus capacidades sobrehumanas puede salvar al mundo. Esta doble identidad favorece la proyección del superyó o el ideal del yo del espectador y satisface su deseo de explorar lo desconocido (Zhong, 2014, p. 19). Por ejemplo, el héroe protagonista Jake en *Pacific Rim: Uprising*, se gana la vida robando y vendiendo *jaegers* en el mercado negro y la joven Amara es una estudiante de secundaria, entusiasta de los *jaegers*.

Desde el punto de vista narrativo, todas las películas se ambientan en un futuro remoto y las historias se sitúan en escenarios virtuales e hipotéticos. Las películas tienen como telón de fondo los eventos relacionados con el futuro del ser humano. En *Beyond Skyline*, los humanos son asesinados y secuestrados por los alienígenas; en

Pacific Rim: Uprising, los monstruos extraterrestres buscan exterminar la raza humana. El diseño artístico, como del entorno natural y social, los personajes, la arquitectura, el vestuario y los artefactos tecnológicos, han de ser acordes con la situación futura. Tienen como marco una gran metrópolis norteamericana, en la costa oeste, y el evento tiene una fuerte influencia en todas las partes del mundo. Por ejemplo, en *Beyond Skyline*, todos los habitantes de la ciudad de Los Ángeles están atrapados en las naves espaciales; en *Pacific Rim: Uprising*, la invasión de los monstruos se extiende desde California hasta Hong Kong, Siberia y Tokio. Una escena común en estas películas es que los rascacielos aparecen como ruinas y cenizas, lo que representa la destrucción de la civilización urbana. Además, se caracteriza por la existencia de otro espacio-tiempo diferente de nuestra realidad. Las historias ocurren en un espacio cerrado en el que se crea la atmósfera de terror e intensifican conflictos dramáticos. Por ejemplo, en *Beyond Skyline*, el protagonista Mark tiene que liderar un grupo de supervivientes humanos en el interior de las naves alienígenas para destruirlas desde dentro y encontrar la salida.

En cuanto al diseño de la historia, se usa la estructura de “incidente incitador-complicaciones progresivas-crisis-clímax-resolución”. En primer lugar, el incidente incitador “cambia radicalmente el equilibrio” de la vida del protagonista (McKee, 2005, p. 233) y “le hace sentir el deseo de restaurar el equilibrio” (*ibid.*, p. 236). En la persecución de sus objetivos, tiene que luchar contra las fuerzas antagonistas desde distintos niveles de conflicto que le impidan recuperar el equilibrio. Por ejemplo, en *Beyond Skyline*, el hijo adolescente de Mark es secuestrado por los alienígenas, por lo cual tiene que encontrarlo y rescatarlo. En *Replicas* (2018) de Jeffrey Nachmanoff, la esposa y los tres hijos de Foster mueren en un accidente de coche y decide resucitar a su familia clonando cuerpos de sustitución para ellos. En todas estas películas, las fuerzas de antagonismo se encuentran a nivel extrapersonal: los conflictos se producen entre las instituciones sociales y las personas (gobierno/ciudadano, empresa/trabajador) o con los entornos tanto artificiales como naturales. Por ejemplo, en *Beyond Skyline* y *Pacific Rim: Uprising*, los protagonistas humanos se enfrentan con los monstruos extraterrestres y los alienígenas de poderes sobrehumanos, inteligencias y fuerza superiores; en *Replicas*, Foster se enfrenta a su jefe, un comerciante de armas muy poderoso, quien captura a su familia para que le entregue la transferencia de los clones. También se utiliza “el momento más oscuro” para crear tensión dramática: en *Beyond Skyline*, es la batalla final entre los combatientes humanos y los alienígenas. Varios miembros son asesinados y Mark queda atrapado en la nave. Por último, todos los conflictos se resuelven para que las historias tengan un final feliz.

Con respecto a la caracterización de los personajes, se usa la oposición binaria del bien y el mal para categorizarlos y etiquetarlos y siempre hay una lucha entre humanos y alienígenas, héroes y villanos, buenos y malvados. También es frecuente el cliché del personaje corriente que se transforma en un héroe que salva al mundo y además el protagonista héroe suele destacarse por su conducta altruista y sacrificada por el bien de los demás. Por ejemplo, en *Beyond Skyline*, Mark, un agente de la policía, rescata a los supervivientes humanos y los lleva fuera de la nave, aunque él mismo está gravemente herido; al final, ingresa en una nave peligrosa, en solitario, para colocar la bomba en el sistema de control, que es clave para ganar la batalla final. En términos generales, no se observan las variaciones de personajes y tampoco hay una evolución en su personalidad. De hecho, en las películas de ciencia ficción, los protagonistas tienen que ser sencillos e incluso estereotipados, para que representen “lo correcto”, la justicia, la libertad o el heroísmo, y castiguen a los “malos”.

Los efectos visuales y sonoros excelentes, las abundantes escenas de lucha y persecución, los escenarios virtuales creados con las tecnologías IMAX y 3D y unos impresionantes efectos especiales hacen un espectáculo fundamentalmente visual y sonoro, para mantener la atención e interés del público, suscitando la curiosidad y el miedo a lo desconocido, de modo que la historia y los personajes son menos importantes que los efectos visuales estimulantes. Por ejemplo, en *Pacific Rim: Uprising*, después de ver el gran combate entre los *jaegers* y los monstruos extraterrestres gigantes, el espectador al final no recuerda el argumento (Douban, 2018). Por eso, entre los aspectos más criticados de esta película, se destacan el empleo masivo de efectos especiales, la tópica historia de heroísmo, y la linealidad y simplicidad de los personajes.

Conclusiones

Frente al modelo francés analizado en el capítulo anterior, el modelo de coproducción entre China y el Reino Unido se caracteriza por el predominio de películas comerciales de alto presupuesto o superproducciones que ofrecen entretenimiento para el público en general. A través de cuidados y costosos diseños de producción, imagen, sonido, música y efectos especiales, tienden a estimular los sentidos del público. El espectador busca el entretenimiento y la diversión que le proporciona historias sencillas de acción y aventuras con escenas de persecución y explosiones, sumergiéndose en un espectáculo de sonido y efectos especiales. Además, las películas combinan elementos de acción, crimen, suspense, drama, comedia y ciencia ficción, para adecuarse a las

distintas expectativas de un público masivo. En la mayoría de los casos, son coproducciones multiparticipadas en las que Reino Unido interviene como país coproductor minoritario y China aporta financiación. Los equipos de producción están formados por productores, directores, guionistas, directores de fotografía, diseñadores, editores y músicos veteranos en la industria de Hollywood, y participan conocidas estrellas del cine como protagonistas.

El cine independiente y el de animación es básicamente testimonial en la coproducción sino-británica. Las películas coproducidas analizadas se encuadran en los géneros de acción y ciencia ficción que siguen las convenciones narrativas de los mismos que han demostrado su éxito en el cine comercial. No obstante, no todas las películas coproducidas de elevado presupuesto han tenido éxito de taquilla, e incluso muchas de ellas no han recuperado lo invertido en su producción. A veces la simplicidad excesiva y la falta de un rigor mínimo en los argumentos supone el fracaso comercial.

Cabe señalar que, aunque es cada vez más frecuente el uso de elementos chinos en la historia, los símbolos o signos superficiales como un personaje secundario y unos escenarios en el país no contribuyen a la progresión dramática. Los diálogos en chino mandarín son poco naturales al mezclarse con inglés, uno de los aspectos más criticados de las películas comerciales sino-británicas, junto a tramas predecibles, falta de verosimilitud, falta de cohesión y unidad dramática, etc. El público chino aprecia las adaptaciones al cine de libros o cómics que han tenido una amplia audiencia en todo el mundo, como en los casos de *Soy una matagigantes* (2017) o *El séptimo hijo* (2014) en la medida en que son fieles a las obras originales, desde los personajes, ideas centrales hasta el diseño de escenarios. Los espectadores también aprecian el ritmo intenso que mantiene su interés en las aventuras de los protagonistas, proporcionándoles entretenimiento. Por último, el uso de las tecnologías IMAX y 3D, así como el empleo de efectos especiales, es también un factor atractivo para el público chino, que explica el éxito de *Transcendence* (2014) (Lu, 2015, p. 16). A la mayor parte del público le gusta la ciencia ficción y del cine de acción, y busca divertirse con un espectáculo visual y sonoro, con espectaculares escenas e impresionantes efectos especiales. Para conseguirlo lo anterior se recurre muchas veces a la coproducción que contribuye a hacer frente a los elevados costes de estas películas, y al mismo tiempo la multiparticipación reduce los riesgos del posible fracaso de taquilla al repartirse las pérdidas entre los productores.

Capítulo 6. Coproducciones de cine de animación. Estudio de caso de China con España

La animación es un arte de “crear o recrear la vida” con dibujos en movimiento (Sánchez-Navarro, 2020, p. 9). En la narración animada, se materializan “la fantasía” de lo real y la imaginación de “la vida cotidiana” (*ibid.*, p. 12). Se utiliza un conjunto de técnicas para “infundir vida a criaturas y objetos de fantasía”, dando paso a la creatividad de esta forma artística (Lucci, 2005, p. 6).

El rápido desarrollo tecnológico del siglo XXI ha contribuido a enriquecer la cultura visual, así como la promoción de la creación y distribución de productos de la industria cultural. En EE. UU., los autores y las productoras conforman una cadena de producción y el dibujo animado como producto industrial va dirigido a una audiencia mundial. En Europa, obras de directores como Guillaume Ivanel, David Alaux y *Lenard Fritz Krawinkel* resultan atractivos por sus valores artísticos, técnicos y estéticos. Por su parte, el anime japonés posee una “poderosa identidad” (*ibid.*, p. 7) y se ha convertido en un género cinematográfico competitivo a nivel mundial. En el contexto global, bajo la influencia del modelo de producción y consumo de masas, junto al desarrollo de la tecnología digital, la animación en 3D ha ganado terreno también en el mercado chino. En la RPC, con políticas de apoyo y fondos públicos,⁶⁴ las productoras

⁶⁴ El 10º Plan Quinquenal (2001-2005) incluyó la promoción del desarrollo del sector de la animación. En 2004, se aprobaron *Varias opiniones sobre el desarrollo de la industria de la animación en China* (关于发展我国影视动画产业的若干意见, *Guanyu fazhan woguo dianying donghua canye de ruogan yijian*), reconociendo al sector de la animación como parte de la industria cultural. Por un lado, fomentaba la investigación teórica sobre la animación; por otro, se esforzaba por convertirlo en un pilar de la economía nacional. En 2006, se publicaron *Algunas opiniones sobre el apoyo al desarrollo del sector de la animación* (关于推动我国动漫产业发展的若干意见, *Guanyu tuidong woguo dongman canye fazhan de ruogan yijian*), donde se incidía en la importancia de la industria de animación. El gobierno central dedicó fondos especiales, elaboró una serie de políticas de apoyo, además de invertir una gran cantidad de capital. Como consecuencia el volumen del mercado ha crecido notablemente, movilizand

muchos intereses comerciales. Durante el período 2006-2014, desde la primera coproducción de animación sino-hongkonesa *El secreto de la calabaza mágica* (宝葫芦的秘密, *Baohulu de mimi*) (2007) de Zhu Jiaxin y Zhong Zhixing, las películas nacionales de animación infantil han batido récords de taquilla. En 2009 *Cabra Feliz y Gran Lobo Gris: La súper aventura* (喜羊羊与灰太狼之牛气冲天, *Xiyangyang yu huitailang zhi niuqichongtian*) de Jian Yaozong y Sung Pong Choo recaudó 90 millones de yuanes en el mercado chino; en 2010 *Cabra Feliz y Gran Lobo Gris: Viaje al desierto: la aventura del tótem perdido* (喜羊羊与灰太狼之虎虎生威, *Xiyangyang yu huitailang zhi huhushengwei*) de Sung Pong Choo consiguió un éxito de taquilla de 129 millones. En 2014, *Boonie Bears: Robo Rumble* (熊出没之年货, *Xiong chumo zhi nianhuo*) alcanzó 247 millones en taquilla.

de animación han realizado películas de encargo⁶⁵ y proyectos de coproducción con España, Francia, Reino Unido y Bélgica,⁶⁶ entre otros países europeos.

En 2014, se rodó la primera coproducción de animación entre China y Europa, *108 Rois-Démons* (2014) de Pascal Morelli, una animación que combina el diseño gráfico de escenarios en 2D y el de personajes en 3D. Se caracteriza también por una fusión de culturas a nivel temático y estético. Basada en la novela clásica *Bandidos del pantano* (水浒传, *Shuihu Zhuan*) de Shi Nai'an (1296-1370), cuenta la historia de unos caballeros leales a un príncipe que luchan por la justicia, la libertad y la paz, al mismo tiempo que un maestro daoísta enseña y protege al príncipe para que se convierta en un rey amado por sus súbditos.

En 2016, la empresa pública china Shangdong Film & TV Group Co. y la productora china Fun High Productions financiaron la animación *Quackerz* (2016) de Viktor Lakisov, coproducción sino-canadiense-rusa, en colaboración con el estudio de animación valenciano Keytoon Animation Studio, que se encargó de la animación y el modelado de los personajes. Este fue el primer proyecto de animación con la participación de animadores de China y España.

A partir de 2017, cada año se han realizado dos o tres animaciones en coproducción entre China y los países europeos: cuatro con España, dos con Francia y dos con Reino Unido. Por ejemplo, en 2018, la empresa china IfilmEntertainment, junto a las francesas Futurikon y France 3 Cinéma, coprodujeron *Minuscule 2: Les Mandibules du bout du monde* (2018) de Hélène Giraud y Thomas Szabo. Con un presupuesto limitado de 13 millones de dólares, se combina el diseño 2D y CG, para construir una representación visual e imaginaria de los insectos. Presenta imágenes de gran calidad estética e incluye una música especial que combinadas ofrecen un lenguaje que refleja emociones comunes (Zhao, 2023, p. 60).

Otro ejemplo es *Duck Duck Goose* (2018) del director británico Christopher Jenkins.

Las productoras de animación chinas como Fantawild, Creative Power Entertaining, Light Chaser Animation Studios y Horgos Coloroom Pictures Co. aumentaron su competitividad en relación con la subcontratación de servicios técnicos, la creación de efectos especiales, etc., con presencia en los sectores *upstream* y *downstream* de la industria (Zhao, 2023, p. 69).

⁶⁵ Desde mediados de la década de 1980 hasta mediados de los años 90, con la profundización de la Reforma y la Apertura, las productoras extranjeras invirtieron en las ciudades litorales del sureste de China. Muchas productoras de animación chinas emprendieron negocios por encargo de empresas europeas y japonesas por la competitividad de sus costes de producción (Zhao, 2023, p. 66).

⁶⁶ En el capítulo 3, se han estudiado los casos de la coproducción de animación sino-española, sino-francesa, sino-británica, etc. y se han analizado sus características principales.

Esta coproducción sino-británica, incluye recursos creativos, técnicos y financieros de ambos lados. El proyecto contó con la participación de artistas y profesionales de diferentes países y fue cofinanciado por las empresas chinas Original Force, Wanda Media y la británica GFM Films. La historia gira en torno a las relaciones familiares de la sociedad contemporánea, un tema universal y, además, utiliza el paisaje tradicional chino y su filosofía como en la práctica del taiji quan (Tai-Chi), etc. La animación aplica los patrones narrativos comerciales de Hollywood, para conseguir una distribución internacional en los mercados norteamericanos, europeos y chinos.

Asimismo, *Spycies* (2019), de Zhang Zhiyi y Guillaume Ivernel, fue una animación 3D que abordaba temas como la amistad, confianza, trabajo en equipo, equilibrio con la naturaleza, justicia, etc. Desde el diseño de los personajes hasta las escenas de lucha de tipo mecánico, se ofrecen detalles expresivos y efectos visuales muy llamativos.

Este capítulo tiene como objetivo analizar los factores culturales, sociales, técnicos y empresariales que influyen en el modelo de coproducción y narración del cine de animación, realizada por China con España, poniéndose de relieve los métodos de producción, técnicas de expresión, temática y aspectos dramáticos de las animaciones, que presentan características similares en cuanto a su forma y contenido. Además, se tienen en cuenta los elementos que atañen a la aceptación e identificación del público, con especial atención a los encuentros interculturales y la fusión de culturas en los argumentos, personajes y ambientaciones.

Este capítulo analiza cinco películas de animación coproducidas entre China y España, en el marco de su acuerdo oficial de colaboración, a partir de fuentes bibliográficas y documentales, complementándose con el análisis del contenido, temática y narración de las mismas. Las películas son: *Quackerz* (Viktor Lakisov, 2016); *Animal Crackers* (Tony Bancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro, 2017); *Deep* (Julio Soto, 2017); *Bikes, the movie* (Manuel Javier García, 2018); y *Dragonkeeper* (Li Jianping y Salvador Simó, 2023).

6.1. Panorama general

Como “arte de base tecnológica” (Lorenzo Hernández & Horno López, 2023, p. 7), la animación facilita la “expresión de realidades”, ampliando la “representación simbólica de la narración” (Bolshaw Gomes & Gamba Jr., 2022, p. 218-219). En las coproducciones de animación, los cineastas utilizan el séptimo arte para diseñar y dibujar los espacios imaginarios como representación del mundo real (Bordwell &

Thompson, 2005, p. 417). Las “criaturas y objetos de fantasía” cobran vida en la pantalla por medio de imágenes, colores, sonido y movimiento para que el público se sumerja en la historia con las aventuras del protagonista (Lucci, 2005, p. 6).

Se ha producido una conjunción de “patrones formales, tecnológicos y temáticos” de la animación digital en un contexto global (Terrones, 2016, p. 1) caracterizado por el uso de la alta tecnología (Sánchez-Navarro, 2020, p. 201).

En sus narraciones, recurren a “patrones típicos” o “parámetros clásicos” (Sánchez-Navarro, 2020, p. 27) para desarrollar el argumento, como, por ejemplo, el de la búsqueda y el viaje (Bordwell & Thompson, 2005, p. 418). La historia progresa en un espacio coherente y un tiempo continuo (*ibid.*, p. 420), con tramas simples y desarrolladas en aproximadamente 120 minutos. Se crea un universo de ficción que trasciende los límites temporales y espaciales precisos. Los “personajes y ambientes presentados” tienen ciertos “rasgos universales” (Viñolo Locuviche, 2012, p. 383) con esquemas repetitivos. Dada “la variedad de géneros narrativos” (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 44) en el cine animado, muchas veces las animaciones de aventuras combinan los géneros de fantasía, acción y comedia.

Existe “un sistema de producción y consumo” de la animación comercial (Viñolo Locuviche, 2012, p. 375), que es la animación producida por grandes estudios de animación como Disney, Pixar, DreamWorks. Se trata de películas de carácter generalista para todos los públicos, es decir, cine familiar. En esta cadena de producción (Bolshaw Gomes & Gamba Jr., 2022, p. 218), se fabrican productos culturales de consumo que permiten la “inmersión del espectador” en los escenarios, situaciones e historias que serían “imposibles para la vivencia cotidiana” (Casallo Mesías, 2023, p. 40). La industria considera a estas películas como productos de amplio consumo y entretenimiento, producidas siguiendo los moldes establecidos del cine comercial. Estas producciones desarrollan muchas veces “franquicias, *remakes* y secuelas” (Sánchez-Navarro, 2020, p. 201). El consumo de estas “narraciones animadas” se puede extender al de “ropa, música”, libros, videojuegos, basados en sus “personajes, hechos o mundos” (Casallo Mesías, 2023, p. 48).

Técnicamente, los “parámetros del paradigma digital” (Viñolo Locuviche, 2012, p. 382), es decir, el diseño, modelado y texturas, determinan la representación habitual de la animación 3D (Sánchez-Navarro, 2020, p. 194). Se utilizan las tecnologías de edición, generación y presentación de la imagen y las principales técnicas de animación como el renderizado y el claroscuro, y así se comparten ciertas “características formales y

estéticas” (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 40) tales como los “colores llamativos”, escenarios llenos de música, luminosas imágenes, diseño pensado para todas las edades – se evita el lenguaje soez, las “referencias sexuales” y las conductas violentas-, así como los efectos especiales (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 42-46).

En las coproducciones de animación, se contemplan los aspectos formales relacionados con la animación digitalizada en ordenador, los aspectos temático-narrativos relacionados con los valores de libertad, solidaridad, justicia, amistad y confianza, así como elementos de divulgación y marketing como la presencia en los circuitos internacionales de distribución y exhibición comercial.

En sus contenidos, muestran el encuentro entre culturas distintas, la fusión entre lo local y lo global (Terrones, 2016, p. 2), así como la ilusión de diversas formas de representación, el deseo de novedad y el atractivo exótico (Viñolo Locuviche, 2012, p. 380). Además, expresan y representan identidades,⁶⁷ comunidades, valores, tradiciones y culturas de diversos modos (Saneleuterio & López-García-Torres, 2019, p. 205). De este modo, se favorece la comunicación intercultural⁶⁸ con los espectadores provenientes de otros países “a través de dibujos y diálogos animados” (Casallo Mesías, 2023, p. 49).

En estas coproducciones de animación, se abordan diversas cuestiones de la sociedad contemporánea como “la ecología, la globalización y el mestizaje cultural” (Terrones, 2016, p. 5). Por un lado, tienen como tema valores universales como “el honor y la valentía” (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 43), la solidaridad y la amistad, es decir, una universalidad que trasciende las diferencias de cada sociedad ante una audiencia global; por otro, contienen mensajes de respeto y comprensión a la diferencia, la riqueza y diversidad de especies. En las animaciones de aventuras y acción, habitualmente se desarrolla una historia maniquea de enfrentamiento con las fuerzas del mal.

En cuanto a la caracterización de personajes, aunque la mayoría no tienen una psicología compleja (Pertíñez López, 2016, p. 477), empiezan a mostrar emociones y matices en su evolución interior, que encarnan las “diversas cualidades humanas” y

⁶⁷ La identidad cultural significa un sentido de pertenencia a un grupo social, étnico, espacial, religioso u otro, que comparte rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias (Enríquez Bermeo, 2019, p. 10).

⁶⁸ La comunicación intercultural se refiere a la interacción entre personas y grupos con diferencias culturales a partir de criterios y variables como edad, clase, género, etnia, idioma, raza y nacionalidad que entran en contacto en algún momento y lugar (Jackson, 2014, p. 3).

reflejan “la personalidad humana completa” (Vogler, 2002, p. 62-63), para obtener la empatía y la identificación del espectador con el/la protagonista. En el modelo estandarizado de producción se recurre a los estereotipos de héroes y malvados, “los ideales” de la utopía (Saneleuterio & López-García-Torres, 2019, p. 207) y además los arquetipos del mentor, heraldo, la figura cambiante, etc. (Vogler, 2002, p.43). Los jóvenes héroes, con una voluntad activa, asistiendo a los necesitados y pobres, salvando al mundo de catástrofes desconocidas (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 42). Cabe señalar el carácter “antropomórfico” de objetos y animales protagonistas (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 42) como, por ejemplo, muchos animales parlantes y humanizados (Lucci, 2005, p. 315). También se encuentran películas en las que los niños son los protagonistas, como en *Dragonkeeper* (2023) de Li Jianping y Salvador Simó. De hecho, Los personajes animales, humanos o seres imaginarios, de diferentes pertenencias, representan la diversidad en la edad, género, etnia y cultura (Jiménez Sánchez, Lavín & Gómez Isla, 2019, p. 43).

En el modelo de la coproducción internacional, los proyectos de animación 3D tienen un presupuesto de entre 5 y 27 millones de euros. Se cuenta con la participación de capitales privados y públicos de ambos países. El equipo incluye a creadores, guionistas, animadores, técnicos, productores, dibujantes, músicos, programadores y otros profesionales de diversa procedencia (Casallo Mesías, 2023, p. 51).

Se dirigen a un público internacional gracias a la enorme popularidad del cine de animación y su creciente importancia económica. Las producciones valoran especialmente el guion original, la excelencia técnica y artística, la creatividad visual, la calidad de la imagen, el uso expresivo de los colores, la iluminación correcta, el ritmo y desarrollo de la narración, así como la creación de un universo gráfico único y mágico (Sánchez-Navarro, 2020, p. 194), para cautivar al público de todo el mundo, especialmente al más joven.

La producción de largometrajes de animación 3D ha resultado ser un “modelo de éxito” de la industria cinematográfica (Viñolo Locuviche, 2012, p. 384). Estas películas cuentan “con alto nivel de inversión y rendimiento económicos” (Viñolo Locuviche, 2012, p. 382) e intentan satisfacer el gusto del mercado. Por ejemplo, en China, en los últimos seis años, el porcentaje de películas de animación ha oscilado entre el 10% y el 15% de la taquilla nacional, llegando a los 7.000 millones de yuanes en 2016 y 11.800 millones en 2019 con destacados éxitos de taquilla como *Zootrópolis* (疯狂动物城, *Fengkuang dongwu cheng*) (2016) de Rich Moore, Byron Howard, Jared Bush y *Kung Fu*

Panda 3 (功夫熊猫3, *Gongfu xionghao 3*) (2016) de Jennifer Yuh Nelson y Alessandro Carboni y *Ne Zha* (哪吒之魔童降世, *Nacimiento del niño demonio Nezha*) (2019) de Jiaozi (Sohu, 2023).

La tecnología permite la creación y construcción de imágenes. De hecho, la animación está estrechamente vinculada a “las posibilidades técnicas de los medios” empleados (Lucci, 2005, p. 6). Gracias al uso de avanzados “medios tecnológicos” (Viñolo Locuviche, 2012, p. 370), los cineastas tienen recursos disponibles para desplegar lo mejor de su “creatividad y capacidad artística” (*ibid.*). En la medida en que la tecnología informática y digital se introduce en producciones animadas, los cineastas están familiarizados con los “mecanismos y efectos de narración visual” (Sánchez-Navarro, 2020, p. 167) que dan forma a su universo estético. Con una puesta de escena colorista, una fotografía de calidad, una iluminación precisa, un diseño adecuado, guiones bien resueltos, música adecuada, algunas animaciones analizadas logran un equilibrio entre los intereses artísticos, necesidades creativas y recursos técnicos.

Desde el punto de vista técnico, los primeros casos de coproducción audiovisual animada, tenían carencias en el acabado de los personajes, con movimientos un poco rígidos. En la era digital, con tecnologías CGI, 3D y cámara estéreo, se ha mejorado la fluidez de movimientos y la expresividad de los personajes, cuidando más los detalles y utilizando los efectos especiales. Muchas animaciones han sido realizadas con “herramientas de 3D” con un acabado técnico impecable, aplicándose *shaders*, texturas,⁶⁹ luces, “reflejos, transparencias, desenfokes por movimiento”, filtros y efectos (Pertíñez López, 2016, p. 468).

6.2. Estudios de caso

La coproducción de cine de animación entre China y España comenzó en 2017 y tiene un modelo específico de producción, narración y comercialización. En este apartado se analizarán cinco películas de animación teniendo en cuenta la participación de cada una de las productoras implicadas procedentes de España, China y de otros países; la recepción del público a partir de la taquilla y premios recibidos; y las características cinematográficas de las mismas con relación a la temática, estilo narrativo, caracterización de personajes y aspectos técnicos y estéticos.

⁶⁹ Los *shaders* se refieren a los “sombreadores o materiales” que determinan cómo reacciona una superficie a unas “condiciones de luz”; la textura aporta muchos detalles en las “propiedades de estas superficies” (Rodríguez Rodríguez, 2010, p. 225).

6.2.1 Participación en la coproducción

Desde la primera coproducción sino-española de cine animado, el modelo se basa en la participación privada de ambos países con notable presencia de capital público, además de disponer de un presupuesto moderado. Cabe señalar el trabajo de estudios dedicados a la producción de animación 3D, la edición y postproducción audiovisual, así como compañías especializadas en efectos especiales. Por ejemplo, la productora valenciana Keytoon Animation Studio, fundada por el director y productor de cine Jaime Maestro en 2004, junto a la filial de Asymmetric VFX en Barcelona, la productora con base en Barcelona Onirikal Studio, se encargaron de la animación y modelado de personajes 3D en *Quackerz* (2016) de Viktor Lakisov, proyecto cofinanciado por la empresa estatal china Shandong Film & TV Group Co. y la privada china Fun High Productions. Al año siguiente, la productora valenciana Blue Dreams Studios, creada por el mismo director en 2014, junto a Deluxe Spain (Madrid), Locked Dragon Animation & VFX (La Coruña), coprodujeron *Animal Crackers* (2017) de Tony Bancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro, en asociación con la productora estatal China Film Group Corporation y la privada Beijing Wen Hua Dong Run Investment Co., con el apoyo de la Generalitat de Valencia y el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales de España. La productora navarra The Thinklab, fundada por Julio Soto Gurrupide en 2016, junto a The Kraken Films (Barcelona), Best Digital (Madrid), Deluxe Spain (Madrid) coprodujeron *Deep* (2017) de Julio Soto, productor, director y guionista de la misma, con el apoyo del ICAA y el ICO y la participación de las productoras chinas Dragon Dreams y Dadi Times Film Cultura Communication. En 2018, se estableció Animation Bikes AIE, que pertenecía al Group Ondenou, “con el aval de Ximo Pérez como productor ejecutivo” (Triodos Bank, s.f.), para producir la película *Bikes, the movie* (2018) de Manuel Javier García, con la productora madrileña CREA SGR, la valenciana VidoxMedia Group y la andaluza Genial Media, con apoyo de la Generalidad Valenciana y el ICAA. Cabe destacar las aportaciones financieras, artísticas y técnicas que realizaron las empresas chinas CVC Group, DingJunShan Picture y YingTian Picture. En 2022, las productoras madrileñas Movistar+, Atresmedia Cine, Skydance Animation Studios, Telefónica Audiovisual Digital, de la mano de la estatal China Film Group Corporation, pusieron en marcha *Dragonkeeper* (2023) de Li Jianping y Simó Salvador, con una inversión de 24 millones de euros, siendo el proyecto de animación 3D de mayor envergadura de la coproducción entre China y España.

Animal Crackers y *Dragonkeeper* son coproducciones multilaterales con el respaldo de los grandes estudios de Hollywood a través de su filial destinada a la animación CGI en España. A su vez, *Deep* como coproducción sino-hispano-europea cuenta con la ayuda de las productoras belgas Umedia y Grid Animation, la británica Propulsion Film &

Television Limited y la suiza Silver Reel, con el apoyo de las entidades financieras europeas como Arcadia Capital y European Film Bonds. Cabe añadir que *Bikes, the movie* es una coproducción sino-hispano-argentina sobre una serie de aventuras protagonizadas por una bicicleta antropomórfica en una ciudad mágica y multicolor.

Estas películas han logrado distribución y comercialización internacional. *Quackerz*, con un coste de 5,2 millones de dólares, obtuvo una recaudación en taquilla superior a 4,8 millones en todo el mundo. En China la cifra alcanzó los 18,7 millones de yuanes (3,1 millones de dólares), y también ha sido vendida a España, Portugal, Estonia, Rusia, Turquía, Estados Unidos y Australia. *Animal Crackers*, con una inversión de 19,5 millones de dólares, recaudó 13,2 millones en todo el mundo y solo en el mercado chino sobrepasó los 9,5 millones. Además, se ha vendido en más de 25 países o regiones de Asia, África, América y Europa. En el caso de *Deep*, presupuestado en 6 millones de euros, recaudó 11 millones de dólares en taquilla a nivel mundial, de los cuales 2,5 millones de dólares correspondieron al mercado chino y 1,3 millones a España. También fue bien acogida en los principales mercados europeos como Reino Unido, Alemania, los Países Bajos, Suiza, Bélgica, Noruega, Finlandia y en los mercados norteamericanos. En contraste, *Bikes, the movie* solo se distribuyó en algunos países de Europa y Latinoamérica, y recaudó solo 462 mil dólares, que representaba una décima parte del presupuesto.⁷⁰

Con respecto a la forma de colaboración, excepto en *Quackerz*, en la que China se limitó a aportar financiación y la compañía española prestó el servicio técnico, la coproducción de cine animado ha buscado un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de los países involucrados. En los proyectos, cabe observar que en la fase de creación del guion, las productoras intervienen para elaborar una historia dinámica, completa y atractiva. Desde el acceso a recursos digitales y artísticos, el diseño escenográfico y de los personajes, modelado, *setup*, iluminación, hasta los efectos especiales y composición musical, se trata del fruto de la cooperación entre todas las partes participantes. En *Animal Crackers*, el control creativo estuvo en manos del director y guionista de animación Scott Christian Sava, que contaba con una gran experiencia en la industria hollywoodense y de Jaime Maestro, como codirector y responsable máximo de Blue Dreams Studios. En la película intervinieron también los artistas y expertos como Mario García Nogales, supervisor del modelado 3D de sets y props, texturas y *shaders*;

⁷⁰ Según comentó el director en una entrevista (Belinchón & Vidal Lij, 2019), la censura cinematográfica dificultaba el acceso al mercado chino. Como queda explicado en el capítulo 2, el gobierno ejerce una estricta censura sobre los contenidos del cine.

Carter Goodrich como creador de personajes; Nacho Pesquera como diseñador de escenarios; y Bea Estévez Álvarez del departamento de desarrollo visual; aparte de la música de Bear McCreary y la voz de Emily Blunt, Ian McKellen, Danny DeVito y Sylvester Stallone. También hay que mencionar que las empresas tecnológicas chinas Vart Group y V Start Pictures se hicieron cargo de la reconstrucción de escenas en 3D. Asimismo, el director de *Deep*, Julio Soto, tuvo a su cargo la creación del guion y la producción. Qi Yao y Estefania Pantoja se encargaron de la dirección de arte; Fei Zhao fue el supervisor del modelado 3D; Gabriel Gutiérrez, el responsable de la música interpretada por Fernando Velázquez; Justin Felbinger, Stephen Hughes y Lindsey Alena pusieron voz a los protagonistas. Además, diversas labores fueron realizadas por los coloristas, animadores, dibujantes, artistas visuales, ingenieros de software de las productoras participantes. Por último, en *Bikes, the movie*, desde la creación del guion, guion gráfico, edición, diseño de producción, hasta el modelado, layout, *shaders*, texturas, iluminación, renderizado, efectos especiales, se notó la presencia de profesionales de los países coproductores. Además, la creación de la banda sonora consistió en una grabación de diálogos de Óscar Barros y una música de Diego Montesinos.

Estas películas las han dirigido los cineastas experimentados en el sector de la animación. Por ejemplo, Jaime Maestro como codirector de *Animal Crackers*, consiguió el reconocimiento en la industria audiovisual gracias a su trabajo en animación 3D. No sólo es uno de los referentes de la animación española, sino también fue pionero en participar en producciones internacionales de Disney y los estudios hollywoodenses. Otro ejemplo es Salvador Simó, codirector de *Dragonkeeper*, quien es un “experto artista de efectos visuales digitales” (Sánchez-Navarro, 2020, p. 208) y director del largometraje de animación *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (布努埃尔在神龟迷宫中, *Bunuaier zai shengui migong zhong*) (2019) y del cortometraje de animación 3D *Tikis y Mikis* (提基与米基, *Tiji yu miji*) (2014), con varios galardones en festivales internacionales y nominaciones a los Goya.

También fueron nominadas *Deep* a los Premios Goya 2018 en el apartado de Mejor Película de Animación, los Premios Quirino en la categoría de Mejor Largometraje, además de las nominaciones a los Premios Gaudí, los Premios Platino del Cine Iberoamericano y los Premios Forqué. *Bikes, the movie* fue nominada a la Mejor Película de Animación en los Premios Goya de 2019.

6.2.2 Características filmicas de las coproducciones

Las animaciones analizadas se caracterizan por los aspectos técnicos como “el dibujo

por ordenador” y la “técnica digital” y además buscan “conjugar en una armonía” contenidos temáticos y expresiones artísticas (Lucci, 2005, p. 6).

Temática de las películas

Estas películas proponen temáticas relacionadas con la protección del medio ambiente, la amistad entre las personas, entre personas y animales, entre animales, y la solidaridad para derrotar al mal (Lucci, 2005, p. 7). En primer lugar, se habla de las relaciones padre-hijo. En *Quackerz*, Longway se vuelve adicto a los videojuegos y quiere huir de la isla porque su padre siempre le resuelve todo tipo de problemas y lo protege de cualquier peligro. Cuando se aventura a conocer el mundo exterior, el padre le impide salir de casa ante el temor de que la vida de su hijo se ponga en riesgo. Pero Longway muestra su voluntad de independencia frente al control de su padre, quien finalmente respetará su decisión. En *Animal Crackers*, el protagonista Owen come las galletas de animalitos que le permiten tomar la forma de un oso, un tigre, un gorila o un elefante porque su hija le ha pedido que la acompañe disfrazado de animales. Owen estaba demasiado ocupado trabajando, y casi no tenía tiempo para su hija. Aunque no tiene otra opción que vivir con su familia en forma de animal, ya que su tío le arrebató la caja de galletas,⁷¹ supera el miedo a ser un “monstruo” al ver a su hija con el rostro lleno de alegría.

En segundo lugar, habla de la felicidad familiar y la armonía con el entorno que le rodea, ya que se trata de un tema popular y universal. Las películas resaltan los valores de amistad y la solidaridad para enfrentarse conjuntamente a todos los peligros. En *Animal Crackers*, Owen renuncia a su trabajo bien remunerado en la fábrica de su suegro y escoge trabajar en el circo pasando más tiempo con su esposa e hija. En *Deep*, el protagonista, un pulpo aventurero que vive en una misteriosa cueva submarina con su abuelo hasta que un accidente destruye su hogar. Cuenta con varios amigos que le apoyan en su difícil situación.

Además, abordan el tema de la supervivencia y el futuro del ser humano en el planeta, subrayando la importancia de los daños o perjuicios a la naturaleza. Hay especies en peligro de extinción debido a la sobreexplotación o agotamiento de recursos. En *Deep*, en un futuro más o menos lejano, las aguas del mar inundan la tierra y los seres humanos habitan otro planeta. Sólo quedan unas pocas personas en el fondo del mar esperando el lanzamiento final de la nave espacial. La crisis ambiental amenaza la vida

⁷¹ En la película, cada vez que come una galleta de animalitos, aparece en la caja una en forma de ser humano. Tiene que comerla para recuperar la apariencia humana.

marina en los océanos y es urgente la protección de especies amenazadas. En *Bikes, the movie*, en la ciudad imaginaria de Spokesville, con ríos, bosques y montañas, viven las bicicletas con ruedas hasta que llega al lugar el motor de gasolina. Pronto la ciudad alcanza niveles de contaminación sin precedentes. Estas películas proponen una mirada crítica sobre los progresos de la sociedad, el uso de combustibles fósiles y la pérdida de la biodiversidad, a costa del futuro de las próximas generaciones.

El otro tema tratado es sobre la confianza y el coraje para resistir las adversidades. En *Quackerz*, Longway era un pato tímido y perezoso. Sin embargo, su casa se ve amenazada por la desaparición del sol porque la bruja malvada en busca de la eterna juventud arrebató la energía solar. En la lucha contra las fuerzas del mal, se convierte en un héroe que salva al mundo. También ha aprendido a confiar más en sí mismo y en sus habilidades, asumir su destino como “pato del sol” y reforzar su sentido de responsabilidad.

El cine de animación cruza distintos géneros desde la acción, la comedia hasta el melodrama. Las películas mencionadas conjugan varios géneros como las aventuras y la fantasía. A menudo se ofrece una aventura orientada a la familia. En *Quackerz*, narra las aventuras de un pato antropomorfizado que lidera los clanes rivales – los nativos de la isla y los ánares – para evitar la inmersión en un mundo de oscuridad. En *Deep*, un cuarteto de amigos formado por un pulpo, una gamba, un pez linterna y una anguila, realizan un viaje lleno de aventuras para encontrar a una gran ballena blanca que les ayuda a superar la crisis de su hogar. Otro ejemplo: el material de base de la película *Dragonkeeper* es la novela homónima de fantasía de Carole Wilkinson (2003). Narra la historia de una niña esclava que emprende un viaje épico por el océano durante la dinastía china Han (206 a.n.e.- 220 d.n.e.) para proteger el último huevo del dragón, con la fuerza y el coraje dentro de sí misma para enfrentar el peligro.

La popularidad de las películas analizadas radica en los temas que abordan. Los conceptos o valores que se transmiten, como la libertad, relaciones familiares, ecología y juventud, comparten una perspectiva universal, aunque no tratan los temas en profundidad. En *Quackerz*, el padre de Longway es el líder del pueblo antiguo, respetuoso con los antepasados y defensor del medio natural. Se enfrenta con el jefe del clan militar, un conquistador en busca de fortuna y tierras. De esta manera, se produce el choque de la sociedad tradicional con la civilización moderna. Sin profundizar mucho en este tema, el filme está construido como una historia romántica. Todos los conflictos se resuelvan para abrir el camino que conduzca a un final feliz: Longway, heredero de la tribu y Erica, hija del jefe militar se enamoran y

logran que convivan los dos bandos. En el argumento de la película, Longway se convierte de un pato despreocupado en un héroe del mundo. Eso podría trasladar un mensaje educativo a los niños acerca de la responsabilidad, libertad y compromiso que implica la vida adulta. Sin embargo, las abundantes escenas de lucha y las coloristas escenas de fantasía hacen evidente que el heroísmo personal es el tema central de esta animación de aventuras.

Por ejemplo, en *Animal Crackers*, cuando era niño, Owen pasaba su infancia en el circo de su tío con su esposa, y allí conoció a su mujer, Zoe. Después de casarse con ella, abandona sus sueños y su carrera en el circo y comienza a trabajar como degustador de comida para perros en la empresa de su suegro. Aunque el ser humano está inmerso en la lucha por la autorrealización y la felicidad, la separación de lo ideal y lo real, del espíritu y la materia es uno de los dilemas que plantea la sociedad. En la película, una casualidad lleva a Owen a volver a su carrera como artista de circo: su tío y tía mueren en un incendio. Los dos han dedicado todo su esfuerzo en la vida al circo así que Owen sostiene su sueño con el apoyo de su esposa y la comprensión de su suegro, para lograr un final feliz.

Estilos narrativos

En primer lugar, la estructura en tres actos (Vogler, 2002, p. 50) es un patrón que divide la historia en tres partes bien definidas: introducción, confrontación y resolución. El primer acto se utiliza para presentar a los personajes principales, sus relaciones y el mundo en el que viven. En el inicio de la trama, se produce el incidente incitador que enfrenta al protagonista contra las fuerzas antagonistas y conduce al primer punto de giro. En el segundo acto, el protagonista empieza a tener complicaciones en su intento de resolver el problema y alcanzar la meta. Sin embargo, parece incapaz de lidiar con las fuerzas antagonistas y debe aprender nuevas habilidades para hacer frente a su situación. El segundo acto cierra con un acontecimiento que le lleva al segundo punto de inflexión. En el tercer acto, el protagonista se enfrenta a su adversario por última vez, alcanzando el clímax de la historia. En el desenlace, se presenta la resolución de conflictos y la transformación del protagonista (Field, 1979).

Un ejemplo es *Quackerz*, en el primer acto que dura 25 minutos, el protagonista lleva una vida aburrida y monótona en la Isla del Sol y tiene muchas ganas de conocer el mundo exterior. Y aparecen un día las fuerzas de la oscuridad en la isla para llevarse la energía del sol. Los malvados tratan de secuestrar al protagonista a costa de la vida de otros habitantes de la isla. Allí se produce el primer punto de giro en el que Longway decide enfrentarse solo al peligro.

En el segundo acto que dura 40 minutos, las aventuras del protagonista constituyen la línea narrativa principal, que plasman su mundo interior y presentan sus valores de la vida. En la narración, sin técnicas muy complejas, a menudo el protagonista se despierta para realizar las hazañas después de experimentar una desesperación y el argumento llega a su clímax cuando afronta retos y derrota al mal. En *Quackerz*, Longway aprende a volar y tiene más confianza en sí mismo. Con un buen conocimiento del videojuego, utiliza la inteligencia y puede escapar de las garras de los villanos, de la mano de Erica, hija del general del ejército. Acepta su destino como “pato del sol” que da su vida por salvar al mundo. Allí llega al segundo punto de giro en el que los malvados toman como rehén el padre de Erica y Longway es capturado por las fuerzas del mal al acudir a su rescate.

El tercer acto dura 20 minutos. Longway obtiene la energía necesaria para derrotar a los villanos y proteger la isla. Triunfan los héroes y los malvados reciben su castigo. Juntos acaban con la crisis y los dos bandos conviven en la isla. De hecho, las historias están ligadas a la idea de superar los obstáculos que se interponen entre el protagonista y el logro de sus objetivos, y el imprescindible final feliz (Lucci, 2005, p. 36). Como en todos los cuentos, el final feliz resolverá todos y cada uno de los problemas (Lucci, 2005, p. 332). Así que se crea un ambiente siempre positivo, luminoso y de esperanza, para levantar el ánimo del espectador.

Cada escena debe cumplir una determinada función narrativa, que constituye la unidad básica para mantener la coherencia de narrativa (Wang, 2021, p. 21). Las últimas escenas del tercer acto de la lucha entre la bruja malvada y el bando de “los buenos” conformado por dos clanes rivales, llevan al punto culminante de la película. Otro ejemplo: en el tercer acto de *Deep*, una de las escenas más emocionantes es cuando Evo queda congelado en un bloque de hielo para salvar a Deep y Nathan se libera de sus ataduras rompiendo la cadena.

En segundo lugar, la narración lineal es un método clásico que se centra en la unidad de trama, la continuidad de orden temporal, la causalidad, y la coherencia de los personajes. Esta lógica narrativa recurrente es más fácil de aceptar para la mayoría de los espectadores. En *Animal Crackers*, se utiliza la caja de galletas como eje vertebrador: el descubrimiento del secreto de la caja mágica, la actuación de Owen como “tigres, caballos, leones y monos” en espectáculos circenses, el robo y la pérdida de las galletas, la amenaza por parte de las fuerzas malignas, la lucha contra los malos y el triunfo de los buenos. Asimismo, *Deep* adopta una estructura lineal narrativa:

debido a la destrucción del hábitat por un misil y la salida taponada por las rocas, los animales quedan en una situación de crisis de supervivencia. En estas circunstancias, los protagonistas emprenden la aventura del viaje a la Ciudad de los Hombres en busca de Nathan, una ballena blanca capaz de mover las rocas. Aunando los esfuerzos de los cuatro, sortean con inteligencia las trampas y superan las dificultades, para encontrar a Nathan y salvar a la colonia.

Fisher señala que las motivaciones de los personajes son una condición previa necesaria para su credibilidad. La falta de previsibilidad en su evolución dificulta la comprensión de las motivaciones por el espectador y también la identificación con los mismos. Además, afecta a la coherencia con que se estructura la narración (Fisher, 2021). En *Animal Crackers*, Owen trata de agradar o buscar acercamientos con su suegro así que abandona su carrera como artista de circo y trabaja en su fábrica de alimentos para perros, aunque se queja del Señor Woodley todos los días; Owen recibe una llamada avisándole de la muerte de su tío Bob y su tía Talia en un incendio en el circo, por eso decide dejar la empresa de su suegro y reconstruir las instalaciones, alentado por las palabras de su esposa; al final resulta que su tío Horatio causó el incendio por envidia y codicia porque creía que Bob le había robado su amor, reputación, fortuna y honor que le pertenecían. En la trama de *Deep*, Maura traiciona a los tres⁷² porque Deep como líder del equipo nunca la escucha para tomar decisiones y además los otros dos del equipo la consideran una depredadora peligrosa. Su conducta resulta lógica y se encuentra motivada.

Cabe señalar que la historia a veces se construye desde la perspectiva del protagonista que narra en primera persona los hechos que le suceden. En *Animal Crackers*, el relato está construido a través del monólogo de Owen, que aparece desde el comienzo de la película, sobre las decisiones más importantes de su vida, los recuerdos de su infancia y los miembros de su familia. En *Deep*, los humanos hicieron inhabitables las tierras y se fueron, y Kraken, el abuelo del protagonista, reunió a todos los animales que pudo y los llevó al único lugar que quedaba: un agujero en el fondo del océano. El temerario protagonista tiene curiosidad por saber qué hay fuera de la cueva y oye la explosión causada por un misil lanzado por los humanos. Es así que el director pone en la boca del protagonista la premisa argumental que mueve a Deep, Evo y Alice para ir a la aventura. En *Bikes, the movie*, el relato es narrado desde la experiencia del protagonista Speedy, una bicicleta de montaña que reparte el correo y sueña con ser una de carreras. Él desvela los planes de la compañía petrolera para fabricar motores

⁷² Se refiere a que Maura los lleva a la sala de congelación donde queda prisionero Nathan. Por eso, Deep, Evo y Alice se ven atrapados en las trampas de Darcy, el principal antagonista.

de gasolina y gana al número uno en la competición, con un motor eléctrico, ayudando a los ciudadanos luchar contra la contaminación.

Caracterización de los personajes

Los personajes de las películas de animación son dibujos animados vivos y sintientes que actúan ante la cámara (Sánchez-Navarro, 2020, p. 124). Los protagonistas son toda clase de animales y seres antropomorfos con rasgos humanizados. Estas animaciones dan vida a imágenes y fotografías como bicicletas (*Bikes, the movie*), dragones (*Dragonkeeper*), animales acuáticos (*Deep*) y terrestres (*Animal Crackers* y *Quackerz*). Asimismo, caricaturizan a los protagonistas humanos, que se adaptan a las características de la animación.

En estas películas, los personajes son arquetipos y patrones que se repiten en las historias del cine animado. El tipo de personaje recurrente, como puede ser el héroe, el mentor o el villano, comparte una serie de rasgos comunes que caracterizan su comportamiento o los mensajes que transmiten (Pertíñez López, 2016, p. 475). En la vertiente psicológica, los protagonistas son el “reflejo de las mil facetas del alma humana” (Lucci, 2005, p. 10) y encarnan nuestras cualidades y defectos (Vogler, 2002, p. 62). Por otro lado, “la universalidad de los patrones” posibilita la representación de experiencias que podemos identificar “en todas las culturas” (*ibid.*, p. 60-61). Además, los personajes poseen “cualidades universales, emociones y motivaciones” que se experimentan en la vida (*ibid.*, p. 67).

Los héroes siempre aparecen como “una figura positiva”, con esperanzas y espíritu positivo, por eso ha habido escasos cambios internos o evolución psicológica (*ibid.*, p. 71). Por ejemplo, todos poseen un espíritu de sacrificio. Longway da su vida en beneficio del grupo al que pertenece; Ping decide ofrecerse en sacrificio por su ideal. Así despiertan enormes simpatías por sus virtudes, y casi una identificación. En la mayoría de los casos, son protagonistas activos, motivados por sí mismos y comprometidos con sus responsabilidades. Sin tener dudas, avanzan hacia sus objetivos hasta conseguirlos. A pesar de algunos momentos de oscuridad o desesperación, vencen las crisis con valentía y fortaleza.

Por un lado, los héroes protagonistas tienen unas motivaciones universales. Ping, esclava del imperio Han, desea ser libre y tener su propio nombre; Longway tiene ganas de aprender a volar y vivir independiente; Owen procura la felicidad de la familia; Speedy persigue el sueño de competir en carreras; Deep quiere ser el orgullo de su abuelo; Maura busca la aceptación del grupo.

Por otro, sus deseos y su voluntad “propician el avance de las historias” (*ibid.*, p. 70). Sus experiencias constituyen el eje vertebrador de la narración. Para lograr los objetivos, tienen que superar una serie de obstáculos. En este proceso, se lleva a cabo el aprendizaje o crecimiento a partir de un defecto, debilidad o problema de la personalidad. Por ejemplo, Longway supera la desconfianza en sí mismo y el miedo al fracaso; Deep reconoce su error como líder del equipo y empieza a escuchar opiniones y consejos. Sin embargo, algunos protagonistas no han tenido el desarrollo suficiente o han “mantenido su pasividad” (*ibid.*, p. 71). Por ejemplo, Owen es un personaje pasivo siempre empujado por su familia: se hace cargo del circo por voluntad de Bob y Talia; ofrece espectáculos en forma de animales a petición de su hija; lucha junto a sus compañeros porque Horatio amenaza con destruirlo todo. Por añadidura, los protagonistas son los únicos que experimentan una transformación en la historia mientras que los personajes secundarios o antagonistas son lineales y planos sin ninguna evolución.

El mentor o el anciano sabio es una figura común en las películas de animación. El abuelo de Deep motiva al joven héroe para que se comprometa con la aventura (*ibid.*, p. 80); Erica ayuda a Longway a vencer el miedo a volar; el Señor Chan transmite al Speedy la sabiduría del Yin y el Yang⁷³ y le proporciona tranquilidad interna; el dragón Danzi sirve de guía y apoyo a Ping en el transcurso del viaje.

Al iniciar el camino hacia la meta, los protagonistas tienen que vencer todos los obstáculos que encuentren a su paso y el “guardián del umbral” implica una primera limitación que surge en su “avance y crecimiento” (*ibid.*, p. 88). Un ejemplo es el segundo acto de *Deep*, cuando Norma el pulpo vampiro impide que los tres averigüen dónde está la Ciudad de los Hombres y quiere que se queden en el Titanic hundido para siempre. La situación parece grave y en ese momento a Deep se le ocurrió un plan. Deep critica duramente su actuación para que se enfade y los eche afuera. O cuando Maura, una anguila hambrienta está a punto de comer a Deep de un bocado, Deep pide ayuda a sus amigos y convierte a Maura en una aliada dispuesta a salvarles la vida. Otro ejemplo es el primer acto de *Quackerz*, cuando el padre de Longway se niega a enseñarle a volar y le deja jugar a videojuegos todos los días porque no quiere ver muerto a su hijo, el “pato del sol” que salva al mundo dando su vida, según cuenta la leyenda. Al superar la prueba, Longway fortalece su determinación y adquiere las capacidades del héroe.

⁷³ Se tratan de dos conceptos del daoísmo. El *Yin* (阴, *oscuridad*) y el *Yang* (阳, *luz*) son dos fuerzas opuestas pero complementarias, que conforman la realidad universal (Gómez Arévalo, 2006).

“El heraldo” (*ibid.*, p. 91) plantea desafíos al protagonista y anuncia la aparición de un cambio drástico de vida. La figura se presenta en el primer acto de *Bikes, the movie*, cuando el alcalde de la ciudad de Spokesville, nombra al Rock, el ídolo de Speedy, ciudadano de honor y él vende su motor de gasolina al público. Otro ejemplo es el segundo acto de *Animal Crackers*, cuando el payaso revela el secreto de la caja mágica a Owen para que encare la muerte de Bob y Talia y reconstruya su circo.

El embaucador “desempeña la función dramática del alivio cómico” (*ibid.*, p. 107). Por ejemplo, Evo, un pez linterna que acompaña a Deep en la aventura, es un personaje inocuo, sumiso, lleno de miedos y se deja arrastrar a aventuras peligrosas por sus amigos, aunque tiende a huir en todo momento. Otro ejemplo: los dos ladrones que trabajan para la bruja malvada hacen el ridículo y se equivocan constantemente.

Además, en *Deep*, Maura es una “figura cambiante” cuya apariencia o comportamiento varía según la situación (*ibid.* P. 100). Se oculta su verdadera naturaleza del depredador, que confunde al protagonista o al público. Quiere comer a los tres desde el principio y suprime ese impulso porque jamás tuvo un amigo y aprecia su amistad. Actúa traicionando al grupo, pero al final les ayuda a escapar del barco. Se ha de señalar que, en una película familiar de animación, no es común este tipo de personajes grises o contradictorios.

Por último, la historia crece en intensidad a medida que avanza el conflicto entre el protagonista y el antagonista. Longway es capturado por la bruja malvada, que pretende absorber su energía y acabar con su vida; Owen se enfrenta con su tío Horatio, que le arrebató la caja mágica y quiere destruir el circo; Deep sobrevive a los tiros de Darcy, que engaña y manipula a otros por convertirlos en hielo; Rock desafía a Speedy a una carrera, que le obliga a superarse y afrontar el reto. La maldad tiene que ser castigada con la muerte definitiva y declarada. Los malvados de los dibujos animados son incapaces de llevar a término sus acciones (Lucci, 2005, p. 28). La bruja, súbitamente envejecida, con la piel arrugada, se va de la isla quedando sola; Horatio se convierte en una rata tan pequeña que resulta incapaz de hacer daño a nadie; Darcy queda congelado y muere de hambre y frío; Rock pasa el resto de su vida en prisión.

Las fuerzas maléficas y hostiles representan “el lado oscuro de la naturaleza humana” (Vogler, 2002, p. 103). Los personajes se envilecen frecuentemente por el deseo de la eterna juventud, la codicia de la riqueza, la ambición de fama, de poder, la envidia, el rencor, etc. En este sentido, también se dirige al público infantil con el fin de educarlos

para distinguir el bien del mal. Por otro lado, es evidente su atractiva y elegante apariencia física, completándose la imagen de los personajes siniestros.

Aspectos técnicos y estéticos

Las técnicas digitales se consideran un “instrumento expresivo de gran potencia y poder de fascinación”. La animación por ordenador crea espectaculares efectos visuales tanto en las películas en 3D como en los dibujos en dos dimensiones (Lucci, 2005, p. 32 & 33). Las técnicas SFX han revolucionado el diseño de personajes y escenarios. Por ello es posible representar las aventuras de los protagonistas involucrados en situaciones divertidas, absurdas y extraordinarias (*ibid.*, p. 32), además de reconstruir ciudades y pueblos con detalle.

Todas las animaciones analizadas se hicieron con técnicas de 3D con software de animación digital como Autodesk 3DMax, Autodesk Maya y Softimage 3D. Son largometrajes animados realizados total o parcialmente por ordenador en 3D. Se consigue una gran expresividad de los personajes más detallados en el sombreado, degradado del color, texturas, etc. (Pertíñez López, 2016, p. 470). La aplicación de las tecnologías informáticas⁷⁴ para la animación por ordenador, “desde el dibujo hasta el montaje, desde el coloreado hasta la sincronización del sonido” (Lucci, 2005, p. 46), permite desarrollar las “posibilidades expresivas de los artistas”, creando un lenguaje digital capaz de contar historias emocionantes (*ibid.*).

Para crear imágenes con una gran profundidad y una marcada tridimensionalidad, la animación se realiza por numerosas fases (Lucci, 2005, p. 50) como la modelación,⁷⁵ el esqueleto,⁷⁶ la textura,⁷⁷ la iluminación,⁷⁸ la animación⁷⁹ y la renderización⁸⁰ (Rodríguez Rodríguez, 2010). Dado que muchos programas de animación 3D como Autodesk Maya, Autodesk 3DMax, incluido las patentes, sistemas y marcos teóricos, se

⁷⁴ Por ejemplo, se utilizan la tecnología fractal, escaneo 3D, modelado, fotogramas clave, *setup*, fluidodinámica computacional, control y desenfoque de movimiento.

⁷⁵ Se refiere al diseño y modelado de los objetos y personajes o del fondo. Entre las aplicaciones del diseño gráfico más destacadas, figuran las siguientes: Maya, 3ds Max o Blender.

⁷⁶ Se realiza el movimiento de los personajes a través de sus articulaciones y huesos. Los programas como Shapers permiten movimientos sofisticados de la cara y el cuerpo, dotando al personaje de una estructura muscular digital; Patha crea personajes con sus movimientos correspondientes.

⁷⁷ Se da forma y textura a cada personaje, incluido la naturaleza de los personajes y su entorno, el tipo de piel, textura de la ropa y objetos que les rodean. Se utiliza el programa Shader para determinar el volumen y la tridimensionalidad de las imágenes.

⁷⁸ Como cada superficie refleja la luz de forma distinta, se reproducen efectos ópticos de luces y sombras mediante el uso de softwares. Para lograr una iluminación adecuada, se emplea la técnica de sombreado que calcula la incidencia de las luces sobre distintas superficies.

⁷⁹ Se refiere a las transformaciones en los ejes XYZ.

⁸⁰ Se refiere a la visualización y al coloreado de las imágenes. En muchos casos, se utiliza el software Renderman para conseguir extraordinarios resultados visuales.

originan en los Estados Unidos, se plantea el dilema de homogeneización a la creación de dibujos animados 3D en todo el mundo. Además, puesto que la inversión financiera, proceso creativo, recursos humanos y materiales se consideran factores que influyen a la realización de una película, los proyectos de animación se tienen que adaptar a la producción industrial masiva y, de este modo, se ve reducida y limitada la libertad creativa y conduce a la aparición de modelos parecidos para diseñar personajes y escenarios.

Los personajes están dotados de unos rasgos que los hacen agradables, adecuados al gusto infantil (Pertíñez López, 2016, p. 474). Se destacan por su colorido vibrante, con ojos inmensos y apariencia brillante. Además, resultan caricaturescos cuando se exageren ciertos rasgos peculiares, por ejemplo, Evo siempre tiene una lámpara, una luz encendida sobre su cabeza y el padre de Erica es un ánade con extremidades musculosas de plumaje verde y pico amarillo. Viste uniforme de tipo militar, con fusil de asalto y tiene la cabeza cubierta por casco y gafas de montaña. No sólo se conservan las principales características básicas de los animales y objetos, sino también son patos, mariscos, peces, perros, caballos, bicicletas humanizadas, pues se les permite hablar, bromear, pelear, hacer muecas ridículas o gestos de burla. La imagen de cada personaje muestra su propio carácter, ya que manifiestan sus emociones y expresan sus estados de ánimo.

Realidad y fantasía, verdad e imaginación se mezclan en la ambientación donde se suceden las aventuras. En *Quackerz*, se crea una fascinante atmósfera de la isla tropical, con paisajes naturales y pueblos antiguos. Se encuentra una mezcla entre la civilización occidental como las locomotoras de vapor y la electricidad y las costumbres orientales como los artes marciales, el “mahjong” y el yoga. Las plazas, tenderetes, trenes, vías férreas, pabellones, torres, terrazas y patios constituyen un ambiente tradicional y exótico. Por ejemplo, la gente se viste con trajes largos y grises de cinco botones, sombreros de paja y alpargatas. En *Deep*, la historia está ambientada en un mundo submarino bajo el agua, un lugar completamente aislado, separado de los humanos. Gracias al tratamiento de la luz y el color del equipo artístico (Sánchez-Navarro, 2020, p. 209), se representa la fauna y flora en los escenarios del fondo del mar con mucha claridad y precisión. En *Bikes, the movie*, la ambientación de una ciudad metropolitana sirve de trasfondo a las aventuras de su protagonista. Sobresale el uso de los escenarios de una colosal escultura con forma de bicicleta que parece una réplica del Monte Rushmore, parques urbanos, colegios, puente de hierro, pabellón hexagonal, faroles rojos en la pared y caracteres chinos, con la reconstrucción de paisajes y arquitecturas de las grandes metrópolis del mundo.

Al servicio del diseño de personajes y escenarios de extraordinaria belleza, se incorporan efectos visuales digitales para hacer que el mundo sea más auténtico y los personajes más realistas. Aparte de eso, la iluminación adecuada en las películas mencionadas logra muy buenos efectos con el fin de mejorar el ambiente de la historia en la narración. Así se da una mayor fuerza expresiva a las imágenes.

Por ejemplo, el uso de colores. Los colores transmiten emociones fuertes al espectador y pueden definir la emotividad de una escena (Lucci, 2005, p. 40). Ciertamente, el color en estas películas animadas juega un papel importante en la expresión de emociones y la narrativa. Los colores corresponden a los cambios de estado emocional de los personajes y promueven el desarrollo de la trama. Por un lado, el uso del color ayuda a la creación de una atmósfera singular y muestra las emociones y características psicológicas de los personajes. Deep es un pulpo atrevido, osado y dispuesto a correr riesgos y su color es amarillo brillante. En cambio, el personaje de Maura puede ser triste o melancólico, caracterizado por su color azul. Por otro, el color puede ser el hilo conductor del argumento y facilita los cambios de espacio-tiempo en el universo narrativo (Zhong, 2022). En *Quackerz*, durante cuatro días y tres noches, se observa el cambio de color. Los tres primeros días están claros, bañados de luz solar, y surge el amor entre Longway y Erica. En las noches azules negras, se oscurecen las escenas para advertir del peligro que se avecina. En el cuarto día, el cielo aparece gris y opaco, ya que el protagonista está en una situación de vida o muerte.

En la animación, no sólo las imágenes sino también los sonidos y la música buscan capturar nuestros sentidos. La expresividad de la narración animada “se profundiza a través de su dimensión sonora” (Casallo Mesías, 2023, p. 41). La música también tiene una función expresiva. Tomemos como ejemplo *Deep*: son extraordinarios los momentos acompañados por las canciones compuestas por Fernando Velázquez interpretadas por la Orquesta Sinfónica Abisal. Cuando Norma canta la canción “Queen of the Undersea Ball”, se aferra a la nostalgia del pasado esplendor y el orgullo de ser “la Reina del Baile”. Cuando Alice canta “When Love Shakes You Out of Your Shell” y baila con Rico el Cangrejo Gigante, la aventura del grupo continúa en un ambiente de alegría al ritmo de la música.

6.3. Recepción del público

Las películas *Quackerz* (2016) de Viktor Lakisov, *Animal Crackers* (2017) de Tony Bancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro y *Deep* (2017) de Julio Soto han sido

favorablemente acogidas por los mercados chino e internacionales.

Por un lado, las tecnologías 3D sólo sirven como herramienta para desplegar la creatividad e imaginación de los artistas. Realmente una buena historia y contenidos creativos suelen ser determinantes en cuanto al éxito y fracaso de una película, que tienen más que ver con la temática y el estilo de contar la historia (Wang, 2013, p. 12). Por ejemplo, en la plataforma audiovisual Tencent Video,⁸¹ los espectadores expresan opiniones coincidentes acerca de los efectos especiales sorprendentes, el maravilloso diseño de personajes, ambientes fantásticos y música sensacional de estas películas. Sin embargo, el argumento original, ideas innovadoras del guion, la identificación o empatía con los personajes, historia entretenida, mensajes a favor de los valores universales suelen ser los aspectos más valorados para determinar la calidad de las películas. Ciertamente, la falta de coherencia en los guiones, la carencia de unidad en el argumento, especialmente la ausencia de relación causal entre los hechos, puede impedir que los espectadores se reconozcan con los personajes, su situación y su historia.

Por otro lado, la animación 3D transmite una sensación de verosimilitud que lleva al espectador a la situación y el entorno de los personajes, porque se identifica con imágenes creadas con elementos del mundo real. Por ejemplo, la frustración y tristeza del protagonista se transmite al espectador a través del ambiente lluvioso o nubes oscuras, efectos de sonido emotivos, colores azules y grises, para que el espectador sienta el estado de ánimo del protagonista. Aparte de escenas grandiosas y dramáticas, las escenas de la vida cotidiana o diaria producen la sensación de familiaridad en el espectador.

En segundo lugar, para aumentar el número de espectadores, se llevan a cabo campañas de marketing en los nuevos medios de comunicación. Por ejemplo, se proyecta un trailer de poco más de dos minutos en Bilibili⁸² antes de su estreno. Además, difunden noticias y colaboran con influencers en Weibo, la plataforma de redes sociales más influyente en China, mediante el boca a boca en la red (Ruiz & Palací, 2012), para dar publicidad a las películas.

Cabe añadir que las estrellas hollywoodenses como Sylvester Stallone y Ian McKellen ponen voz a los personajes del Hombre Bala y Horatio en *Animal Crackers*, lo que ha

⁸¹ Tencent Video cuenta con más de 900 millones de usuarios activos mensuales. Es una de las aplicaciones más utilizadas en el país (Statista, 2023).

⁸² Bilibili es una plataforma de video con 223 millones de usuarios activos al mes. Es la aplicación más popular entre la población joven.

ayudado a la promoción de la película.

Conclusiones

La globalización ha cambiado los paradigmas económicos, sociales y culturales en el campo de las representaciones cinematográficas (Sedeño Valdellós, 2011). La coproducción de cine animado es un fenómeno vinculado a los flujos transfronterizos de capital, a medida que interactúan las referencias y valores de distinta procedencia y multiplican los medios y tecnologías para la creación artística.

En su modelo industrial, con las inversiones transnacionales, los proyectos se financian con capital público y privado y tienen amplia distribución mundial. Cabe mencionar la difusión en circuitos, salas de cine y diversas plataformas de contenidos audiovisuales. Además, la coproducción sino-española de animación trata de equilibrar la contribución creativa, técnica y financiera de las productoras participantes, conjugando recursos personales y materiales de todas partes.

En sus contenidos, existe la homogeneización de los patrones formales, tecnológicos y temáticos, así como la diversidad de identidades, culturas y tradiciones en los personajes, ambientes y escenarios.

Por un lado, se caracterizan por el híbrido de animación y tecnología tridimensional. Con las tecnologías 3D, se puede trasladar a los espectadores a un mundo mágico, para fascinarles y entusiasmarles con efectos visuales y sonoros. Debido a la generalización de los programas de animación 3D, se aprovechan modelos y diseños similares a las películas de Disney y Pixar.

Es habitual que se recurra a la universalidad de la temática. No sólo se tratan diversas cuestiones relacionadas con la sociedad contemporánea como las relaciones familiares y la ecología, sino también expresan los mismos deseos de felicidad y libertad y los valores fundamentales de solidaridad y justicia.

En muchos casos, dependen de la presencia de ciertos patrones narrativos, como la estructura en tres actos, la linealidad del argumento, el desarrollo cronológico, el principio de la causalidad y el de la coherencia, utilizando la fórmula habitual del cine comercial. Sin embargo, muchas veces dan como resultado una historia maniquea con el triunfo del bien sobre el mal y el final feliz forzado.

La figura del héroe, villano, mentor, guardián del umbral, heraldo, embaucador y el personaje cambiante son los arquetipos en constante cambio creativo. Los personajes encarnan nuestras cualidades y defectos y reflejan las mil facetas de la naturaleza humana, con los que el espectador nos sentimos identificados. Sin embargo, los arquetipos a veces se convierten en estereotipos. Sin ninguna evolución psicológica, los personajes y héroes tópicos parecen menos verosímiles.

Por otro lado, los personajes animales, humanos o seres imaginarios, de diferentes pertenencias, representan la diversidad en la edad, género, etnia y cultura, con un mensaje de respeto y comprensión a la diferencia.

Se ofrecen los escenarios de pueblos antiguos, con costumbres y tradiciones orientales, y también los paisajes de las grandes metrópolis, que presenta el encuentro y el choque de la sociedad local con la civilización moderna.

En muchos casos, se adopta la hibridación de géneros cinematográficos y observa una mezcla de técnica, guion y fantasía.

Conclusiones

Esta tesis aporta nuevos conocimientos acerca de la coproducción cinematográfica sino-europea en un contexto globalizado, teniendo en cuenta su vertiente económica y política, así como sus implicaciones culturales y sociales, con una perspectiva diacrónica que muestra la evolución y dinámica del fenómeno, especialmente durante el siglo XXI, sin olvidarse de los antecedentes. Se parte de cuatro hipótesis que han sido corroboradas por medio del análisis sistemático de los mecanismos de coproducción sino-europea. Para llevar a cabo el análisis se ha creado una base de datos exhaustiva que incluye a 163 películas coproducidas y se ha elaborado una clasificación específica de las mismas que tiene en cuenta los motivos, contenidos y formas de colaboración, dividida en cuatro categorías: 1) “cine intercultural de autor”; 2) “películas comerciales o de blockbuster”; 3) “animaciones”; y 4) “documentales”. Estas categorías son útiles para determinar las características de cada obra y su contexto -nacional, mundial, socioeconómico y cultural.

Una de las aportaciones de la presente investigación es que ofrece los datos de todas las películas de la muestra analizada (véase Anexo 1). Esta base de datos puede servir como punto de partida para futuros estudios que investiguen la aplicación de las categorías desde enfoques diferentes o profundicen en otros aspectos como las diferencias del modelo industrial de cada país productor. Por todo lo anterior, después del análisis de los estudios de caso a nivel global de la coproducción entre China y Francia, China y España, y China y Reino Unido, a los que se han dedicado capítulos específicos, llegamos a las siguientes conclusiones a partir de la corroboración de las hipótesis iniciales:

Hipótesis 1. Los modelos de coproducción varían en función de variables como motivo del proyecto, país coproductor, mercado y audiencia, entre otras.

En términos generales, la coproducción supone la cooperación industrial comercial y cultural a nivel internacional en el sector cinematográfico. Se requiere la colaboración entre las industrias audiovisuales y la creación de contenidos para el consumo masivo, destacando su relación con los modelos comerciales de producción y distribución y los mercados culturales. En su modelo productivo, aparte de la ayuda del fondo Eurimages y el programa Media de la UE, las subvenciones de los Estados europeos y la participación del capital público y privado chino, se constata que es indispensable la

colaboración de las productoras de procedencia nacional diversa que conforman cadenas de valor que incluyen desde la financiación, gestión de derechos de autor, intermediación de servicios, rodaje, edición, montaje, efectos especiales, hasta la distribución y exhibición a escala mundial.

Sin duda, uno de los objetivos principales de la mayoría de los proyectos de coproducción sino-europea es la rentabilidad económica, la explotación industrial y la comercialización en un extenso mercado. Están motivados principalmente por la búsqueda de inversiones financieras y la obtención de beneficios comerciales. En este caso, la coproducción se adopta como estrategia de cofinanciación, y la distribución internacional se considera como operación de marketing, ampliación de canales de exhibición, creación de filiales de las multinacionales en otros países y colaboración con socios extranjeros para entrar en los mercados locales. China es un caso especial porque el gobierno ha establecido unas cuotas, relativamente pequeñas, para la exhibición de películas extranjeras. La coproducción ayuda a superar la limitación de las cuotas de exhibición en la medida en que las películas coproducidas pueden llegar a considerarse, de acuerdo con ciertas condiciones, películas nacionales y, por lo tanto, no sometidas a la cuota de películas extranjeras.

En la medida en que se considera universal el modelo industrial y el patrón del cine hollywoodiense, la coproducción de películas comerciales tiende a la “homogeneización genérica de temáticas, formas de representación y narrativas” (Sedeño Valdellós, 2013, p. 287). Son películas que van dirigidas a una audiencia mundial y el éxito se mide en términos económicos, sobre todo por los ingresos de taquilla en un mercado global. En China recurren a campañas publicitarias en los medios y redes sociales de masas como Weibo, Douban y Bilibili, desarrollan historias tópicas, utilizan personajes heroicos, técnicas narrativas de Hollywood, e incluyen componentes de acción, aventura, fantasía, suspense y ciencia ficción, así como efectos sonoros y visuales cada vez más sofisticados para atraer la atención de los espectadores. También redundan en estereotipos y clichés en los argumentos y personajes, y buscan la participación de conocidas estrellas de cine para favorecer la difusión y el éxito comercial de las películas.

La mayor parte de las coproducciones con China en las que ha intervenido Reino Unido han sido en proyectos de cine comercial que se caracterizan con frecuencia por ser multiparticipados o multilaterales, es decir con la participación de productoras de diferentes países. Las coproducciones sino-británicas del cine comercial principalmente se realizan en colaboración con la industria de Hollywood en busca de

un público más universal con el fin de entrar en el mercado internacional. Se constata en su modelo de producción, la estandarización del contenido, del diseño artístico y la caracterización de personajes y esquemas narrativos. En ocasiones, el principal mercado es el chino, de ahí el interés por realizar coproducciones con capital chino porque facilita su distribución en este país que cuenta con una gran audiencia.

China se ha convertido en el segundo mercado de consumo cinematográfico más grande del mundo, con un enorme potencial comercial, lo que ha provocado la presencia y el recurso cada vez mayor a elementos chinos en las historias narradas como, por ejemplo, en *Pacific Rim: Uprising* (2018) de Steven S. DeKnight, donde los jaegers fabricados por la empresa multinacional china Shao Corporation derrotan a los monstruos invasores de la Tierra. Sin embargo, en muchos casos, el resultado es una combinación de elementos superficiales en aras de la comercialidad. Por ejemplo, en *The Warriors Gate* (2016) de Matthias Hoene, los guerreros en la antigua China utilizan las armas y armaduras de la época vikinga y los enemigos del imperio bárbaros visten el manto tradicional de los mongoles, lo que dificulta la identificación del público chino con lo que sucede en la pantalla. Además, estos signos reducen la cultura china a una serie de simplificaciones y estereotipos. Por otro lado, también es habitual que se incorporen algunos personajes secundarios o escenarios del país, que no asumen una función dramática o narrativa particular.

En el caso de las coproducciones de carácter intercultural, el intercambio cultural y creativo es el principal motivo de los proyectos. Están motivados por las necesidades artísticas de los directores que utilizan el cine como un medio para expresarse. No sólo se relacionan con las experiencias migratorias personales, sino también es el interés y la búsqueda de determinados cineastas para colaborar con artistas y profesionales de procedencia cultural diversa, creando conjuntamente una obra cinematográfica. La colaboración transnacional sirve para los objetivos artísticos en vez de solamente a los intereses comerciales. Como películas de autor, los y las directoras asumen, habitualmente, el control ejecutivo de todo el proceso de realización de las películas desde la creación del guion, la financiación hasta la producción e incluso la dirección de fotografía.

De hecho, las coproducciones del cine chino con Francia se han caracterizado por el especial apoyo al cine de autor, tanto de ficción como documental. Muchas películas de la Quinta y Sexta generación de cineastas chinos, así como del New Documentary Movement, han tenido participación de capital francés en la producción de sus obras. La mayoría de las películas de autor coproducidas son exhibidas en festivales

internacionales europeos y reciben premios, aunque llegan a una minoría del público (Li-Prouvost, 2017, p. 56). Estas obras persiguen objetivos de interés artístico y cultural más que satisfacer los gustos del mercado de masas.

La mitad de las películas de animación coproducidas en Europa por China, se han realizado con España. Desde la primera coproducción sino-española de cine animado, el modelo está basado en la participación privada de ambos países con notable presencia de capital público, además de disponer de un presupuesto moderado. En los proyectos de *Deep* (2017) de Julio Soto, *Bikes, the movie* (2018) de Manuel Javier García, *Dragonkeeper* (2023) de Li Jianping y Simó Salvador, se ha buscado un equilibrio entre la participación del personal artístico, creativo y técnico y los recursos financieros de los países involucrados. En otros casos, China suele limitar su aportación a la contribución económica. Las películas como *Quackerz* (2016) de Viktor Lakisov, *Animal Crackers* (2017) de Tony Bancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro, y *Deep* han logrado distribución y comercialización internacional. Cabe mencionar la difusión de las animaciones en circuitos, salas de cine y diversas plataformas de contenidos audiovisuales. Como animaciones de aventuras dirigidas a toda la familia, en su fórmula de producción recurren a patrones narrativos o parámetros clásicos para desarrollar el argumento y utilizan modelos parecidos a las de Disney y Pixar para diseñar personajes y escenarios, lo que permite cautivar a más público.

Hipótesis 2. Las coproducciones presentan unos rasgos culturales híbridos en contacto con diversas prácticas industriales y culturales y en ocasiones se aprecia una fusión de culturas en los contenidos, temáticas, ambientes y personajes.

A nivel industrial, la coproducción pone en contacto a diferentes modelos de producción, formas de trabajo, lenguas, además de la combinación de rasgos de culturas diferentes en el guion, como resultado de la colaboración entre artistas, técnicos y profesionales de distintos orígenes y procedencia nacional. En los equipos se encuentran identidades nacionales y culturales diversas del elenco, equipos de producción, guionistas, cineastas, productoras, así como localizaciones en diversos países y el uso de múltiples lenguas.

Basándose en las experiencias artísticas o vivencias de los y las directores/as, el cine de autor se caracteriza por una expresividad poética y personal en las formas, temas y estilos estéticos. A diferencia del cine comercial, los y las directores/as obtienen una mayor libertad expresiva y muestran su interés por la interculturalidad. En los procesos de su producción y creación, recurren a múltiples países, temas, narraciones,

personajes y representaciones para expresar las ideas de diversidad cultural.

A nivel textual, se observa una fusión de culturas a nivel temático y estético y también una mezcla de identidades en los personajes. En las coproducciones realizadas por la Quinta y Sexta Generación, las historias, argumentos y personajes suelen tener un trasfondo cultural chino. Dada la “identidad cosmopolita e híbrida” de los y las directores/as (Sedeño Valdellós, 2013, p. 285), los estilos y contenidos presentan referencias europeas. Temáticamente, reflejan la influencia de las ideas occidentales en las mentalidades de la gente. Por ejemplo, en *Printemps dans une petite ville* (2002) de Tian Zhuangzhuang, Zhichen de una familia patriarcal trabaja como médico en la metrópoli de Shanghai. Aparece siempre vestido de traje y corbata y actúa con una mentalidad abierta y liberal: en la escuela enseña a las jóvenes estudiantes a bailar, y confiesa sus sentimientos hacia Yuwen. En *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (2002) de Dai Sijie, las novelas de la literatura occidental influyen en la joven costurera de Fenghuang Shan, un pequeño pueblo de la provincia Sichuan, que se transforma en una mujer adulta, independiente, dueña de su voluntad. En *Looking for Rohmer* (2015) de Wang Chao, Zhao lleva las cenizas de Rohmer desde Beijing hasta Provenza y se introducen los flashbacks en los que evoca los recuerdos de cuando conoce a Rohmer en París y recorre las montañas, templos y calles de Lhasa siguiendo las huellas de su amigo.

La intencionalidad multicultural de los cineastas ha dado lugar al mestizaje cultural en los contenidos y formas de narración. El director finlandés Aki Kaurismäki codirigió con Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee y Chen Kaige, *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002), una película de siete episodios dedicada al tema del tiempo en el cambio de siglo. Su hermano Mika Kaurismäki aborda el tema de la integración de un migrante chino en la sociedad finlandesa en *Mestari Cheng* (2019). En la historia se ponen en contacto las tradiciones y culturas gastronómicas, musicales, populares de los dos países. Las películas de autor como *The Last Emperor* (1987) de Bernardo Bertolucci y *Caffè* (2016) de Cristiano Bortone realizan una reflexión intercultural aportando su punto de vista a la interpretación de la historia o la sociedad china. Bortone también participó en la creación del guion y producción de *La ricetta italiana* (2022) de Hou Zuxin, sobre una historia romántica que ocurre en un viaje de un músico chino a Roma.

En las historias, argumentos y personajes, se observan los encuentros y conflictos, intercambios y confrontaciones entre culturas. Por ejemplo, en *Mach, Sebestova a kouzelne sluchatko* (2001) de Václav Vorlíček, se ofrece una visión poética de Beijing y

Praga con la mirada de los niños. El director recrea a Zhong Kui, personaje del folclore chino, que se involucra en la trama y cumple una función narrativa para que la acción de los protagonistas avance. *For All Eternity* (2002) de Hu Mei narra la vida de la señora Wagner, una mujer austriaca que vivió durante sesenta años en un pueblo de Zhejiang siendo testigo de la guerra, hambruna y la revolución cultural junto a su marido chino hasta que la muerte los separó. En el argumento de *Mozart in China* (2007) de Bernd Neuburger, la marioneta Mozart se enamora de la princesa Ming Mei, un personaje del teatro de sombras y le compone la “Sonata china” como regalo, y se ve materializado el encuentro entre las tradiciones artísticas populares oriental y occidental. *I Phone You* (2011) de Tang Dan cuenta una historia romántica que transcurre en Chongqing y Berlín. Se muestran diversas escenas de la vida cotidiana de la ciudad china y alemana y además presenta los paisajes y pueblos rurales. En *The Flying Machine* (2011) de Martin Clapp y Dotota Kobiela, el personaje del pianista chino Lang Lang se involucra en la trama y cumple la función de hilo conductor de la historia. Lang Lang invita a la familia a un viaje imaginativo a las metrópolis de Beijing y Shanghai, la Gran Muralla, la Ciudad Prohibida y el Palacio Imperial. Además, van a la aldea natal de Chopin, Żelazowa Wola, en el centroeste de Polonia y al Parque Real Lazienki donde se alza el monumento a Chopin. En el argumento y los ambientes de la película, se observa una mezcla de elementos de diversas culturas.

La coproducción va más allá de los acuerdos institucionales y beneficios económicos compartidos. La cooperación no se limita a los flujos financieros sino que puede ser un medio de intercambio, acercamiento y conocimiento recíproco entre sociedades, porque las películas pueden “expresar, reproducir, reforzar e impulsar estereotipos”, costumbres, visiones, prácticas, “idiosincrasias y modos de comportamiento” de una sociedad concreta (Antezana, Andrada, et al., 2018, p. 14). Las películas de autor de la Sexta generación de cineastas, así como del New Documentary Movement consiguen una relativamente fiel reproducción y reflejo de la realidad. Los directores como Jia Zhangke, Liu Bingjian, Li Yü y Lou Ye reflexionan críticamente sobre la sociedad china y los cambios inmensos que ha experimentado en el contexto de la globalización. Además, basan las historias en vivencias personales en una sociedad en transición a la economía de mercado y en contacto con otras culturas, identidades y modos de pensamiento. Los documentales retratan la vida cotidiana de la gente corriente, individuos o grupos marginados, y representan los cambios producidos en la sociedad. A través de estas obras, los espectadores de todo el mundo contemplan la vida, experiencias y perspectivas desconocidas en su entorno. En *Platform* (2000) de Jia Zhangke, con la reforma y apertura, los jóvenes quieren irse de Fenyang, una ciudad pobre y olvidada, para buscar un futuro mejor. Desean salir del pequeño mundo que

les rodea, pero su destino no está en sus manos: Mingliang fracasa en sus negocios y pierde la pasión de la juventud; Ping se separa de Jun tras un aborto y la denuncia por un delito de prostitución. En *Les Larmes de madame Wang* (2002) de Liu Bingjian, Wang Guixiang es una trabajadora desempleada que antes trabajaba en el teatro de Wanxiang, una pequeña ciudad en Jiangxi. Como una mujer rural de clase baja, sufre la pobreza, marginación social y una serie de penurias. Aun así, demuestra la fortaleza ante las adversidades y desgracias de la vida. Los personajes son complejos y verosímiles, lo que permite la empatía e identificación del público de otro contexto cultural con su situación y sus experiencias. Se puede decir que estas obras acercan la cultura y sociedad china al espectador de otros lugares del mundo.

El mensaje a favor de la interculturalidad de las películas de autor es implícito, pero importante: sus representaciones de historias y culturas particulares, identidades locales y diversos imaginarios sociales reflejan distintos aspectos de la sociedad finlandesa, francesa y china -en los casos analizados-. En *Love and Bruises* (2011) de Lou Ye, el personaje de Hua nace en una familia de clase media en Beijing y se traslada a París para cursar estudios de arte, donde vive como mujer inmigrante en la sociedad parisina; En *Au-delà des montagnes* (2015) de Jia Zhangke, los conflictos de identidad se encarnan en los personajes de Jinsheng, que proviene de una ciudad pequeña de la provincia de Shanxi y habla el dialecto local y su hijo Dolar, que nace y crece en Australia y olvida su lengua materna. En *Mestari Cheng* (2019) de Mika Kaurismäki, el personaje de Cheng se adapta e integra a la cultura del “otro”: vive como cualquier vecino de ese pueblo finlandés y se convierte en uno de ellos. Los contenidos están asociados con identidades culturales plurales, lenguas y tradiciones locales. No sólo los paisajes, escenarios y localizaciones reflejan las múltiples identidades de los personajes, sino también se perciben las diferencias a través de su cultura de origen, clase social, mentalidades y costumbres propios del lugar. A partir de lo diferente o la alteridad, se aborda el tema del encuentro o cruce entre culturas diversas.

Hipótesis 3. Los contenidos, temática y narración de las películas reflejan los procesos interculturales de Europa relacionados con China y con su imaginario sobre el país.

Por un lado, en los casos de *The Last Emperor* (1987) de Bernardo Bertolucci, *Le Totem du loup* (2015) de Jean-Jacques Annaud, *Le Promeneur d'oiseau* (2013) de Philippe Muyl, y *Caffè* (2016) de Cristiano Bortone, los directores europeos aportan su punto de vista sobre la historia o cultura china o muestran su forma de entender la realidad social china. Escribieron el guion adaptando novelas, cuentos, biografías y crónicas chinas con profundo conocimiento del país. *The Last Emperor* muestra los

acontecimientos que ocurren a lo largo de sesenta años de la vida de Puyi, entre 1908 y 1967, desde que ocupa el trono del dragón, se convierte en un títere de los militares japoneses, y es juzgado como criminal de guerra, hasta su muerte en Beijing. Temáticamente, es una historia que reflexiona acerca del destino del individuo en una determinada sociedad. Puyi no solo forma parte de la historia sino también está sujeto a las condiciones históricas y sociales. Las tramas y personajes sirven para que el director exprese su visión del mundo como autor. *Le Totem du loup* está ambientado en China en los años 1967-1969, en plena revolución cultural. La historia está protagonizada por dos jóvenes estudiantes Chen Zhen y Yang Ke, que son enviados a la pradera de Olonbulag para vivir con pastores nómadas, durante el Movimiento de Subir a las Montañas y Bajar al Campo (1956-1975). *Le Promeneur d'oiseau* cuenta la relación de tres generaciones de una familia de clase media de China. Se centra en los problemas de las familias que viven en las grandes ciudades y transmite las ideas de armonía y tolerancia de acuerdo con los valores familiares tradicionales chinos. Además, refleja el paisaje y el paisanaje de Guilin, mostrando varios aspectos de la cultura de la minoría nacional dong: su gastronomía, arquitectura, vestimenta, lengua, música, etc. En *Caffè*, los personajes de Ren Fei y A Fang son ejemplos de la clase media actual en la sociedad china, que proviene de familias campesinas humildes, trabajan en las grandes ciudades y regresan a sus raíces, a sus pueblos. El director reflexiona sobre algunos de los problemas de la sociedad china, tales como la contaminación ambiental, la diferencia entre la ciudad y el campo, la desigualdad económica entre clases sociales, etc.

No obstante, en la narración, algunos de los personajes y situaciones son estereotipos del imaginario chino que no siempre se corresponden con la realidad social o con las especificidades culturales del país. Por ejemplo, en *The Last Emperor*, los símbolos como lamas y monjes budistas con rituales extravagantes y cientos de concubinas que rodeaban al emperador pusieron etiquetas a la cultura china, tales como el budismo, poligamia y posición subordinada de la mujer, reforzando la impresión misteriosa, incivilizada, negativa sobre la cultura china. Asimismo, se usaron símbolos superficiales como las banderas, libros rojos, eslóganes propagandísticos, guardias rojos para representar el período de la revolución cultural, ofreciendo una imagen estereotipada de la historia. En *Le Totem du loup*, se utilizan los estereotipos de la cultura mongola al presentar la imagen de una inmensa llanura verde luminosa olvidando su otro aspecto: oscuro, solitario, y peligroso. Además, la tristeza y la soledad son algunos de los rasgos característicos de la música folclórica mongola, sin embargo, no se emplean muchos elementos musicales mongoles.

Por otro, en los casos de *Kinamand* (2005) de Henrik Ruben Genz, *Une Chinoise* (2009) de Guo Xiaolu, *Love and Bruises* (2011) de Lou Ye, *Bitter Flowers* (2017) de Oliver Meys y *Mestari Cheng* (2019) de Mika Kaurismäki, se tratan temas relacionados con la migración y la vida de los inmigrantes chinos en Europa, y abordan situaciones de trabajo irregular, abusos, discriminación, violencia y racismo, así como la integración y/o la marginación social, cultural y económica que experimentan, y su identificación con sus culturas y lugares de origen. *Kinamand* trata sobre un matrimonio por conveniencia entre un fontanero danés y una inmigrante china sin papeles para que pueda residir legalmente en Dinamarca, con su familia que vive en Copenhague. En la película se presenta la imagen de una migrante china hermosa y que cumple el papel tradicional de ama de casa. En *Une Chinoise*, el personaje de Li Mei es una joven china que vive en un pequeño pueblo alejado de la provincia de Sichuan. Aprovecha un viaje en grupo a Londres donde establece una relación con un viudo de avanzada edad y un hombre musulmán indio que reside en el país, caracterizada por el abandono y la discriminación. Se ve la imagen de una mujer inmigrante sin dinero ni trabajo, en situación irregular, que no tiene ningún conocimiento del país de acogida. En *Love and Bruises*, Hua es una estudiante china en París. Tiene un buen nivel educativo y tiene conocimiento del idioma francés. Aun así, sufre condiciones de exclusión social y rechazo cultural y se convierte en víctima de abusos y violencia sexual por parte de su pareja. En *Bitter Flowers* (2017) de Oliver Meys, Zhang Lina es una desempleada de noreste de China que emigra a París para trabajar de niñera. Sin embargo, se ve obligada a prostituirse para ganar el sustento y ayudar a su familia. Sufre hambre, dolor y pobreza y vive en condiciones de extrema precariedad.

Los personajes representan la problemática de la migración, reflejando la complejidad de los procesos de adaptación, integración y marginación que conlleva esta situación. Constituyen un grupo minoritario y marginal en una sociedad europea, comprensiva e inclusiva, basada en los valores de la coexistencia multicultural, el pluralismo, y el respeto por la diversidad, donde se acepta y tolera la existencia de minorías étnicas y culturales y posibilita la integración de inmigrantes (Shuali Trachtenberg, 2022).

Hipótesis 4. La coproducción oficial o con capital estatal chino está especialmente interesada en la promoción de la imagen y la difusión de la cultura china en el extranjero.

La primera coproducción oficial de la República Popular China con Francia, *Cerf-volant du bout du monde*, codirigida por Roger Pigaut y Wang Jiayi en 1958, se realizó en plena guerra fría, abriendo la posibilidad de la comunicación a nivel cultural con un

país europeo y ayudando a crear un clima de entendimiento que contribuyó al establecimiento de las relaciones diplomáticas oficiales en 1964.

Las coproducciones en los años 80 del siglo XX mostraron la imagen de una China abierta al exterior tras décadas de distanciamiento con Occidente, y ayudaron a mejorar las relaciones económicas y diplomáticas con EE.UU. y los países europeos. Un ejemplo es *Marco Polo* (1983) de Giuliano Montaldo. Este proyecto tuvo como objetivo establecer lazos culturales entre China e Italia después de décadas de distanciamiento y enfriamiento de las relaciones. Además, transmitía el mensaje de que tenían conexiones históricas que se podían reforzar en los años siguientes. En *The Last Emperor* (1987) de Bernardo Bertolucci, las transformaciones sociales y la metamorfosis de un emperador en un ciudadano demostraron los cambios que experimentó el país, y eso transmitió el mensaje de que se estaba creando un nuevo escenario en la China de los años 80.

Desde 1990 hasta 2010, las productoras estatales chinas participaron en 28 proyectos de coproducción con Europa, de los cuales 26 fueron de cine chino de autor. En este caso, el cine como un medio de comunicación internacional e intercultural, contribuye al entendimiento y la cooperación entre las sociedades. Las películas de la Quinta y Sexta generación de cineastas ayudaron a mejorar la comprensión de los espectadores occidentales sobre ciertos aspectos de la sociedad china que cambiaba rápidamente a nivel económico y social durante el proceso de reforma.

Desde 2011 hasta el año 2023, se realizaron 37 películas bajo el marco oficial de coproducción o con presencia de capital público o estatal chino. Por un lado, sobresalen proyectos que de algún modo contribuyen a la promoción cultural y turística relacionadas con la naturaleza, la historia y la gastronomía del país. Por ejemplo, en *The Flying Machine* (2011) de Martin Clapp y Dotota Kobiela, presenta el patrimonio monumental como la Gran Muralla, la Ciudad Prohibida, el Palacio Imperial, etc. *Le Promeneur d'oiseau* (2013) de Philippe Muyl fue elegida por el Ministerio de Cultura chino para competir en la categoría de mejor película internacional de los Oscar de 2015. La película está filmada en los pueblos de Guilin y ofrece paisajes locales, que acerca a los espectadores a las costumbres, idioma, comidas, bebidas, vestidos y viviendas de la minoría nacional dong. Las empresas estatales chinas Yunnan Communication Group y Yunnan Lucent Pictures facilitaron el rodaje de *Caffè* (2016) de Cristiano Bortone en escenarios naturales de la provincia, con el fin de mejorar la imagen turística de la región. Además, en las animaciones como *Spycies* (2019) de Zhang Zhiyi y Guillaume Invernel y *Duck Duck Goose* (2018) de

Christopher Jenkins, se incorporan los elementos chinos como los faroles rojos, el pato asado de la gastronomía, los personajes del oso panda y del dragón, las referencias al arte marcial, etc. De alguna forma, estos elementos y referencias contribuyen a la construcción de una imagen positiva de China que se proyecta internacionalmente. Del mismo modo, en algunos casos, la imagen que se ofrece del país es la de un elevado nivel de desarrollo tecnológico y de bienestar con el objetivo de transmitir también un mensaje positivo sobre las características de la sociedad socialista china.

Una vez corroboradas las hipótesis, planteamos nuevas líneas de investigación que se abren para profundizar en el fenómeno de la coproducción sino-europea que no se agotan con los resultados del análisis de este trabajo. Por un lado, existen otros géneros de coproducción audiovisual como las teleseries de ficción y series documentales, como por ejemplo los casos de *Secrets de Xangai* (2011) dirigido por Zhu Yi, realizado por Factotum Barcelona, Shanghai New Culture Radio and TV production y Televisió de Catalunya (TV3); o *Wild China* (2008), *Supersized Earth* (2012), *Wonders of Life* (2013), *Hidden Kingdoms* (2014), coproducciones de cine documental entre la BBC y la Televisión Central de China; así como *Africa* (2013), documental coproducido por la BBC, CCTV y France Télévisions (Rawnsley, Rawnsley & Yu, 2021). La coproducción televisiva china es un instrumento de la diplomacia cultural y se debería profundizar más en el estudio de los factores políticos, industriales y culturales que influyen en el fenómeno.

En la tesis también se ha mencionado la producción de documentales y/o películas, a las que habría que sumar las teleseries, que, aunque no son estrictamente coproducciones, sino proyectos de productoras extranjeras realizados en otro país, sea de solo productoras chinas que ruedan en países europeos o viceversa. Para la producción de estas obras es necesario contar con la participación de personas del país donde se rueda, tanto de protagonistas o del elenco, como profesionales de todo tipo que son contratados, por lo que la colaboración y el intercambio entre personas chinas y no chinas es inevitable. Dentro de esta nueva línea de investigación destacamos dos casos específicos: 1) Documentales realizados por directores/as europeos especialmente durante el periodo maoísta (1949-1978) como los de Joris Ivens que comienzan con el antecedente de *The 400 Millions* (1939, producida por EE.UU), y le siguen *Letters from China* (1958, producida por China) *The War of the 600 Million People* (1958, producida por China); *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976, codirigida con Marceline Loridan Ivens y Jean Bigiaoui, producida por Francia) y *Une histoire de vent* (1988, coproducida por Francia, Reino Unido, Alemania y Países Bajos); o *Chung-Kuo/Cina* de Michelangelo Antonioni (1972, producida por Italia). 2)

programas de espectáculos y teleseries documentales como *Spain Passion* (2020, Pelayo Muñiz, producida por España) destinada a la audiencia china. Cada una de las posibilidades que se acaban de mencionar necesitaría ser investigada en profundidad para conocer sus características y evolución.

Otra línea de investigación es profundizar en el aspecto económico de las industrias culturales frente al especial desarrollo que este trabajo ha realizado en torno a la perspectiva de la producción cultural de las coproducciones. Sería necesario realizar análisis en profundidad sobre las características, origen y evolución de las empresas productoras concretas, así como de los fondos públicos para ayudas a la producción (Euroimages, Media Europe) y foros especializados en las mismas (por ejemplo, Sino-European Project Lab, Bridging the Dragon).

Por otra parte, el volumen de las coproducciones de China con los países europeos es relativamente pequeño en comparación con las realizadas con Hong Kong o con Estados Unidos, no obstante, además de compartir ciertas características como el interés de las películas comerciales por alcanzar un mercado amplio y obtener beneficios en taquilla para superar los costes, el caso europeo sobresale por las coproducciones de cine de autor, muchas de ellas premiadas en festivales internacionales de cine. Es decir, Europa con sus aportaciones de capital a las producciones cinematográficas chinas ha contribuido al desarrollo de las carreras de determinados directores y directoras chinas reconocidos a nivel internacional y que forman parte de la Quinta y Sexta generación de cineastas chinos, así como del New Documentary Movement del país. En este sentido, sería importante desarrollar más esta aproximación, es decir, el desarrollo de las carreras cinematográficas, como un aspecto más del estudio de la coproducción sino-europea.

Finalmente, otra línea de investigación es la comparación de las coproducciones sino-europeas con las realizadas por China con Estados Unidos, Latinoamérica, África o con países de Asia. Existen algunas investigaciones sobre este último tema mencionado a nivel regional, pero no se ha realizado hasta el momento ningún análisis comparativo entre las diferentes regiones del mundo.

En definitiva, existe un nuevo impulso para realizar coproducciones audiovisuales - incluidas las cinematográficas - de China con el resto del mundo. Se ha aprobado un marco oficial mediado por convenios bilaterales para este fin, y también existe la posibilidad de utilizar marcos oficiales multilaterales. China es un gran mercado para el cine que resulta atractivo a la industria global del cine en la búsqueda de beneficios,

pero también desde Europa se ha considerado financiar o cofinanciar propuestas de proyectos de cine de autor chinos y europeos para satisfacer a un segmento de la audiencia especializado en este tipo de cine, que a su vez ha contribuido al desarrollo de carreras cinematográficas de directores/as chinos/as. La coproducción, más allá de ser un fenómeno con un origen estrictamente económico, tiene un impacto directo en la producción cultural y los imaginarios que expone, que contribuyen al conocimiento mutuo y a unas relaciones interculturales que superan las visiones estereotipadas y las jerarquías dominantes de desigualdad entre pueblos y culturas diferentes.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T., & Horkheimer, M. ((1944) 2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*. Madrid: Ediciones Akal.
- Aguilar, M. (1996). *Cultural Diplomacy and Foreign Policy: German-American Relations, 1955-1968*. Nueva York: Peter Lang Publishing Inc.
- Ai, Qing (2013). Early Chinese Filmmakers' American Experience and China Dream— A review of the cross-cultural film productions of Hong Shen, Sun Yu and Zhang Jun-xiang. *Journal of Shanghai University (Social Sciences Edition)*, Nº. 06, pp. 30-39.
- Álvarez Rubio, B., Vázquez Bello, C., & Gutiérrez Sánchez de León, Á. (2019). *La promoción de las industrias culturales y creativas como herramienta para la acción exterior de España*. ARI 113/2019. Madrid: Insitituo Elcano. URL: <https://www.realinstitutoelcano.org/analisis/la-promocion-de-las-industrias-culturales-y-creativas-como-herramienta-para-la-accion-exterior-de-espana/>
- Antezana, L., Andrada, P., De Santi, S., López, P., & Olivares, L. (2018). Adolescentes y mundo audiovisual: globalización y diversidad. En: Antezana, L., Andrada, P. (eds.) *En clave adolescente: referentes, prácticas y hábitos del consumo audiovisual* (pp. 10-50). Santiago: Universidad de Chile.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. En: Featherston, M. (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalisation and Modernity* (pp. 295-310). Londres: Sage.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis & Londres: University of Minnesota Press.
- Arndt, R. (2006). *The First Resort of Kings. American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*. Washington, DC: Potomac Books.
- Artiles, F. (1998). *Títeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza: Teatro Arbolé.
- Badillo Matos, Á. (2014). *Las políticas públicas de acción cultural exterior de España*. Estrategia Exterior Española 19/2014. Madrid: Insitituo Elcano URL: <https://www.realinstitutoelcano.org/analisis/las-politicas-publicas-de-accion-cultural-exterior-de-espana/>
- Balmont, J. (30 de Mayo de 2022). The story behind this lost 1980s Chinese animation. *Dazed*. Obtenido de <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/56211/1/the-lost-chinese-animation-released-at-the-end-of-the-communist-regime>

- Barceló, M. (2015). *La ciencia ficción*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bathelt, H. (2004). Toward a Multidimensional Conception of Clusters: The Case of the Leipzig Media Industry, Germany. En: Power, D.; J. Scott, A. (eds.) *Cultural Industries and the Production of Culture* (pp. 147-168). Nueva York: Routledge.
- Bathelt, H., Malmberg, A., & Maskell, P. (2004). Clusters and Knowledge: Local Buzz, Global Pipelines and the Process of Knowledge Creation. *Progress in Human Geography*, Vol. 28, Nº. 1, pp. 54-79. DOI: <https://doi.org/10.1191/0309132504ph469oa>
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* (José Luis López Muñoz, Trad.). Madrid: Ediciones Rialp.
- Beck, U. (1998). *¿Qué es la globalización?* (Bernando Moreno & Rosa M. Borràs, Trads.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Belinchón, G., & Vidal Liy, M. (24 de Abril de 2019). *Spanish cinema makes a splash in China*. Obtenido de https://english.elpais.com/elpais/2019/04/22/inenglish/1555924771_812975.html
- Bellido López, A. (2 de Noviembre de 2008). El último emperador (1986). *Encadenados*. Obtenido de <https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/83-n-56-bernardo-bertolucci/909-el-ultimo-emperador-1986>
- Beorlegui, C. (2016). *Antropología filosófica: dimensiones de la realidad humana*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Bergfelder, T. (2005). National, Transnational or Supranational Cinema?: Rethinking European Film Studies. *Media, Culture & Society*, Vol. 27, Nº 3, pp. 315-331. DOI: <https://doi.org/10.1177/0163443705051746>
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (2010a). Introduction. En: Berghahn, D. & Sternberg, C. (eds.). *European Cinema in Motion* (pp. 1-11). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (2010b). Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. En: Berghahn, D. & Sternberg, C. (eds.). *European Cinema in Motion* (pp. 12-49). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bernard, S. C. (2011). *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. Abingdon: Rotledge.
- Berry, C. (2010). What is Transnational Cinema? Thinking from the Chinese Situation. *Transnational Cinemas*, Vol. 1, Nº. 2, pp. 111-127. DOI: https://doi.org/10.1386/trac.1.2.111_1

- Berry, C., Xinyu, L., & Rofel, L. (Eds.) (2010). *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*. Hong Kong: Hong Kong University Press. DOI: <https://doi.org/10.5790/hongkong/9789888028528.001.0001>
- Bertolucci, B. (1987). Bernardo Bertolucci interview for *The Last Emperor* (1987). (J. C. Tibbetts, Entrevistador)
- Bertolucci, B. (Diciembre de 1987). 关于末代皇帝 (Guanyu modai huangdi, Sobre El último emperador) (Trad. Guanjian). (Première, Entrevistador)
- Biao, Xiang (2004). Relaciones internacionales y migraciones transnacionales: el caso de China. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, N.º. 68, pp. 133-149.
- Bolshaw Gomes, M. C., & Gamba Jr., N. G. (2022). Animación com vocación inclusiva. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, N.º. 159, pp. 217-222. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi159.6830>
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bren, F. & Law Kar (3 de Marzo de 2010). Ben Brodsky & the Real Dawn of Hong Kong Cinema. China Daily Hong Kong Edition. URL: https://www.chinadaily.com.cn/hkedition/2010-03/13/content_9583826.htm
- Bordwell, D. (6 de Abril de 2009). Stalking a Roast Duck. *David Bordwell's website on cinema*. URL: <https://www.davidbordwell.net/blog/page/210/?m>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Boxofficecn. (2005). 2005 中国票房 (2005 Zhongguo piaofang, La taquilla del cine chino de 2005). Obtenido de <http://www.boxofficecn.com/boxoffice2005>
- Butler, K. D. (2001). Defining Diaspora, Refining a Discourse. *Diaspora*, Vol. 10, N.º. 2, pp. 189-221. DOI: 10.1353/dsp.2011.0014
- Cabezón, L. A., & Gómez-Urdá, F. G. (1999). *La producción cinematográfica*. Madrid: Cátedra.
- Caldevilla Domínguez, D., Rodríguez Terceño, J., & González Vallés, J. E. (2013). El concepto de estilema de autor en el cine: los casos de Steven Spielberg, John McTiernan y Clint Eastwood. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, N.º. 19, pp. 651-660. DOI: 10.5209/REV_ESMP.2013.V19.42148

- Cao, Yi 曹毅 (2016). 合拍片风筝的跨文化传播 (*Hepaipian "fengzheng" de kuawenhua chuanbo*, La comunicación intercultural de la coproducción "La cometa del fin del mundo"). *Home Drama*, Nº. 11, pp. 82-83.
- Cao, Yuan 曹媛 (2020). 内地与香港合拍四十年研究 (*Neidi yu xianggang hepai sishinian yanjiu*, Investigación de los cuarenta años de la coproducción entre China continental y Hong Kong). Jinan: Shandong University of Arts.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press.
- Carta, S. (18 de Octubre de 2015). Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema. *Anthrovision [Online]*, 3.1 | 2015. DOI:<https://doi.org/10.4000/anthrovision.1480>
- Carter, B. (3 de Julio de 1995). Media: TELEVISION; Stand aside, CNN. America's No. 1 TV export is -no scoffing, please- 'Baywatch.'. *The New York Times*. Obtenido de <https://www.nytimes.com/1995/07/03/business/media-television-stand-aside-cnn-america-s-no-1-tv-export-no-scoffing-please.html>
- Casallo Mesías, V. F. (2023). Hacia una fenomenología de la animación para la investigación interdisciplinaria. *Con A de animación*, Nº. 17, pp. 36-56. DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2023.18080>
- CCTV. (s.f.). 世界儿女 (1941) (*Shijie ernü*, Hijos e hijas del mundo). Obtenido de https://www.1905.com/mdb/film/356446/scenario/?fr=mdbypsy_jq
- Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada. (29 de Septiembre de 2010). *Accord de coproduction cinématographique entre le gouvernement de la République Française et le gouvernement de la République Populaire de Chine*. Obtenido de https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/chinefrance--accord-de-coproduction-du-29-avril-2010_125684
- Chen, Jinhui 陈金辉 (2018). 王兵记录电影《铁西区》的纪实美学特征研究 (*Wang Bing jilu dianying "Tie Xi Qu" de jishi meixue tezheng yanjiu*, El estudio de la estética de la película documental "West of the Tracks" de Wang Bing). Changchun: Universidad Normal del Noreste.
- Chen, Shuying 陈书盈 (2022). 欲望或悖论：贾樟柯《世界》的全球化叙事 (*Yuwang huo beilun: Jia Zhangke "Shijie" de quanqihua xushi*, Deseo o dilema: la narrativa de la globalización en "El mundo" de Jia Zhangke). *Literature Studies*, Nº. 02, pp. 159-167.
- Chen, Xiang 陈翔 (2017). 娄烨导演电影视听语言的创新运用 (*Lou Ye daoyan dianying shiting yuyan de chuangxin yunyong*, La innovación y el uso del lenguaje audiovisual de las películas de Lou Ye). Nanning: Universidad de Minzu de Guangxi.

- Chen, Xiao 陈晓 (2019). *跨文化语境下的国产商业电影研究 (2002-2017)* (*Kua wenhua yujing xia de guochan shangye dianying yanjiu (2002-2017)*), Investigación sobre películas comerciales nacionales en un contexto transcultural (2002-2017)). Nanjing: Universidad de Nanjing.
- Chen, Xuguang 陈旭光 (2018). 改革开放四十年合拍片 (*Gaige kaifang sishi nian hepaipian*, Coproducción cinematográfica durante los 40 años de la reforma y apertura de China). *Contemporary cinema*, Nº. 9, pp. 12-18.
- Cheng, Ke 程可 (2017). 新中国电影跨文化交流下的一缕清风 (*Xinzhongguo dianying kuawenhua jiaoliu xia de yilü qingfeng*, Un viento fresco en la comunicación intercultural del cine chino). *大众文艺 (Dazhong wenyi, Literatura popular)*, Nº. 18, pp. 151-152.
- Cheng, Yujia (2019). The Last Emperor Film Analysis From the Technique to the View of the Western World. *4th International Conference on Humanities Science, Management and Education Technology* (pp. 638-644). Singapur: Atlantis Press.
- Chesneaux, J. (1984) [1976]. Las tradiciones igualitarias y utópicas en Oriente. En Droz, J., ed., *Historia general del socialismo. De los orígenes a 1875* (pp. 39-73). Barcelona: Destino.
- China Film Administration. (13 de Diciembre de 2021). 国家电影局关于 2021 年 10 月全国电影剧本备案、立项公示的通知 (*Guojia dianyingju guanyu 2021 nian 10 yue quanguo dianying juben beian lixiang gongshi de tongzhi*, Aviso de la Administración Estatal de Cine sobre la aprobación de los guiones y proyectos presentados en octubre de 2021). Obtenido de <https://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/167/3976.shtml>
- Chinanews. (11 de Noviembre de 2011). 《树先生》嘲讽荒诞心态 ("Shu Xiansheng" *chaofeng huangdan xintai*, "Sr. Árbol" ridiculiza el absurdo). Obtenido de <https://www.chinanews.com.cn/hb/2011/11-11/3454877.shtml>
- Chu, Yingchu (2007). *Chinese Documentaries: From Dogma to Polyphony*. Abingdon: Routledge.
- Ciller, C. & Beceiro, S. (2013). Co-productions Archive: Archiving and Cataloging of Film Co-productions. Palacio, M. & Türschmann, J. (eds.) *Transnational Cinema in Europe* (p. 25-36). Zúrich y Berlín: LIT Verlag Münster
- Ciller Tenreiro, M.C., & Mejón, A. (2019) Coproducciones internacionales hispanobrasileñas desde la década de los noventa. *Archivos de la Filmoteca*, Nº. 76, pp. 35-52.
- Coe, N., & Johns, J. (2004). Beyond Production Cluster: Towards a Critical Political Economy of Networks in the Film and Television Industries. En: Power, D. &

- Scott, A.J. (eds.) *Cultural Industries and the Production of Culture* (p. 188-204). Nueva York: Routledge.
- Cohen, D. (1989). *The Encyclopedia of Monsters*. Londres: Michael O'Mara Books.
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas: An Introduction*. Londres: Routledge.
- Connard, S. (2005). *The Comedic Base of Black Comedy: An Analysis of Black Comedy as a Unique Contemporary Film Genre*. Sídney: Universidad de Nueva Gales del Sur. doi:<https://doi.org/10.26190/unsworks/4517>
- Cooke, P. (2017). "Soft Power" and Shifting Patterns of Influence in Global Film Culture. En: Stone, R. et al. (eds.) *The Routledge Companion to World Cinema* (pp. 299-309). Londres: Routledge.
- Crofts, S. (1998). Concepts of National Cinema. En: Hill, W. J. & Gibson, P. C. (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies* (pp. 385-394). Oxford: Oxford University Press.
- Cuevas, A. (1999). *Economía cinematográfica: la producción y el comercio de películas*. Madrid: Cía. Audiovisual Imaginógrafo, S. A.
- Cull, N. (2009). *Public Diplomacy: Lessons from the Past*. Los Ángeles: Figueroa Press.
- Curry, R. (2011). Benjamin Brodsky (1877-1960): The Trans-Pacific American Film Entrepreneur – Part One, Making A Trip Thru China. *Journal of American-East Asian Relations*, Vol. 18, Nº. 1, Págs. 58-94. DOI: 10.1163/187656111X582090
- D'Alessandro, A. (25 de Marzo de 2018). Does 'Pacific Rim: Uprising' Break Even At The Global B.O.?.; 'Black Panther' Sets Marvel Record – Sunday Postmortem. *Deadline*. Obtenido de <https://deadline.com/2018/03/pacific-rim-uprising-black-panther-weekend-box-office-1202352184/>
- de Asís, R. (2019). Desafíos éticos de los ciborgs. *Universitas*, Nº. 30, pp. 1-25. doi:<https://doi.org/10.20318/universitas.2019.48>
- de Higes Andino, I. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Tesis Doctoral. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I.
- Ding, Xiaoqing 丁晓庆 (2021). *跨文化视域下的贾樟柯电影研究 (Kuawenhua shiyu xia de Jia Zhangke dianying yanjiu*, La investigación de las películas de Jia Zhangke desde la perspectiva intercultural). Ürümqi: Universidad de Xinjiang.
- Douban. (2014). 白幽灵传奇之绝命逃亡 (*Baiyouling chuanqi zhi jueming taowang*, El fantasma). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/20253940/>
- Douban. (s.f.). 定军山 (1905) (*Dingjunshan*, El monte Dingjün). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/1915340/>

- Douban. (s.f.). 海誓 (1921) (*Haishi*, Juro por dios). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/2129009/>
- Douban. (s.f.). 黑籍冤魂 (1916) (*Heiji yuanhun*, Víctimas del opio). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/6309399/>
- Douban. (2018). 环太平洋：雷霆再起 (*Huan taipingyang: leiting zaiqi*, Pacific Rim: Insurrección). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/20435622/>
- Douban. (2016). 极速之巔 (*Jisu zhidian*, Autopista). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/25708452/>
- Douban. (2015). 山河故人 (*Shanhe guren*, Más allá de las montañas). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/25890005/>
- Douban. (2017). 天际浩劫 2 (*Tianji haojie 2*, Más allá del horizonte 2). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/5324813/>
- Douban. (2015). 玩命速递：重启之战 (*Wanming sudi: Chongqi zhi zhan*, The Transporter legacy). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/24718797/>
- Douban. (2017). 英伦对决 (*Yinglun duijue*, El extranjero). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/25723583/>
- Douban. (s.f.). 庄子试妻 (1913) (*Zhuangzi shiqi*, Zhuangzi pone a prueba a su esposa). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/6309399/>
- Douban. (2019). 郑师傅 (*Zheng shifu*, Máster Cheng). Obtenido de <https://movie.douban.com/subject/33446860/>
- Ding, Yingjie 丁颖杰 (2021). 跨国合作在东亚电影全球化背景下的作用研究 (*Kuaguo hezuo zai dongya dianying quanqiu hua beijingxia de zuoyong yanjiu*, Análisis de la influencia de la colaboración transnacional sobre la globalización del cine de Asia Oriental). *Voice & Screen World*, Nº. 12, pp. 96-98.
- Dong, Qinxuan 董沁旋 (2021). 悲情中的抗争——娄烨电影女性意识解读 (*Beiqing zhong de kangzheng: Lou Ye dianying nüxing yishi jiedu*, La lucha de tragedia: interpretar la conciencia femenina de las películas de Lou Ye). *Radio & Journal*, Nº. 12, pp. 27-30.
- Du, Haibin (2023). Du Haibin: The Significance of the Documentary Emerges Slowly (Fan, Xiang, Trad.). En Yu, Qiong & Robinson, L. (eds.) *Chinese Independent Cinema Observer* (pp. 348-377). Newcastle: Chinese Independent Film Archive.
- Du, Mei 杜梅 & Wang, Fang 王芳 (2019). 浅谈美国多元文化特征对中国国产动画电影的影响——以《天书奇谭》为例 (*Qiantan meiguo duoyuan wenhua*

tezheng dui zhongguo guochan donghua dianying de yingxiang: yi "Tianshu qitan" weili, La influencia de las características multiculturales del cine estadounidense sobre la película de animación "La leyenda del libro sellado". *Fashion Color*, Nº. 06, pp. 114-116.

- Du, Simeng 杜思梦 (26 de Enero de 2022). 2021 中国电影合拍: 内地香港合拍进入“新常态” (2021 *Zhongguo dianying hepai: neidi xianggang hepai jinru "xinchangtai"*, La coproducción cinematográfica de China en 2021: se abre un nuevo escenario para la coproducción sino-hongkonesa). Obtenido de <https://www.163.com/dy/article/GUOEVA5L0517DKB7.html>
- Du, Xinrui 杜欣芮 (2022). 国内综合视频网站的传播模式及其优化措施——以爱奇艺、优酷、腾讯视频为例 (*Guonei zonghe shiping wangzhan de chuanbo moshi ji qi youhua cuoshi: yi IQiyi Youku Tencent Video weili*, Investigación sobre el modo de comunicación y las medidas de optimización de los sitios web de videos: tomando Iqiyi, Youku y Tencent Video como ejemplos). Chengdu: Universidad de Finanzas y Economía del Sudoeste.
- Ellwood, D. W. (2003). The Propaganda of the Marshall Plan in Italy in a Cold War Context. *Intelligence and National Security*, Vol. 18, Nº. 2, pp. 225–236. DOI: <https://doi.org/10.1080/02684520412331306820>.
- Elsaesser, Thomas (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of Communication*, Nº. 11, pp. 175-196
- Enríquez Bermeo, F. (2019). Prefacio. En Ramón Valarezo, G. (ed.) *Territorio, identidad e interculturalidad* (pp. 9-15). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Ezra, E., & Rowden, T. (2006). *Transnational Cinema, the Film Reader*. Londres: Routledge.
- Fan, Yujiao 范玉娇 (2018). 乌拉那拉氏家族浅析 (*Wulanala shi jiazhu qianxi*, Un breve análisis de la familia Ulanala). *Modern Communication*, Nº. 13, pp. 75-76.
- Field, S. (1979). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Dell Pub. Co.
- Fisher, W. R. (2021). *Human communication as narration: Toward a philosophy of reason, value, and action*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Ford, R. (27 de Mayo de 2015). James Schamus' Symbolic Exchange Pacts With China's Meridian Entertainment. *The Hollywood Reporter*. Obtenido de <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/james-schamus-symbolic-exchange-pacts-798408/>
- Frieber, A. (2013). Catholics in Ostpolitik? Networking and Nonstate Diplomacy in the Bensberger Memorandum, 1966–1970. En: Gienow-Hecht, J. & Donfried, M.

- (eds.), *Searching for a Cultural Diplomacy* (pp. 109-134). Nueva York: Berghahn Books.
- Fu, Yongchun (2015). Movie Matchmakers: The Intermediaries between Hollywood and China in the Early Twentieth Century. *Journal of Chinese Cinemas*, Vol. 9, Nº. 1, pp. 8-22, DOI: 10.1080/17508061.2014.952147
- Galiano León, M. (2008). Movimientos migratorios y cine. *Historia Actual Online*, Nº. 15, pp. 171–183. DOI:<https://doi.org/10.36132/hao.v0i15>.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Miguel Hidalgo: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Gaspar, M. C. (2020). Identity Ambivalence among the Eurasian Macanese: Historical Dynamics, Political Regimes and Eating Practices. *Lusotopie*, Vol. 19, Nº. 2, pp. 263-284. DOI: <https://doi.org/10.1163/17683084-12341760>
- Ge, Huanhuan 葛欢欢 (2020). 试论蒙古族题材电影《黑骏马》与《狼图腾》的文化内涵 (*Shilun mengguzu ticaí dianying "Hei jūnma" yu "Lang tuteng" de wenhua neihan*, Sobre la connotación cultural de las películas mongolas "Un cuento mongol" y "El último lobo"). Lanzhou: Universidad Minzu del Noroeste.
- Gevart, B., Cavinto, G., & Sohet, T. (23 de Marzo de 2018). *Entretien avec Olivier Meys à propos de Bitter Flowers*. *Cinergie.be*. Obtenido de <https://www.cinergie.be/actualites/entretien-avec-olivier-meys-a-propos-de-bitter-flowers>
- Giardina, C. (9 de Abril de 2014). NAB: Wally Pfister on Turning Johnny Depp Into a Hologram For 'Transcendence'. *The Hollywood Reporter*. Obtenido de <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/nab-wally-pfister-turning-johnny-694911/>
- Gienow-Hecht, J. (2008). What are we Searching for? Culture, Diplomacy, Agents and the State. En: Gienow-Hecht, J. & Donfried, M. (eds.) *Searching for a Cultural Diplomacy* (pp. 3-12). Nueva York: Berghahn Books.
- Gienow-Hecht, J., & Donfried, M. (2013). The Model of Cultural Diplomacy: Power Distance, and the Promise of Civil Society. En: Gienow-Hecht, J. & Donfried, M. (eds.) *Searching for a Cultural Diplomacy* (pp. 13-29). Nueva York: Berghahn Books.
- Gobierno de Canadá. (1987). *Agreement Between the Government of Canada and the Government of the People's Republic of China on Co-production of Films*. Obtenido de <https://www.treaty-accord.gc.ca/text-texte.aspx?id=100727>

- Gobierno de la Comunidad Francesa de Bélgica. (14 de Marzo de 2019). *Décret portant assentiment à l'accord cinématographique du 17 avril 2012 entre le Gouvernement de la Communauté française de Belgique et la République populaire de Chine*. Obtenido de https://www.gallilex.cfwb.be/document/pdf/46364_000.pdf
- Gobierno de la República Francesa. (22 de Septiembre de 2010). *Accord de coproduction cinématographique entre le gouvernement de la république française et le gouvernement de la république populaire de chine*. Obtenido de https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/chinefrance--accord-de-coproduction-du-29-avril-2010_125684
- Gobierno de la República Italiana. (19 de Marzo de 2008). *Accordo di coproduzione cinematografica tra il Governo della Repubblica italiana e il Governo della Repubblica popolare cinese*. Obtenido de <https://cinema.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2021/10/Accordo-di-coproduzione-ITALIA-CINA.pdf>
- Gobierno de Reino Unido. (23 de Abril de 2014). *Film Co-production Agreement between the Government of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland and the Government of the People's Republic of China*. Obtenido de https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/317673/40690_Cm_8877_print_ready.pdf
- Gómez Arévalo, J. Arlés (2006). Interconexión hombre-mente-naturaleza desde el taoísmo una mirada desde el yin-yang. *Hallazgos*, Nº. 5, pp. 72-86. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835164005>
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gontovnik, M. (18 de Febrero de 2019). La razón es un sueño que produce monstruos. *El Heraldo*. Obtenido de <https://www.elheraldo.co/columnas-de-opinion/monica-gontovnik/la-razon-es-un-sueno-que-produce-monstruos-598297>
- González Sánchez, J. F. (2010). La trama maestra en la narrativa audiovisual. El caso del cine del oeste. *Fonseca, Journal of Communication*, Nº. 1, pp. 317-339].
- Gordillo, I. (2018). La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista. *Área Abierta*, Vol. 19, Nº. 1, pp. 29-41. DOI:10.5209/ARAB.60731
- Guan, Yazuo 关雅荻 (2006). 女性视角下的世俗言说: 李玉访谈 (*Nüxing shijiao xia de shisu yanshuo: Li Yü fangtan*, Bajo la perspectiva femenina: entrevista con Li Yü). *Film Art*, Nº. 01, pp. 34-37.
- Guback, T. H. (1980). *La industria internacional del cine* (Trad. Bernardo López). Madrid: Fundamentos.

- Guo, Qinghua (2002). The Chinese Domestic Architectural Heating System [Kang]: Origins, Applications and Techniques. *Architectural History*, Nº. 45, pp. 32-48. doi:10.2307/1568775
- Hammett-Jamart, J.; Mitric, P. & Novrup Redvall, E. (eds.) (2018). *European Film and Television Co-production: Policy and Practice*. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97157-5>
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Havis, R. J. (2005). Illusory Worlds: An Interview with Jia Zhangke. *Cineaste*, Vol. 30, Nº. 4, pp. 58-59.
- He, Huasheng 何华生 (2003). 中奥合拍爱情大片芬妮的微笑 (*Zhong ao hepai aiqing dapian fenni de weixiao*, La coproducción del cine romántico de gran presupuesto Al otro lado del puente). *Film Pictorial*, Nº. 04, pp. 20-23.
- He, Wanjun 何婉君 (2020). 娄烨电影中的女性形象研究 (*Lou Ye dianying zhong de nüxing xingxiang yanjiu*, Análisis de la imagen de la mujer en las películas de Lou Ye). Xi'An: Xi'An International Studies University.
- Hernández i Martí, G.-M. (2006). The Deterritorialization of Cultural Heritage in a Globalized Modernity. *Transfer: journal of contemporary culture*, Nº. 1, pp. 92-107.
- Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*, Vol. 1, Nº. 1, pp. 7-21. DOI: <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1>
- Highson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, Vol. 30, Nº. 4, pp. 36-47. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>
- Highson, A. (2000). The Limiting Imagination of National Cinema. En: Hjort, M. & Mackenzie, S. (eds.) *Cinema and Nation* (pp. 71-82). Londres: Psychology Press.
- Hjort, M. (2009). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. En: Nataša Durovicová, N. & Newman, K. E. (eds.) *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 12-33). Nueva York y Londres: Routledge.
- Hou, Fangyu (10 de April de 2022). 年轻人不爱进电影院了？他们成为中国电影观众主力军 (*Nianqingren buai jin dianyinguan le? Tamen chengwei zhongguo dianying guanzhong zhulijun*, ¿Los jóvenes dejan de ir al cine? Se han convertido en el mayor grupo de espectadores para el cine chino). *Diario de Changjiang*. Obtenido de <https://rmh.pdnews.cn/Pc/ArtInfoApi/article?id=27852966>

- Hua, Ruguo 华汝国 (s.f.). 电影首次进入中国民间放映 这位西班牙人创办了六大影院 (*Dianying shouci jinru zhongguo minjian fangying Zhewei xibanyaren chuangan le liuda yingyuan*, Las películas se exhibieron por primera vez en China. Este español fundó seis grandes salas de cine en China). Obtenido de https://www.chinastory.cn/zwdbk/detail_v2/20190624/1006000000039761561353633958090151_1.html
- Huang, Dandan 黄丹丹 (2008). 论《芬妮的微笑》中的民俗象征结构 (*Lun "Fenni de weixiao" zhong de minsu xiangzheng jiegou*, Sobre la estructura simbólica del folclore en "Al otro lado del puente"). *Movie Literature*, N.º. 03, Pp. 60-61.
- Huang, Huiqing 黄会清 (20 de Diciembre de 2004). 民营影视的发展之路 (*Minying yingshi de fazhan zhilu*, El desarrollo de las empresas privadas audiovisuales). *Xinhuanet*. Obtenido de http://news.xinhuanet.com/ent/2004-12/20/content_2359959.html
- Hou, Siyao 侯思瑶 (2020). 从《浮城谜事》《推拿》《风中有朵雨做的云》看娄烨的影片风格 (*Cong "Fucheng mishi" "Tuina" "Fengzhong youduo yu zuode yun" kan Lou Ye de yingpian fengge*, Estilo de las películas de Lou Ye a partir de "Mystery" "Blind Massage" "The Shadow Play"). *Voice & Screen World*, N.º. 19, pp. 62-64.
- Hu, Danni 胡丹尼 (2019). 反讽、“英雄”与家庭关系建构——《比利·林恩的中场战事》改编研究 (*Fanfeng, "yingxiong" yu jiating guanxi goujian: Bili Linen de zhongchang zhanshi gaibian yanjiu*, Ironía, "Héroes" y la construcción de las relaciones familiares: un estudio sobre la adaptación de "Billy Lynn"). *Movie Literature*, N.º. 06, pp. 91-93.
- IMDb. (2020). *Pensar como un perro*. Obtenido de <https://www.imdb.com/title/tt5929654/>
- Jäckel, A. (2005). European Co-production Strategies. En: Moran, A. (ed.) *Film Policy: International, National and Regional Perspectives* (pp. 85-96). Londres y Nueva York: Routledge.
- Jackson, J. (2014). *Introducing Language and Intercultural Communication*. Nueva York: Routledge.
- Jia, Leilei 贾磊磊 & Zhang, Baiqing 章柏青 (2006). *中国当代电影发展史 (Zhongguo dangdai dianying fazhan shi*, Historia del desarrollo del cine contemporáneo chino). Beijing: Culture Art Publishing House.
- Jia, Zhangke 贾樟柯 & Wan, Jiahuan 万佳欢 (2018). *贾想 II: 贾樟柯电影手记 2008—2016 (Jiaxiang II: Jia Zhangke dianying shouji 2008-2016*, Reflexiones de Jia: notas de las películas de Jia Zhangke 2008-2016). Beijing: Editorial Taihai.

- Jia, Zhangke 贾樟柯, Du, Haibin 杜海滨, Deng, Xiaohua 邓小桦, Zhang, Lijun 张历君 & Guo, Shiyong 郭诗咏 (2011). 不可能所有的真实都出现在你的摄影机前——贾樟柯、杜海滨访谈录 (*Bukeneng suoyou de zhengshi dou chuxian zai ni de shexiangji qian: Jia Zhangke, Du Haibin fangtanlu*, Es imposible verlo todo real ante su cámara: Entrevista a Jia Zhangke y Du Haibin). *Journal of Modern Chinese Studies*, N.º. 01, pp. 4-10.
- Jiang, Xingyao 蒋星堃 (2015). 《蓝莓之夜》的音乐魅力——王家卫的爵士乐情结 (*"Lanmei zhiye" de yinyue meili: Wang Jiawei de jueshiyue qingjie*, El encanto musical de "Mis noches de arándanos": el complejo de jazz de Wong Kar-wai). *Beauty & Times*, 119-121.
- Jiemian News. (26 de Enero de 2021). 备案项目量三年连降中国电影进入创作冷静期 (*Beian xiangmuliang sannian lianjiang Zhongguo dianying jinru chuanguo lengjingqi*, Se redujo el número de solicitudes de proyectos de coproducción por tres años consecutivos, que dificultaba la creación del cine chino). Obtenido de <https://www.jiemian.com/article/5598903.html>
- Jiménez Sánchez, Á., Lavín, J. M., & Gómez Isla, J. (2019). Érase una vez..., la animación infantil española. *Revista Ibérica de Sistemas y Tecnologías de la Información*, N.º E20, (Mayo 2019): 36-48.
- Jin, Xin 金鑫 (2016). 如梦似幻 缘来如此——从小说《命若琴弦》到电影《边走边唱》 (*Rumeng sihuan yulanlai ruci: cong xiaoshuo "Min ruo qinxian" dao dianying "Bianzou bianchang"*, Es como un sueño, es como así: de la novela "Cuerdas de la vida" a la película "Vida en un alambre"). *Journal of Western*, N.º. 12, pp. 30-36.
- Johnson, M. D. (2015). Regional Cultural Enterprises and Cultural Markets in Early Republican China: The Motion Picture as Case Study. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, Vol. 4, N.º. 2, pp. 658+.
- Kang, Kang 亢康 (2022). 王兵纪录片的民间影像书写 (*Wang Bing jilupian de minjian yingxiang shuxie*, Formación de imágenes populares del documental de Wang Bing). *Movie Literature*, N.º 24, pp. 109-112.
- Kong, Yingqi 孔瑛琪 (2020). 从贾樟柯电影叙事之变看其电影价值取向的变化 (*Cong Jia Zhangke dianying xushi zhi bian kan qi dianying jiazhi quxiang de bianhua*, Del cambio de la evolución de la narración cinematográfica de Jia Zhangke a su orientación al valor cinematográfico). Beijing: Universidad de Tecnología y Negocios de Beijing.
- Labanyi, J., & Pavlović, T. (2013). Introduction. En: Labanyi, J. & Pavlović, T. (eds.) *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 27-36). Oxford: Wiley-Blackwell.

- Le Bail, H. (2020). Femmes chinoises travailleuses sexuelles à Paris. Construire sa respectabilité, définir la violence et revendiquer son droit à la sécurité dans l'espace public. En Chuang, Ya-Han & Trémon, Anne-Christine, *Mobilités et mobilisations chinoises en France*. Collection SHS/TERRA-HN-éditions (online) <http://www.shs.terrahn-editions.org/Collection/?Fe,,es-chinoises-travailleuses-sexuelles-a-Paris>
- Lessard, B. (2023). *The Cinema of Wang Bing: Chinese Documentary between History and Labor*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Li, Li 李莉 (2011). 温暖的现实主义——论刘冰鉴电影作品的现实主义美学风格 (*Wennuan de xianshi zhuyi: lun Liu Bingjian dianying zuopin de xianshi zhuyi meixue fengge*, La estética realista en las películas de Liu Bingjian). *Contemporary Cinema*, N^o. 09, pp. 123-126.
- Li, Nai (2020). *How Chinese Audience Engage with Hollywood Films with Chinese elements*. Nueva York: Universidad de York.
- Li, Suyuan 郦苏元 & Hu, Jübing 胡菊彬 (1996). *中国无声电影史 (Zhongguo wusheng dianyingshi*, Historia del cine mudo de China). Beijing: China Film Press.
- Li, Wenqian 李文倩 (2019). 细节承载对与对的抗争——评电影《十七岁的单车》的道具 (*Xijie chengzai dui yu dui de kangzheng: ping dianying "Shiqisui de danche"*, Lo contrario contra lo correcto en los detalles: los accesorios de la película "La bicicleta de Pekín"). *Research on Transmission Competence*, N^o. 01, pp. 41.
- Li, Xiaofeng 黎小锋 & Du, Haibin 杜海滨 (2022). 纪录片：美学、伦理与作者性 (*Jilupian: meixue, lunli yu zuozhexing*, Documentales: estética, ética y autores). *Media Criticism*, N^o. 02, pags. 213-224.
- Li, Yong (6 de Julio de 2021). *Cerf-Volant du Bout du Monde, plus de 60 ans plus tard (La cometa del fin del mundo, más de 60 años después)*. *China Today*. Obtenido de http://www.chinatoday.com.cn/ctfrench/2018/wh/202107/t20210706_800252388.html
- Li, Yun 李云 (2016). 文化地理与西方视域中的他者——评电影《狼图腾》 (*Wenhua dili yu xifang shiyu zhong de tazhe: ping dianying "Lang tuteng"*, Geografía cultural y el otro en la perspectiva occidental: una reseña de la película "El último lobo"). *New Films*, 96-99.
- Li, Zhengguang 李正光 (2018). 身体的话语——《哭泣的女人》评析 (*Shenti de huayu: "Kuqi de nüren" pingxi*, Un análisis de la película de Liu Bingjian "Les

- Larmes de madame Wang"). *Journal of Fujian Radio & TV University*, Nº. 01, pp. 9-13.
- Li-Prouvost, S. (2017). La coproduction sino-européenne sous l'impulsion de l'internationalisation des médias audiovisuels chinois. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, Nº. °18/3A, pp. 46-58. DOI: <https://doi.org/10.3917/enic.hs5.0045>
- Lian, Jingqiao 连旌乔 (28 de Enero de 2019). 王兵 我过一般的生活 (*Wang Bing: Wo guo yiban de shenghuo*, Wang Bing: tengo una vida ordinaria). Obtenido de <https://mp.weixin.qq.com/s/BnZsLVZlIj2XHUMrV1T7pw>
- Lian, Shusheng 练暑生 (2012). 灰暗的青春与城市——《任逍遥》解读 (*Huian de qingchun yu chengshi: "Ren Xiaoyao" jiedu*, La juventud y la ciudad oscura: interpretación de "Placeres desconocidos"). *Fujian Tribune*, Nº. S2, pp. 28-29.
- Liceras Ruiz, Á. (2014). La educación informal de los medios de comunicación y la protección de los menores de la violencia en televisión: historia de un fracaso. *Profesorado*, Vol. 18, Nº. 2, Pp. 353-365.
- Liu, Ke 刘可 (2021). 类型与作者的共生与融合——刁亦男电影创作风格研究 (*Leixing yu zuozhe de gongsheng yu ronghe: Diao Yinan chuanguo fengge yanjiu*, Coexistencia y fusión de género y autor: Investigación sobre el estilo creativo de las películas de Diao Yinan). Nanjing: Universidad de las Artes de Nanjing.
- Liu, Mengyan 刘梦燕 (2022). 刁亦男电影中的艺术特色研究 (*Diao Yinan dianying zhong de yishu tese yanjiu*, Un estudio sobre las características artísticas de las películas de Diao Yinan). *West China Broadcasting TV*, Nº. 08, pp. 157-159.
- Liu, Weiqi 刘炜琪 (2020). 中韩电影“一本两拍”作品研究 (*Zhonghan dianying "yiben liangpai" zuopin yanjiu*, Un estudio sobre "compartir guion" de la coproducción entre China y Corea del Sur). Lanzhou: Northwest Normal University.
- Liu, Xianbiao 刘宪标 & Sun, Min 孙敏 (2022). 从纪录片《无名者》看王兵的影像语言 (*Cong jilupian "Wuming zhe" kan Wang Bing de yingxiang yuyan*, Reflexión sobre el lenguaje cinematográfico de Wang Bing a partir del documental "Man with no name"). *Voice & Screen World*, Nº. 10, pp. 63-65.
- Liu, Xinqiao 刘馨乔 (2020). 身体叙事下的景观观看——大陆院线中国公路电影 (2001-2018) 研究 (*Shenti xushi xia de jingguan guankan: dalu yuanxian zhongguo gonglu dianying (2001-2018) yan jiu*, Visualización espectacular de la narración del cuerpo en las road movies chinas: Investigación sobre road movies chinas (2001-2018)). Beijing: Universidad Jiaotong de Beijing.
- Liu, Yi 刘毅 (2020). 中外合作拍摄电影双边条约的法律问题研究 (*Zhongwai hezuo paishe dianying shuangbian tiaoyue de falü wenti yanjiu*, Análisis sobre las

- cuestiones jurídicas de los tratados bilaterales de coproducción chino-extranjera). *Journal of China University of Political Science and Law*, Nº. 06, pp.103-113+208.
- Liu, Zhisheng 刘志圣 (2017). 美学视域下的王小帅电影研究——以《十七岁的单车》为例 (*Meixue shiyu xia de Wang Xiaoshuai dianying yanjiu: yi "Shiqisui de danche" wei li*, La investigación de las películas de Wang Xiaoshuai desde la perspectiva estética: tomando como ejemplo "La bicicleta de Pekín"). *Journal of Weifang University*, 2017(05): 92-95.
- Liu, Zheng 刘铮 & Hong, Yanyao 洪焱焱 (2018). 电影美学与内容在技术创新中的价值——以《比利·林恩的中场战事》为例 (*Dianying meixue yu neirong zai jishu chuangxin zhong de jiazhi: yi "Bili Linen de zhongchang zhanshi" wei li*, El valor de la estética cinematográfica y el contenido en la innovación tecnológica: tomando como ejemplo la película de Ang Lee "Billy Lynn: La larga caminata al medio"). *Movie Review*, Nº. 16, pp. 77-79.
- Lorenzo Hernández, M. & Horno López, A., (2023). Editorial: animación, en teoría. *Con A de animación*, Nº. 17, pp. 7-11.
- Loscos Pérez, A. M. (2020). *La promoción cinematográfica en España: análisis de las estrategias de marketing y difusión (2010-2016)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Lozano Méndez, Artur (2009). Genealogía del tecno-orientalismo, *Inter Asia Papers*, Nº. 7, pp. 1-64.
- Lu, Yebo 陆烨波 (2015). 合拍时代下好莱坞“中国特供片”研究 (*Hepai shidai xia haolaiwu "zhongguo tegong pian" yanjiu*, Investigación sobre las películas de Hollywood "especialmente lanzadas al mercado chino" en la era de la cooperación). Zhengzhou: Universidad de Zhengzhou.
- Lucci, G. (2005). *Animación. Los Diccionarios del Cine*. Barcelona: Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori).
- Luo, Yiming 罗祎明 (2019). 后现代视域下娄烨电影纪实之美研究 (*Hou xiandai shiyüxia Lou Ye dianying jishi zhi mei yanjiu*, Investigación sobre la belleza de las películas de Lou Ye desde la perspectiva del posmodernismo). Dalian: Universidad Normal de Liaoning.
- Lü, Honglan 吕红兰 (2016). 意象、叙事、人文情怀——评中法合拍文艺电影《夜孔雀》 (*Yixiang, xüshi, renwen qinghuai: ping zhongfa hepai wenyi dianying "Ye kongqüe"*, Imágenes, narrativa y sentimientos humanísticos: comentario sobre la coproducción del drama entre China y Francia "Night Peacock"). *Movie Review*, Nº. 15, pp. 34-36.

- Ma, Ating 马阿婷 & Jiang, Ling 姜凌 (2016). 跨文化电影中女性形象解读 (*Kuawenhua dianying zhong nüxing xingxiang jiedu*, Interpretación de la imagen femenina en el cine intercultural). *Movie Literature*, Nº. 03, pp. 35-37.
- Ma, Qiongye 马琼焯 (2021). 浅析跨国电影合拍的变化及影响 (*Qianxi kuaguo dianying hepai de bianhua ji yingxiang*, Breve análisis de la transformación y el impacto de las coproducciones cinematográficas transnacionales). *Public Communication of Science & Technology*, Nº. 11, pp. 97-99+103.
- MacDougall, D. (1992). When Less Is Less: The Long Take in Documentary. *Film Quarterly*, Vol.46, Nº. 2, pp. 36-46.
- Macher, A. (2013). Hungarian Cultural Diplomacy, 1957–1963: Echoes of Western Cultural Activity in a Communist Country. En: Gienow-Hecht, J. & Donfried, M. (eds.) *Searching for a Cultural Diplomacy* (pp. 75-108). Nueva York: Berghahn Books.
- MAEC. (5 de Noviembre de 2014). *Acuerdo de coproducción cinematográfica entre el gobierno del reino de España y el gobierno de la República Popular China*. Obtenido de <https://www.boe.es/boe/dias/2014/11/05/pdfs/BOE-A-2014-11408.pdf>
- Maltby, R. (1995). *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Maltby, R., & Craven, I. (1995). *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Márquez Elenes, L. (2002). México frente a la globalización: políticas audiovisuales para promover y proteger su diversidad cultural. *Quaderns Del Cac*, Nº. 14, pp. 59-64.
- Marzal Felici, J. J., & López Cantos, F. J. (2008). *Teoría y técnica de la producción audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- McKee, R. (2005). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Lockhart, J., Trad.). Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- MECD. (2017). *Plan de Fomento de las Industrias Culturales y Creativas*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- MECD. (2019). *Cuenta Satélite de la Cultura en España. Base 2010*. Madrid: División de Estadística y Estudios del Ministerio de Cultura y Deporte.
- MECD. (s.f.). *Coproducir con España*. Obtenido de <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/industria-cine/coproducir-espa.html>

- Mejón, A. (Abril de 2019). *Cine transnacional: la coproducción hispanofrancesa (1987-1999)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Meng, Jun 孟君 (2009). *1990年代中国电影中的作者表达 (1990 niandai Zhongguo dianying zhong de zuozhe biaoda, Expresión del autor en películas chinas en la década de 1990)*. Beijing: Editorial China de Ciencias Sociales (CSSP).
- Menor Sandra, J. & López de Ayala López, M. C. (2018). Influencia en la violencia de los medios de comunicación: guía de buenas prácticas. *Revista de Estudios de Juventud*, N.º. 120, pp. 15-33.
- Miller, T.; Govil, N.; McMurria, J. & Maxwell, R. (2005). *El nuevo Hollywood: del imperialismo cultural a las leyes del marketing* (Trad. Núria Pujol i Valls). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Ming, Ming 明明 (2016). 真实的寓言——动画《昆虫总动员》叙事风格探析 (*Zhenshi de yuyan: donghua "Kunchong zongdongyuan" xushi fengge tanxi, Una verdadera fábula: un análisis del estilo narrativo de la animación "Minúsculos"*). *Journal of Liaoning Institute of Science and Technology*, N.º. 06, pp. 83-85.
- Mitchell, J. M. (1986). *International Cultural Relations*. Londres: Allen & Unwin.
- Mo, Shanshan 莫珊珊 (2022). 从《夜莺》看中国剧情片合拍模式的探索 (*Cong "Yeying" kan zhongguo juqingpian hepai moshi de tansuo, La exploración del modelo de coproducción de largometrajes chinos a partir de "El ruiseñor"*). *Journal of Guilin Normal College*, N.º. 2, pp. 75-79.
- Montaldo, G. (2017). Le origini dello sceneggiato Marco Polo, videointervista (Los orígenes del guion Marco Polo, entrevista en vídeo). (G. Turdo, Entrevistador)
- Moran, A. (ed.) (2005). *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. Londres: Routledge.
- Morawetz, N. (2007). Finance, Policy and Industrial Dynamics. The Rise of Co-productions in the Film Industry. *Industry and Innovation*, Vol. 14, N.º 4, pp. 421-443. DOI: <https://doi.org/10.1080/13662710701524072>
- Moreno Pérez, G. (2002). Coproducciones cinematográficas, lugares de alteridad y nuevas investigaciones. *Revista Científica de Comunicación y Educación*, N.º. 9, pp. 102-106. DOI: <https://doi.org/10.3916/25489>
- Murphy, G., & Schmeink, L., Eds. (2017). *Cyberpunk and visual culture*. Abingdon: Routledge
- Nan, Handan 南韩旦 (2019). 影视声音元素的叙事建构及表意探析——《十七岁的单车》案例解读 (*Yingshi shengyin yuansu de xushi jiangou ji biaoyi tansuo: "Shiqisui de danche" anli jiedu, Construcción narrativa y análisis de elementos*)

- sonoros en cine y televisión: interpretación del caso "La bicicleta be Pekín"). *West China Broadcasting TV*, Nº. 04), pp. 122-123.
- Nateras González, M. E. (2009). *Crítica de la razón instrumental* de Max Horkheimer. *Espacios Públicos*, Vol. 12, Nº. 24, pp. 237-240. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67611167016>
- O'Connor, J. (2004). Cities, Culture and "Transitional Economies": Developing Cultural Industries in St. Petersburg. En: Power, D. & Scott, J.A. (eds.) *Cultural Industries and the Production of Culture* (pp. 37-53). Nueva York: Routledge.
- Palacio, M. (1999). *Elogio posmoderno de las coproducciones*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL:https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elogio-posmoderno-de-las-coproducciones--0/html/ff9d642a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
- Parc, J. (2020). Between State-led and Corporation-led Co-productions: How has Film Co-production been Exploited by States in Europe. *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, Vol. 33, Nº. 4, pp. 442-458. DOI: <https://doi.org/10.1080/13511610.2020.1801390>
- Pardo, A. (2006). Radiografía de las coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia comercial o expresión multicultural? *MICEC'06. Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*, pp. 228-244.
- Pardo Fernández, A. (2007). Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural? *Comunicación y Sociedad*, Vol. 20, Nº. 2, pp. 133-173. DOI: 10.15581/003.20.36298.
- Pardo Fernández, A. (2014). *Fundamentos de producción y gestión de proyectos audiovisuales*. Pamplona: EUNSA.
- Pardo, A. (2006). Radiografía de las coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia comercial o expresión multicultural? EN: *MICEC'06. Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*, pp. 228-244.
- Peisert, H. (1978). *Die Auwartige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland: Sozialwissenschaftliche Analysen und Planungsmodells* (La política cultural exterior de la República Federal de Alemania: análisis de las ciencias sociales y modelos de planificación). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Peng, Weiyong (2015). *China, Film Coproduction and Soft Power Competition*. Tesis doctoral. Brisbane: Queensland University of Technology.
- Pengpai News. (7 de Agosto de 2020). 国家电影局、中国科协发布“科幻十条” (*Guojia dianying ju, Zhongguo kexie fabu "kehuan shitiao"*, La Administración Estatal y la Asociación China de Ciencia y Tecnología publicaron "Diez principios

- de ciencia ficción"). Obtenido de https://m.thepaper.cn/kuaibao_detail.jsp?contid=8623048&from=kuaibao
- Pernin, Judith (2010). Filming Space/Mapping Reality in Chinese Independent Documentary Films. *China Perspectives* [Online], Nº. 2010/1. URL: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/5052>
- Pertíñez López, J. (2016). Animación 3D en la TV en España: análisis de forma y contenido. *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Vol. 32, Nº. 10, pp. 464-478. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048901025>
- Pettey, H. B. (2014). *Film Noir*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Piñol Lloret, M. (2017). *Cine y movimientos migratorios: la representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Plaza, F. J., & Redondo, M. J. (1993). *El cine: técnica y arte*. Madrid: Anaya.
- Pollacchi, E. (2021). *Wang Bing's Filmmaking of the China Dream: Narratives, Witnesses and Marginal Spaces*. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048551156>
- Power, D., & Hallencreutz, J. (2004). Profitting from Creativity? The Music Industry in Stockholm, Sweden and Kingston, Jamaica. En: Power, D. & Scott, A.J. (eds.) *Cultural Industries and the Production of Culture* (pp. 224-242). Nueva York: Routledge.
- Power, D., & J. Scott, A. (2004). A Prelude to Cultural Industries and the Production of Culture. En: Power, D. & Scott, A.J. (eds.) *Cultural Industries and the Production of Culture* (p. 3-15). Nueva York: Routledge.
- Ragin, C. C. (1994). *Constructing Social Research: The Unity and Diversity of Method*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Rawnsley, G., Rawnsley, M. T. y Yu, M. (2021). Trajectory of Chinese Cultural Diplomacy: The Case of International Co-production of Documentaries. En Ptácková, J.; Klimeš, O. & Rawnsley, G. (eds.) *Transnational Sites of China's Cultural Diplomacy. Central Asia, Southeast Asia, Middle East and Europe Compared* (pp. 201-226) Singapur: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-15-5592-3_9
- Ren, Yingying 任莹莹 (2008). 评王家卫《蓝莓之夜》 (*Ping Wang Jiawei "Lanmei zhi ye"*, Reseña de "Mis noches de arándanos" de Wong Kar-wai. *New Films*, Nº. 02, pp. 20-23.

- Resha, D. (2018). Selling Direct Cinema: Robert Drew and the Rhetoric of Reality. *Film History*, Vol. 30, Nº. 3, pp. 32-50. DOI:10.2979/filmhistory.30.3.02
- Ribes, J. P. (2006). El héroe clásico en el relato cinematográfico. *Área abierta*, Nº. 13, pp. 1-8.
- Richeri, G. (2017). Tendencias y problemas en el mercado cinematográfico: Los casos de Hollywood y China. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, Nº. 106, pp. 13-25.
- Rivi, L. (2007). *European Cinema After 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Robertson, R. (1998). *Globalization : Social Theory and Global Culture*. Londres: SAGE.
- Robins, K. (1991). Tradition and Translation: National Culture and its Global Context. En: Corner, J. & Harvey, S. (eds.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture* (pp. 21-43). Londres: Routledge.
- Robinson, L. (2014). Voice, Liveness, Digital Video: The Talking Head in Contemporary Independent Chinese Documentary. *Positions*, Vol. 22, Nº. 2, pp. 489–515. <https://doi.org/10.1215/10679847-2413871>
- Rodríguez Rodríguez, A. (2010). *Proyectos de animación 3D*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia (Grupo Anaya, S. A.).
- Rony, F. T. (1988). Rewiewed Work: The Last Emperor by Bernardo Bertolucci, Jeremy Thomas. *Film Quarterly*, Vol. 42, Nº. 2, pp. 47-52.
- Rowan, J., Martínez, R. & ZEMOS98 (2013). Industrias culturales, industrias creativas y fugas del modelo dominante. En: Sádaba, et al. *La tragedia del copyright. Bien común, propiedad intelectual y crisis de la industria cultural* (pp. 99-143). Barcelona: Virus.
- Ruiz, M., & Palací, F. J. (2012). Nuevas tecnologías y psicología del consumo. El boca a boca y el papel de las redes sociales. *Boletín de Psicología*, Nº. 104, pp. 57-72.
- Sánchez-Navarro, J. (2020). *La imaginación tangible: Una historia esencial del cine de animación*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Sandler, K. (2007). *The Naked Truth: Why Hollywood Doesn't Make X-rated Movies*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press.
- Saneleuterio, E., & López-García-Torres, R. (Julio de 2019). Las películas de animación infantil en la actualidad: el hombre como contraejemplo. *Edetania. Estudios y poroipuestas de educación*, Nº. 55, pp. 203-221. URL: <https://hdl.handle.net/10550/74529>

- Schäfer, M. T. (2011). *Bastard Culture!: How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sedeño Valdellós, A. (2010). Transformaciones en el discurso fílmico: Globalización, cibercultura y cine transnacional. En: Pestano Rodríguez, J.M. et al, (eds.) *La Comunicación Social, en estado crítico. Entre el mercado y la comunicación para la libertad. II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna.
- Sedeño Valdellós, A. (2011). Cine y medios audiovisuales ante la globalización. *Encuentros*, Vol. 9, Nº. 1, pp. 11-20. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476655975001>
- Sedeño Valdellós, A. (2013). Globalización y transnacionalidad en el cine: coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente. *Fonseca. Journal of Communication*, Vol. 6, Nº. 6, pp. 285-303.
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. En: Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (pp. 47-65). Martlesham: Boydell & Brewer.
- Shi, Yü 石玉 (2022). *刁亦男电影中的空间构建研究 (Diao Yinan dianying zhong de kongjian goujian yanjiu*, Investigación sobre la construcción del espacio en las películas de Diao Yinan). Chongqing: Universidad del Suroeste de China.
- Shuali Trachtenberg, T. (2022). *Unidos en la diversidad: Hacia una sociedad europea inclusiva intercultural y democráticamente competente*. Open Europe. Universitat de València. Obtenido de <https://www.openeuropeuv.es/unidos-en-la-diversidad-hacia-una-sociedad-europea-inclusiva-intercultural-y-democraticamente-competente/>
- Si, Ruo 司若 & Zhang, Chi 张驰 (2019). 文化折扣视角下法国电影在中国的传播现状 (2009—2018) (*Wenhua zhekou shijiao xia faguo dianying zai zhongguo de chuanbo xianzhuang 2019-2018*, La situación actual de la difusión del cine francés en China bajo la perspectiva del descuento cultural de 2009 a 2018). *Journal of Beijing Film Academy*, Nº. 12, pp. 51-60.
- Signitzer, B. (2008). Public Relations and Public Diplomacy: Some Conceptual Explorations. EN: Zeffass, A.; Van Ruler, B. & Sriramesh, K. (eds.), *Public Relations Research: European and International Perspectives and Innovations* (pp. 205-218). Wiesbaden: Verlag.
- Signitzer, B., & Coombs, T. (1992). Public Relations and Public Diplomacy: Conceptual Convergences. *Public Relations Review*, Vol. 18, Nº. 2, pp. 137-147. DOI: [https://doi.org/10.1016/0363-8111\(92\)90005-](https://doi.org/10.1016/0363-8111(92)90005-)

- Snyder, B. (2005). *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting that You've ever Need*. Ventura Boulevard: Michael Wiese Productions.
- Sohu. (24 de Julio de 2023). 2023 年中国动画电影市场研究报告 (2023 *nian zhongguo donghua dianying shichang yanjiu baogao*, Informe de investigación del mercado de películas de animación de China del 2023). Obtenido de https://www.sohu.com/a/705704083_121094725
- Statista. (Julio de 2023). *Monthly active users of leading online video apps in China as of July 2023 (in millions)*. Obtenido de <https://www.statista.com/statistics/910676/china-monthly-active-users-leading-online-video-apps/>
- Storper, M., & Harrison, B. (1991). Flexibility, Hierarchy and Regional Development: The Changing Structure of Industrial Production Systems and their Forms of Governance in the 1990s. *Research Policy*, Vol. 20, Nº. 5, pp. 407-422.
- Su, Yuan 苏渊 (2016). *从贾樟柯电影看中国当代艺术电影的商业化蜕变 (Cong Jia Zhangke dianying kan zhongguo dangdai yishu dianying de shangyehua tuibian*, La transformación comercial de las películas de arte contemporáneo chinas a partir de las películas de Jia Zhangke). Xi'an: Universidad de Arquitectura y Tecnología de Xi'an.
- Sun, Dehao 孙德皓 (2022). 从文脉赓续到记忆传递——北京琉璃厂大街字号匾额的价值 (*Cong wenmai gengxu dao jiyi chuandi: Beijing liuli chang dajie zihao biane de jiazhi*, De la continuidad del linaje cultural a la transmisión de la memoria: el valor de las placas en la calle Liulichang en Beijing). *Sculpture*, Nº. 03, pags.36-37.
- Sun, Warren (2011). Chinese Anti-Rightist Campaign (1957-) (CD-ROM). Editorial Board of the Chinese Anti-Rightist Campaign CD-ROM Database. *The China Journal*, Nº. 66, pp. 169-172. DOI: <https://doi.org/10.1086/tcj.66.41262814>
- Sun, Yan 孙琰 (2021). *传播符号学视域下李玉电影解读 (Chuanbo fuhaoxue shiyu xia Li Yu dianying jiedu*, Interpretación de las películas de Li Yu desde la perspectiva de la semiótica de la comunicación). Tarim: Universidad de Tarim.
- Szczepanik, P. (2018). Breaking through the East-European Ceiling: Minority Co-production and the New Symbolic Economy of Small-Market Cinemas. En: Hammett-Jamart, J.; Mitric, P. & Novrup Redvall, E. (eds.) *European Film and Television Co-production* (pp. 153-173). Cham: Palgrave Macmillan.
- Telefilm. (31 de Agosto de 2016). *Film Coproduction Treaty between the Government of Canada and the Government of the People's Republic of China*. Obtenido de <https://telefilm.ca/en/coproduction/international-treaties/china>

- Teng, Teng 滕腾 (1997). 《世界儿女》与奥地利犹太电影艺术家弗莱克夫妇 ("*Shijie Ernü*" *yu aodili youtai dianying yishujia fulaike fufu*, "Hijos e hijas del mundo" y la pareja austriaca Fleck, artista de cine del origen judío). *New Films*, Nº. 02, pp. 50-54.
- Terrones, F. (2016). El cine peruano de animación digital o la aparición de un nuevo paradigma audiovisual en América Latina. *L'Âge d'or* [En línea](9), 1-9. <https://doi.org/10.4000/agedor.1239>
- Throsby, D. (2001). *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge University Press.
- Toro Escudero J. I. (2014). Antonio Ramos Espejo y el primer cine de China. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, Nº. 24, pp. 143-152. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_CDMU.2013.v24.46366
- Triodos Bank. (s.f.). *Animation Bikes AIE*. Obtenido de <https://www.triodos.es/es/proyectos/animation-bikes-aie>
- Truffaut, F. (1954). Une Certaine Tendence du Cinéma Français. *Cahiers du cinéma*, Vol. 6, Nº. 31, p. 15. Obtenido de <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm>
- Tu, Qingqing 涂青青 (2018). 民族性与普适性：典型国家跨文化电影传播评述 (*Minzuxing yu pushixing: dianxing guojia kuawenhua dianying chuanbo pingshu*, Nacionalidad y universalidad: una revisión de películas transculturales nacionales típicas). *Movie Review*, Nº. 20, pp. 97-100.
- Véliz, D. (24 de Marzo de 2023). *Estas son las mayores redes sociales chinas: tienen millones de usuarios y (probablemente) no las conoces*. Obtenido de <https://marketing4ecommerce.net/top-redes-sociales-chinas-qzone-sina-weibo/>
- Vincendeau, G. (2012). Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Version. En: Neale, S. (ed.) *The Classical Hollywood Reader* (pp. 137-146). Londres y Nueva York: Routledge.
- Viñolo Locuviche, S. (2012). La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *AISTHESIS*, Nº. 52 (2012): 369-391. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200019>
- Viviani, M. (2014). Chinese Independent Documentary Films: Alternative Media, Public Spheres and the Emergence of the Citizen Activist. *Asian Studies Review*, Vol. 38, Nº.1, pp.107-123, DOI: 10.1080/10357823.2013.873016
- Vogler, C. (2002). *EL viaje del escritor*. (Trad. Jorge Conde). Barcelona: Ediciones Robinbook, S. L.

- Von Glahn, R. (2004). *The Sinister Way: The Divine and the Demonic in Chinese Religious Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Wan, Wenxing 万文星 (2019). 《妈妈咪鸭》:中国制造遇上国际视野 ("Mama miya": *Zhongguo zhizao yushang guoji shiye*, "Al aire, patos": películas hechas en China bajo la visión internacional. *Literati and Artist of China*, nº, 10, pag. 24.
- Wang, Jing 汪静 (2022). 中国现实纪录片海外传播特征——以王兵国际影展获奖纪录片为例 (*Zhongguo xianshi jilupian haiwai chuanbo tezheng: yi Wang Bing guoji yingzhan huojiang jilupian wei li*, Características de la comunicación en el extranjero de los documentales de la realidad china: tome como ejemplo los documentales premiados en los festivales internacionales de Wang Bing). *Movie Literature*, 2022(13): 95-98.
- Wang, Jie 王洁 (2020). 中国科幻文学在全球化语境中的困境与思考 (*Zhongguo kehuan wenxue zai quanqiuhua zhong de kunjing yu sikao*, Dilemas y reflexiones sobre la literatura china de ciencia ficción en el contexto de la globalización). *Jianghuai Tribune*, Nº. 01, pp. 175-180.
- Wang, Pengwei 王鹏威 (2018). 由《妈妈咪鸭》看动画电影的童真叙事 (*You "Mama miya" kan donghua dianying de tongzhen xushi*, Narración infantil de películas animadas a partir de "Al aire, patos"). *Movie Literature*, Nº. 16, pp. 122-124.
- Wang, Qi (2006). Navigating on the Ruins: Space, Power, and History in Contemporary Chinese Independent Documentaries. *Asian Cinema*, Vol. 17, Nº. 1, pp. 246 – 255 DOI: https://doi.org/10.1386/ac.17.1.246_1
- Wang, Qi 王琦 (2021). 叙事传播理论视角下国产动画电影的叙事特点 (*Xushi chuanbo lilun shijiao xia guochan donghua dianying de xushi tedian*, Investigación sobre las características narrativas de las películas animadas chinas desde la perspectiva de la teoría de la comunicación narrativa). Beijing: Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing.
- Wang, Rui 王瑞 (2018). 女性映像与现实锋芒——李玉电影研究 (*Nüxing yingxiang yü xianshi fengmang: Li Yü dianying yanjiu*, Imagen femenina y capacidad de realidad: investigación sobre las películas de Li Yü). Dalian: Universidad Normal de Liaoning.
- Wang, Wei 王玮 (2013). 后技术时代的电影艺术思考——以《泰坦尼克号》3D版为例 (*Hou Jishu shidai de dianying yishu sikao: yi "Taitannikehao" 3D ban weilì*, Reflexión sobre el arte cinematográfico en la era post tecnológica: la versión en 3D de "Titanic" como ejemplo). *Movie Literature*, 2013(12), pp. 30-31.
- Wang, Wenbin 王文斌 (2015). 从纪实到象征——论王超电影的现象学美学内蕴 (*Cong jishi dao xiangzheng: lun Wang Chao dianying de xianxiang meixue*

- neiyün*, Del documental al símbolo: sobre la estética fenomenológica de las películas de Wang Chao). *Theory Monthly*, Nº. 09, pp. 57-60.
- Wang, Xiaolu (2023). Introduction Contemporary Chinese Documentaries: Building a New Independent Cultural Tradition (Hu, Longbiao, Trad.). En Yu, Qiong & Robinson, L. (eds.) *Chinese Independent Cinema Observer* (pp. 7-34). Newcastle: Chinese Independent Film Archive.
- Wang, Yiman (2005). The Amateur's Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China. *Film Quarterly*, Vol. 58, No. 4, pp. 16-26. DOI: <https://doi.org/10.1525/fq.2005.58.4.16>
- Wang, Yunxiao 王云霄 (2020). 浅析电影《荆轲刺秦王》 (*Qianxi dianying "Jinke ci qingwang"*, Breve análisis de la película "El emperador y el asesino"). *Yalujiang Literary Monthly*, Nº. 27, pp. 143-144.
- Wang, Yunyi 王韞怡 (2020). *中国独立纪录片的作者表达 (Zhongguo duli jilupian de zuozhe biaoda*, La expresión del autor de las películas documentales independientes chinas). Wuhan: Universidad de Ciencia y Tecnología de Huazhong.
- Wang, Zhenduo 王振铎 (25 de Julio de 1948). 司南指南针与罗经盘 (*Sinan zhinanzhen yu luojingpan*, Sinan brújula y Luopan). *Acta Archaeologica Sinica*, pp. 119-176.
- Wayne, M. (2002). *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Bristol: Intellect Books.
- Wei, Ran 未冉 (2009). 对谈后记: 杜海滨——中国独立电影之路 (*Duitan houji: Du Haibin - Zhongguo duli yingpian zhi lu*, Posdata al diálogo: Du Haibin - El camino hacia el cine independiente chino). *MING*, Nº. 12, pp. 166-169.
- Wei, Rouyu 卫柔羽 (2019). *从美学视角看贾樟柯电影的坚守与转变 (Cong meixue shijiao kan Jia Zhangke dianying de jianshou yu zhuanbian*, La persistencia y el cambio de las películas de Jia Zhangke desde la perspectiva estética). Kunming: Universidad de Yunnan.
- Wile, D. (2008). Taijiquan y taoísmo. De religión a arte marcial, de arte marcial a religión. *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, Vol. 3, Nº. 1, pp. 8-45. DOI: <https://doi.org/10.18002/rama.v3i1.345>
- Wolfensohn, J. D. (Octubre de 1999). *Culture Counts: Financing, Resources and the Economics of Culture in Sustainables*. Banco Mundial.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

- Wu, Yu 吴玉 (2019). *中外合拍电影的跨文化研究 (Zhongwai hepai dianying de kuawenhua yanjiu*, Estudio transcultural de coproducciones chinas y extranjeras). Nanchang: Jiangxi University of Finance and Economics.
- Xiao, Yixiao 肖一啸 (2019). *合拍电影行政许可制度探析 (Hepai dianying xingzheng xüke zhidu tanxi*, Investigación sobre la institución de licencia administrativa para la coproducción cinematográfica china). Shanghai: Shanghai Jiaotong University.
- Xie, Siting 谢思婷 & Li, Xiaoyan 李晓艳 (2019). 从电影《王子与 108 煞》探讨中国文化的对外传播策略 (*Cong dianying "Wangzi yu 108 sha" tantao zhongguo wenhua de duiwai chuanbo celüe*, Una aproximación sobre la estrategia de la difusión exterior de la cultura china a partir de la película "El príncipe y los 108 demonios"). *Radio & TV Journal*, N.º. 10, pp. 64-65.
- Xinhuanet. (12 / Octubre / 2019). 中芬合拍影片《程大师》助力两国人文及产业交流 (*Zhongfen hepai yingpian "Cheng dashi" zhuli liangguo renwen ji chanye jiaoliu*, La película de coproducción sino-finlandesa "Master Cheng" facilita los intercambios culturales e industriales entre los dos países). Obtenido de http://www.xinhuanet.com/world/2019-10/12/c_1125093770.htm
- Xu, Dan 徐丹 (2018). 《妈妈咪鸭》：动画片的儿童化与成人化 (*"Mama miya": donghuapian de ertonghua yu chengrenhua*, "Al aire, patos": animación para niños y adultos). *Movie Literature*, N.º 16, pp. 119-121.
- Xu, Shasha 许莎莎 (2023). 论播音学视角下的中外合作动画电影人物贴近性把握 (*Lun boyinxue shijiao xia de zhongwai hezuo donghua dianying renwu tiejin bawo*, Afinidad de los personajes en las películas animadas cooperativas sino-extranjeras desde la perspectiva de los estudios de radiodifusión). *Journal of News Research*, N.º. 02, pp. 239-242.
- Xu, Yuchen 胥雨晨 (2017). *中国电影合拍政策及其对产业的影响研究(1979-2015) (Zhongguo dianying hepai zhengce jiqi dui chanye de yingxiang yanjiu (1979-2015))*, Estudio sobre la política de coproducción cinematográfica china y su impacto en la industria (1979-2015)). Guangzhou: South China University of Technology.
- Xue, Xiaona 薛晓娜 (2017). 从《站台》和《山河故人》中的长镜头看贾樟柯纪实美学风格的变化 (*Cong "Zhantai" he "Shanhe guren" zhong de changjingtou kan Jia Zhangke jishi meixue fengge de bianhua*, Reflexión sobre los cambios en el estilo estético documental de Jia Zhangke a partir de los planos secuencias de "El andén" y "Más allá de las montañas"). *TV Guide China*, N.º. 6, pp. 30-31.
- Yang, Fan 杨帆 (2019). 技艺双生：由《比利林恩的中场战事》观照浸入式数字体验技术 (*Jiyi shuangsheng: you "Bili Linen de zhongchang zhanshi" guanzhao*

- jinrushu shuzi tiyan jishu*, Craft twin: Tecnología de experiencia digital inmersiva de la película "Billy Lynn: La larga caminata al medio tiempo"). *Movie Review*, Nº. 04, pp. 64-68.
- Yang, Yansui 杨燕绥, Hu, Naijun 胡乃军, Yu, Miao 于淼, & Tuo, Hongwu 妥宏武 (Febrero de 2017). 老龄社会的就业与养老金—兼论养老金领取机制和弹性退休政策 (*Laoling shehui de jiuye yu yanglaojin: jianlun yanglaojin lingqu jizhi he tanxing tuixiu zhengce*, Empleo y pensiones en una sociedad que envejece: análisis de los sistemas de pensiones y las políticas de jubilación flexibles). *Working paper*, Nº 2, Tsinghua Center for Public Policy. Obtenido de <https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2017/02/retirement-and-pensions-of-chinas-aging-society.pdf>
- Yang, Yanling (2020). The Emergence of China-India Film Co-production: policy and practice. *Transnational Screens*, Vol. 11, Nº. 3, pp. 202-217. DOI: <https://doi.org/10.1080/25785273.2020.1823074>
- Yeh Yueh-yu E. & Chao Shi-yan (2020) Policy and Creative Strategies: Hong Kong CEPA Films in the China Market. *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 26, Nº. 2, pp.184-201. DOI: 10.1080/10286632.2018.1448805
- Yi, Ying 易颖 (2019). 中国电影走出去的“合拍”研究: 基于中美合拍片 2012-2018 的内容分析 (*Zhongguo dianying zouchuqu de "hepai" yanjiu: jiyu zhongmei hepaipian 2012-2018 de neirong fenxi*, El camino de la coproducción cinematográfica para la investigación del cine chino: análisis basado en la coproducción sino-estadounidense 2012-2018). Chongqing: Sichuan International Studies University.
- Yin, Hong 尹鸿 (2007). 电影商业美学 (*Dianying shangye meixue*, La estética comercial del cine). *Movie*, Nº. 01, pp. 14.
- Yin, Hong 尹鸿 & Cheng, Wen 程文 (2012). 2011 年中国电影产业备忘 (*2011 nian Zhongguo dianying chanye beiwang*, Informe sobre la Industria Cinematográfica China de 2011). *Film Art*, Nº. 02, pp. 5-18.
- Yin, Hong 尹鸿 & Sun, Yanbin 孙俨斌 (2021). 2020 年中国电影产业备忘 (*2020 nian Zhongguo dianying chanye beiwang*, Informe sobre la Industria Cinematográfica China de 2020). *Film Art*, Nº. 02, pp. 53-65.
- Yin, Hong 尹鸿 & Sun, Yanbin 孙俨斌 (2022). 2021 年中国电影产业备忘 (*2021 nian zhongguo dianying chanye beiwang*, Informe sobre la Industria Cinematográfica China de 2021). *Film Art*, Nº. 02, pp. 59-70.
- You, Yaowang 游耀旺 (2022). 王小帅电影的纪实美学与恋物镜像——从《十七岁的单车》谈起 (*Wang Xiaoshuai de jishi meixue yu lianwu jingxiang: cong*

"Shiqisui de danche" tan qi, Estética documental y espejo fetichista en las películas de Wang Xiaoshuai: a partir de "La bicicleta de Pekín"). *Drama and Film Journal*, 2022(05): 12-14.

- Yu, Li 于丽 (ed.) (2006). *中国电影专业史研究 电影制片、发行、放映券* (*Zhongguo dianying zhuan ye shi yan jiu Dianying zhipian faxing fangyingquan*, Estudio especializado en la historia del cine chino La producción, distribución y el cupón de la exhibición). Beijing: China Film Press.
- Yuan, Qingfeng 袁庆丰 (2013). 第六代导演作品中的边缘性和地域性 (*Diliudai daoyan zuopin zhong de bianyuanxing he diyuxing*, La marginalidad y la regionalidad de las películas de directores de la Sexta Generación). *Journal of Shantou University(Humanities & Social Sciences Edition)*, N^o. 06, pp. 31-36+92-93.
- Yun Guoqiang & Wu Jing (2017). Internationalization of China's new documentary. En Daya Kishan Thussu, Hugo de Burgh, Anbin Shi (eds.), *China's Media Go Global*. Abingdon: Routledge DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315619668>
- Zhang, Bucheng 张步丞 (2016). *中国电影产业化进程中的投融资机制研究* (*Zhongguo dianying chanyehua jincheng zhong de tourongzi jizhi yanjiu*, Investigación sobre los mecanismos de inversión y financiamiento en el desarrollo de la industria cinematográfica de China). Shanghai: Shanghai University.
- Zhang, Chunping 张春萍 (2015). 浅谈招财猫信仰的特点与社会功能 (*Qiantan zhaocaimao xinyang de tedian yu shehui gongneng*, Hablando de las características y funciones sociales del gato de la suerte). *时代文学* (*Shidai wenxue*, Era of literature), 190-191.
- Zhang, Liangbei 张靓蓓 (2007). *十年一觉电影梦: 李安传* (*Shinian yijue dianying meng: Li An zhuan*, Ang Lee: Un sueño del cine de 10 años). Beijing: CITIC Press Group.
- Zhang, Jianming 张剑鸣 (2013). *中国商业电影的市场化历程与类型分析* (*Zhongguo shangye dianying de shichanghua licheng yu leixing fenxi*, Sobre el proceso de marketing y el análisis del género de películas comerciales chinas). Jilin: Jilin University.
- Zhang, Tao 张弢 (2008). 《蓝莓之夜》: 风格化的影像 ("*Lanmei zhi ye*": *fenggehua de yingxiang*, "Mis noches de arándanos": imágenes estilizadas). *Contemporary cinema*, N^o. 06, pp. 120-122.

- Zhang, Xinying 张新英 (2021). *早期电影史再研究 (1905-1925) (Zaoqi dianyingshi zaiyanjiu (1905-1925))*, Un nuevo estudio sobre el nacimiento del cine (1905-1925)). Beijing: Zhonghua Book Company.
- Zhang, Zhen & Angela Zito, eds. (2015). *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Zhao, Jing 赵静 (20 de Octubre de 2011). 花：从小说到电影 (*Hua: cong xiaoshuo dao dianying, "Flor": de la novela a la película*). Obtenido de <https://cinephilia.net/11048/>
- Zhao, Ran 赵然 (2023). *中国3D动画电影的技术美学研究 (Zhongguo 3D donghua dianying de jishu meixue yanjiu*, Estética técnica de películas de animación 3D chinas). Changchun: Universidad de Jilin.
- Zheng, Zhuoran 郑卓然 (2022). *逼近真实——王兵纪录片研究 (Pojin zhenshi: Wang Bing jilupian yanjiu*, Acercándonos a la verdad: un estudio del documental de Wang Bing). Hangzhou: Academia de Arte de China.
- Zhong, Dafeng 钟大丰 (2017). 作为类型的动作片：动作、人物与情节 (*Zuowei leixing de dongzuopian: dongzuo, renwu yu qingjie*, Películas de acción como género: acciones, personajes y tramas). *Film Art*, Nº. 06, pp. 34-39.
- Zhong, Kun 钟锲 (2014). 二十一世纪好莱坞科幻电影叙事研究 (*Ershiyi shiji haolaiwu kehuan dianying xushi yanjiu*, Investigación narrativa de las películas de ciencia ficción de Hollywood en el siglo XXI). Guilin: Universidad Normal de Guangxi.
- Zhong, Ying 钟滢 (2022). 动画电影中色彩结构的叙事作用 (*Donghua dianying zhong de secai jiegou de xushi zuoyong*, La importancia narrativa de la estructura del color en las películas animadas). *Research on film and television art*, 2022(28), págs: 85-87.
- Zhou, Chengren 周承人 & Li, Yizhuang 李以庄 (2009). *早期香港电影史 (Zaoqi Xianggang dianying shi*, La historia del período inicial del cine de Hong Kong). Shanghai: Shanghai People's Press.
- Zhou, Chunhui 周春慧 (2014). *女性视角的社会关照与情感映像——李玉导演电影研究 (Nüxing shijiao de shehui guanzhao yu qinggan yinxiang: Li Yü daoyan dianying yanjiu*, Atención social e impresiones emocionales desde la perspectiva femenina: investigación sobre las películas de Li Yü). Qufu: Universidad Normal de Qufu.
- Zhou, Huiping 周会平 (2017). 小众到大众：贾樟柯电影的转身 (*Xiaozhong dao dazhong: Jia Zhangke dianying de zhuan Shen*, De nicho a masa: el giro de las películas de Jia Zhangke). *Beauty & Times*, Nº. 06, pp. 90-92.

- Zhou, Jing 周菁 (2010). *和而不同 论 WTO 背景下中外合拍电影的跨界生存 (He er butong Lun WTO beijingxia zhongwai hepai dianying de kuajie shengcun, Vivir en armonía y valorar las diferencias: la coproducción cinematográfica chino-extranjera después de incorporarse a la OMC)*. Guangzhou: Jinan University.
- Zhou, Zijun 周子钧 (2019). *中国电影产业资本化进程研究 1978-2018 (Zhongguo dianying chanye zibenhua jincheng yanjiu 1978-2018, El estudio del proceso de capitalización de la industria cinematográfica china durante 1978-2018)*. Jinan: Shandong University.
- Zhu, Bocheng 朱柏成 (2021). “女人的哭泣”:刘冰鉴电影的性别隐喻和文化反思 (*"Nüren de kuqi": Liu Bingjian dianying de xingbie yingyu he wenhua fansi, "Les Larmes de madame Wang": la metáfora de género y la reflexión cultural de Liu Bingjian*). *Movie Literature*, N^o. 11, pp. 116-119.
- Zhu, Huaying 朱华英 (2021). 娄烨电影中的迷失者形象探析 (*Lou Ye dianying zhong de mishizhe xingxiang tanxi, Análisis de la imagen de los personajes perdidos en las películas de Lou Ye*). *Movie Literature*, 2021(21): 105-107.
- Zhu, Xiaoyi 朱晓艺 (2007). *中国独立电影文化与产业研究 (Zhongguo duli dianying wenhua yu chanye yanjiu, Una investigación sobre la cultura y la industria del cine independiente chino)*. Beijing: Universidad Normal de Beijing.
- Zu, Chenghuiling 祖诚慧玲 (2021). 管鸣悠悠——尺八在东亚地区的流变研究 (*Guanming youyou: Chiba zai dongya diqu de liubian yanjiu, Desarrollo y Cambio de Shakuhachi en Asia Oriental*). Zhengzhou: Universidad de Zhengzhou.

Anexos

Anexo 1. Listado de Coproducciones cinematográficas sino-europeas por países, 1958-2023

Francia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
1958	CA	<i>Cerf-volant du bout du monde</i> (风筝, <i>Fengzheng, La cometa del fin del mundo</i>)	Roger Pigaut y Jiayi Wang	Beijing Film Studio (E)	Garance Productions (FR), Les Films Jean Tourane (FR), Cocinor (FR)	
1987	CA	<i>The Last Emperor</i> (末代皇帝, <i>Modai huangdi, El último emperador</i>)	Bernardo Bertolucci	China Television Production Center (CTPC) (E)	Hemdale (GB), Yanco Films Limited (IT), TAO Film (GB), Screenframe (in association with) (GB), AAA Soprofilms (in association with) (FR), Jeremy Thomas (GB), Recorded Picture Company (GB)	
1988	CA	<i>Le palanquin des larmes</i> (闺阁情怨, <i>Guige qingyuan, La hija del dragón</i>)	Jacques Dorfmann, Michael D. Moore, Nuanxi Zhang	Shanghai Film Studios (E), China Film Co-production Corporation (E)	Eiffel Productions (FR), Belstar Productions (FR), Antenne 2 (A2) (FR), Flms A2 (FR), Ministère de la Cultura (FR),	Filmline International (US), La Compagnie de Films des Nouveaux Territoires (CA), Téléfilm Canada (CA)
1991	CA	<i>La Vie sur un fil</i> (边走边唱, <i>Bianzou bianchang, Vida en un alambre</i>)	Kaige Chen	Beijing Film Studio (E), China Film Co-Production Corporation (E)	Pandora Filmproduktion (DE), Serene Productions (GB) Film Four International (GB), Pricel (in association with) (FR), Guinness Mahon&Co. LTD (GB),	Herald ACE (JP), Cinecompany DIVA Film (CA), Bank Of Yokohama (JP) (financed)
1999	CA	<i>L'Empereur et l'Assassin</i> (荆轲刺秦王, <i>Jinke ci</i>)	Kaige Chen	Shin Corporation (P), New Wave Company	Le Studio Canal+ (presents) (FR)	Nippon Film Development and

		<i>qinwang, El emperador y el asesino</i>		(co-production) (P), Beijing Film Studio (co-production) (E)		Finance (in association with) (JP)
2000	CA	<i>Suzhou River</i> (苏州河, <i>Suzhou he, Río Suzhou</i>)	Ye Lou	Nai An (producer)	Coproduction Office (FR), Essential Filmproduktion GmbH (DE)	
2000	CA	<i>Platform</i> (站台, <i>Zhantai, El andén</i>)	Zhangke Jia	Hu Tong Communications (HK)	Artcam International (FR)	Bandai Entertainment Inc. (JP), Office Kitano (JP), T-Mark (JP)
2001	CA	<i>Beijing Bicycle</i> (十七岁的单车, <i>Shiqisui de dance, La bicicleta de Pekín</i>)	Xiaoshuai Wang	Arc Light Films (TW) Public Television Service Foundation (in association with) (TW), Eastern Television (in association with) (TW), Beijing Film Studio (in association with) (E)	Pyramide Productions (FR), Ministère de la Culture (support) (FR), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (support) (as Ministère des Affaires Étrangères) (FR)	Asiatic Films (in association with) (US)
2002	CA	<i>Balzac et la Petite Tailleur chinoise</i> (巴尔扎克与小裁缝, <i>Baerzhake yu xiaocaifeng, Balzac y la joven costurera china</i>)	Sijie Dai	China Film Group Corporation (CFGC) (in collaboration with) (E), Forbidden City Studios (in collaboration with) (E)	Les Productions Internationales Le Film (FR), StudioCanal (in co-production with) (FR), France 3 Cinéma (in co-production with) (FR), Les Films de la Suane (in co-production with) (FR), TF1 Films Production (in co-production with) (FR), Canal+ (with the participation of) (FR), Bac Films (with the participation of) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (with the participation of) (FR), Philippe Rousselet (in	

					association with) (FR)	
2002	CA	<i>Les Larmes de madame Wang</i> (哭泣的女人, <i>Kuqi de nüren</i>)	Bingjian Liu	Asparas Films Production (P), Beijing Laboratory (E) Movie Channel CCTV (E) Beijing Film Studio (E)	MBC Productions (FR), Mélange Productions (FR), Ministry of Culture and Foreign Affairs of France (FR), French Embassy in Beijing (FR)	Flying Tiger Pictures (KR), Mirovision (KR), iPictures (KR), Pusan International Film Festival (KR)
2002	CA	<i>Plaisirs inconnus</i> (任逍遥, <i>Ren xiaoyao</i> , <i>Placeres desconocidos</i>)	Zhangke Jia	Hu Tong Communications (HK)	Lumen Films (FR)	E-Pictures (KR), Office Kitano (JP), T-Mark (JP)
2002	CA	<i>Printemps dans une petite ville</i> (小城之春, <i>Xiaocheng zhichun</i> , <i>Primavera en un lugar pequeño</i>)	Zhuangzhuang Tian	Beijing Film Studio (E), Beijing Rosart Film (P), China Film Group Corporation (CFGC) (E)	Fortissimo Films (NL), Orly Films (FR), Paradis Films (FR)	
2002	CA	<i>Hollywood HongKong</i> (香港有个荷里活, <i>Xianggang you ge helihuo</i>)	Fruit Chen	Golden Network Asia Ltd. (HK), Movement Pictures (HK), Nicetop Independent Ltd. (HK)	Capitol Films (GB), Sylvain Bursztejn (FR)	Hakuhodo (JP) Media Suits (JP)
2003	CA	<i>La Triade du papillon</i> (紫蝴蝶, <i>Zi hudie</i>)	Ye Lou	Dream Factory (P), Lou Yi Ltd. (P), Shanghai Film Studios (P), Shanghai SFS Digital Media Co. (E)	Wild Bunch (FR)	
2003	CA	<i>All Tomorrow's Parties</i> (明日天涯, <i>Mingri tianya</i> , <i>Todas las fiestas del futuro</i>)	Yu Lik-wai	Hong Kong Arts Development Council (participation) (HK), Hu Tong Communications (in association with) (HK)	Foundation Montecinema Verità Acona (participation) (CH), Hubert Bals Fund of the International Film Festival Rotterdam (participation) (NL), Lumen Films (FR), Swiss Agency for Development and Cooperation (CH), United Colors Communications SA (CH),	Teleimage (in association with) (BR), Won & Won Pictures (in association with) (KR),

					Televisione svizzera (CH), Swisscom TSI (CH)	
2003	CA	<i>The Floating Landscape</i> (恋之风景, <i>Lian zhi fengjing</i> , <i>El paisaje flotante</i>)	Carol Lai	Filmko Entertainment Limited (HK), Sil-Metropole Organisation (HK), China Film Co-Production Corporation (E)	Rosem Films (FR), Fonds Sud Cinéma (FR), Ministère de la Culture et de la Communication-CNC (FR), Ministère des Affaires Étrangères, with the participation of (FR)	NHK (JP)
2004	CA	<i>Eros</i> (爱神, <i>Ai shen</i>)	Kar-wai Wong	Block 2 Pictures (HK) Jet Tone Production (HK)	Roissy Films (FR), Cité Films (as Cité Films Production, SA) (FR), Fandango (as Fandango Srl) (IT), Delux Productions (in association with) (LU)	Solaris (as Solaris SA) (US)
2004	CA	<i>The World</i> (世界, <i>Shijie</i> , <i>El mundo</i>)	Zhangke Jia	X Stream Pictures (P), Shanghai Film Group (E), Xinghui Production Hong Kong (HK)	Lumen Films (FR)	Office Kitano (JP), Bandai Visual Company (in association with) (JP), Bitters End (in association with) (JP), Dentsu (in association with) (JP), TV Asahi (in association with) (JP), Tokyo FM Broadcasting Co. (in association with) (JP)
2004	CA	<i>Jour et Nuit</i> (日日夜夜, <i>Ri ri ye ye</i> , <i>Día y noche</i>)	Chao Wang	China Film Group Corporation (CFG) (in association with) (P), Laurel Films (P), China Film Co-production Corporation (E)	Arte France Cinéma (co-production) (FR), Rosem Films (FR), Fonds sud cinema (FR), Ministère de la Culture et de la Communication CNC (FR), Ministère des Affaires Etrangères France (FR)	

2005	CA	<i>Dam street</i> (红颜, Hongyan)	Yü Li	Laurel Films (P)	Fonds Sud Cinéma (FR), Rosem Films (FR) Ministry of Culture and Communication-CNC Ministry of the Foreign Affairs (FR), Pusan Promotion Plan and Göteborg Film Festival (SE)	
2005	CA	<i>Walking on the wild side</i> (赖小子, Lai xiaozi)	Jie Han	Xstream Pictures (presents) (P)	Les Petites Lumieres (co-produced with) (FR), Fonds Sud Cinéma (with the participation of) (as Fonds Sud Cinema) (FR), French Ministry of Culture and Communication (with the participation of) (as Ministry of Culture and Communication CNC) (FR), French Ministry of Foreign Affairs (with the participation of) (as Ministry of Foreign Affairs, French) (FR), Hubert Bals Fund (and supported by) (as Hubert Bals Fund International Rotterdam Festival) (NL)	
2006	CA	<i>Une jeunesse chinoise</i> (颐和园, Yihe yuan)	Ye Lou	Dream Factory (P), Laurel Films (P)	Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR), Flying Moon Filmproduktion (DE), Fonds Sud Cinéma (participation) (FR), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (participation) (as Ministère des Affaires Étrangères) (FR), Rosem Films (FR)	Norman Rosemont Productions (US)
2006	CA	<i>I Don't Want to Sleep Alone</i> (黑眼圈, Hei yan)	Tsai Ming-Liang	EMI Music Taiwan (TW), Government	Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Soudaine	Dama Orchestra Malaysia (MY)

		<i>qūan, No quiero dormir solo</i>		Information Office of the Republic of China (TW), Homegreen Films (TW)	Compagnie (FR), New Crowned Hope Festival (AT)	
2006	CA	<i>Voiture de luxe (江城夏日, Jiangcheng xiari, Auto de lujo)</i>	Chao Wang	Bai Bu Ting Media (co-production) (P)	L.C.J Editions & Productions (worldwide) (FR), Rosem Films (co-production) (FR), Arte France Cinéma (co-production) (FR), Fonds Sud Cinéma (participation) (FR), Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) (participation) (FR), Celluloid Dreams (FR)	
2006	CC	<i>Jadesoturi (玉战士, Yu zhanshi, El guerrero de jade)</i>	Antti-Jussi Annila	Ming Productions (P)	Blind Spot Pictures Oy (FI), Fu Works (NL), Film Tower (EE), A-Film Distribution (co-production) (NL), ARTE (co-production) (FR), Finnish Film Foundation (production support) (FI), Sandrew Metronome Distribution (co-production) (FI), Troika Entertainment GmbH (DE), Yleisradio (YLE) (co-production: YLE TV1) (FI), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production) (DE)	
2007	CA	<i>My Blueberry Nights (蓝莓之夜, Lanmei zhi ye, Mis noches de arándanos)</i>	Kar-wai Wong	Block 2 Pictures (HK), Jet Tone Production (HK), Lou Yi Ltd. (P)	StudioCanal (FR)	
2007	CA	<i>Train de nuit (夜车, Ye che, Tren nocturno)</i>	Yinan Diao	Ho-Hi Pictures (P)	Visions Sud Est (funding) (CH), Fonds Sud Cinéma (FR), CNC (FR)	DViant Films (US)

2007	DO	<i>Fengming, chronique d'une femme chinoise, (和风鸣, He feng ming)</i>	Bing Wang	Fantasy Pictures (P)	Wil Productions (FR), Aeternam Films (FR)	
2008	CA	<i>Young blood (少年血, Shaonian Xue)</i>	Haolun Shu	Beijing Xin Le Zhi Sheng International Media Co. Ltd (Co-production) (P), Shanghai University's Film & Television School (Association)	Les Petites Lumieres (Presents) (FR)	
2008	CC	<i>Je viens avec la pluie (伴雨行, Ban yu xing, Vengo con la lluvia)</i>	Anh Hung Tran	Better Wide (co-production) (as Better Wide Ltd.) (HK)	Central Films (FR), Lumière International (FR), TF1 International (co-production) (FR), Morena Films (co-production) (ES), LeBrocqy Fraser Productions (co-production) (as LeBrocqy Fraser) (IE), StudioCanal (co-production) (FR), Arte Cofinova 4 (in association with) (FR), Cinémage 2 (in association with) (FR), Sofica UGC 1 (in association with) (FR), Sofica Valor 7 (in association with) (FR), Uni Étoile 5 (in association with) (FR), Canal+ (participation) (FR) Lumiere International LTD (FR)	Aramid Entertainment (in association with) (US)
2009	CA	<i>Une Chinoise (中国姑娘, Zhongguo guniang, Ella, una joven china)</i>	Xiaolu Guo		UK Film Council (GB), Warp X (production) (GB), Film4 (GB), Screen Yorkshire (in association with) (GB), EM Media (in association with) (GB), intervista digital media (in association with)	

					(DE), Rosem Films (in association with) (FR), Schleswig-Holstein Film Commission (funding) (DE), Fonds Sud Cinéma (funding) (FR), Tigerlily Films (production) (GB)	
2009	CA	<i>Memory of Love</i> (重来, <i>Chonglai</i> , <i>Memoria de amor</i>)	Chao Wang	Infotainment China (co-production) (P)	Rosem Films (FR), Inforg Stúdió (co-production) (HU)	
2009	CA	<i>Nuits d'ivresse printanière</i> (春风沉醉的晚上, <i>Chunfeng chenzui de wanshang</i> , <i>Noches de embriaguez primaveral</i>)	Ye Lou	Dream Factory (P)	Rosem Films (FR)	
2011	CA	<i>Love and Bruises</i> (花, <i>Hua</i>)	Ye Lou	Dream Factory (co-production) (P),	Why Not Productions (co-production) (FR), Les Films du Lendemain (FR), Arte France Cinéma (co-production) (FR), Canal+ (participation) (FR), ARTE (participation) (FR), CinéCinéma (participation) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR), La Région Île-de-France (support) (FR)	
2011	CA	<i>11 Fleurs</i> (我11, <i>Wo 11</i>)	Xiaoshuai Wang	WXS Productions (P), Chinese Shadows (HK), Dongchun Films (production company) (P), China Film Coproduction Office (apoyo) (E)	Full House (FR), Maneki Films (FR), Arte France Cinéma (FR), Films Distribution (FR), Fonds Sub Cinéma (FR), Ministerio de la Cultura y de la Comunicación CNC (FR), Ministerio de Asuntos Extranjeros y Europeos (FR), Vision Sus Est (CH), La sección	Pusan Internacional Film Festival (KR)

					Open Doors del Locarno Film Festival (CH), Agencia Suiza para Desarrollo y Cooperación (CH)	
2011	CA	<i>Black blood</i> (黑血, <i>Heixue</i>)	Miaoyan Zhang	Rice Production (P)	Arizona Films (FR), TorinoFilmLab(IT)	
2012	CA	<i>Mystery</i> (浮城谜事, <i>Fucheng mishi</i>)	Ye Lou	Dream Author (P) China Film Co-production Corporation (Supervised) (E)	Les Films du Lendemain (FR), Arte France Cinéma (co-production) (FR), ARTE (with the participation of) (FR), Wild Bunch (in association with) (FR)	
2012	DO	<i>Les Trois Sœurs du Yunnan</i> (三姐妹, <i>San jiemei</i>)	Bing Wang	Chinese Shadows (HK)	Album Productions (FR)	
2012	DO	<i>Fidai</i> (革命是可以被原谅的, <i>Geming shi keyi bei yuanliang de</i>)	Damien Ounouri	Xstream Pictures (P)	Kafard Films (FR)	Linked Productions (co-production) (KW)
2013	CA	<i>Le Promeneur d'oiseau</i> (夜莺, <i>Yeying, El ruiseñor</i>)	Philippe Muyl	Stellar Mega Films (co-production) (P), EnVision Films (co-production) (P), China Film Co-Production Corporation (participation) (E)	Pan Eurasia Films (co-production) (FR), Kinology (participation) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR)	
2014	CA	<i>Blind massage</i> (推拿, <i>Tuina</i>)	Ye Lou	Shaanxi Culture Industry Investment Group (E), Dream Factory (P)	Les Films du Lendemain (FR)	
2014	CC	<i>Croisades</i> (白幽灵传奇之绝命逃亡, <i>Bai youling</i>)	Nick Powell	Yunnan Film Group (E)	22h22 (FR), Glacier Films (in association with) (LU)	Media Max Productions (as Media Max) (US), Téléfilm Canada (with the

		<i>hi jueming chuanqi, El fantasma</i>				participation of) (CA), Mediabiz Capital (in association with) (CA), Seville Pictures (in association with) (CA), Arclight Films (in association with) (as Arclight Films International Pty) (AU), Notorious Films (US)
2014	AN	<i>108 Rois-Démons (王子与108煞, Wangzi yu 108 sha, El príncipe y los 108 demonios)</i>	Pascal Morelli	Fundamental Films (co-production) (P)	Same Player (co-production) (FR), Bidibul Productions (co-production) (LU), Scope Pictures (co-production) (BE), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Gébéka Films (co-production) (FR), Kayenta Production (co-production) (FR), A Prime Group (co-production) (FR), Production 61 (co-production) (FR), Film Fund Luxembourg (support) (LU), Eurimages (support), Région Wallone (support) (BE), Bruxelles Capitale (support) (BE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR), La Banque Postale Images 5 (in association with) (FR), Cinéimage 6 (in association with) (FR)	
2015	CA	<i>Le Totem du loup (狼图腾, Lang tuteng, El</i>	Jean-Jacques Annaud	China Film Group Corporation (CFG) (co-production) (E),	Reperage (co-production) (FR), Mars Films (co-production) (FR), Hérodiade (co-production) (as	

		<i>último lobo</i>)		Beijing Forbidden City Film (co-production) (E), China Movie Channel (co-production) (E), Beijing Phoenix Entertainment Co. (co-production) (P), Chinavision Media Group (co-production) (P), Edko Films (co-production) (P)	Groupe Hérodiade) (FR), Loull Productions (co-production) (FR), Wild Bunch (FR)	
2015	CA	<i>Looking for Rohmer</i> (寻找罗麦, <i>Xunzhao luomai</i>)	Chao Wang	Wuhan legend of Film and Television Art (P), Chunqiu Time Films (P), Hainan Legendary Pictures (P)	Reboot Film (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR)	
2015	CA	<i>Au-delà des montagnes</i> (山河故人, <i>Shanhe guren</i> , <i>Más allá de las montañas</i>)	Zhangke Jia	Shanghai Film Group (E), Xstream Pictures (P), Beijing Runjin Investment (P)	MK2 Productions (as MK Productions) (FR), Arte France Cinéma (co-production) (FR), ARTE (participation) (FR), L'Aide aux Cinémas du Monde (support) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (support) (Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée) (FR)	Office Kitano (JP), Bandai Visual (in association with) (JP), Bitters End (in association with) (JP)
2015	CA	<i>Underground Fragrance</i> (地下香, <i>Dixia xiang</i> , <i>Fragancia subterránea</i>)	Song Peng Fei	Mishka Productions (HK/CN), Homegreen Films (TW)	CNC Aide aux cinémas du monde - Institut Français (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Institut Français (FR) Cinéfondation (FR), Film Base Berlin	SundanceTV (US)

					(produced in association with) (DE), House on Fire (produced by) (FR), International Film Festival Rotterdam (NL), J. Lindeberg (SE), La Région Île-de-France (FR), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (FR), Torino Film Lab (IT), Brot für die Welt (Bread for the World) (DE)	
2015	CC	<i>Le Transporteur: Héritage</i> (玩命速递：重 启之战, <i>Wanming sudi: chongqi zhi zhan</i>)	Camille Delamarre	Fundamental Films (P)	EuropaCorp (FR), TF1 Films Production (FR), Belgium Film Fund (BE), Canal+ (with the participation of) (FR), Orange Cinéma Séries (with the participation of) (as OCS) (FR), TF1 (with the participation of) (FR), Télé Monté Carlo (TMC) (with the participation of) (as TMC) (FR), The tax shelter of the Belgian Federal Government (with the support of) (BE), Aéroports de Paris (in cooperation with) (FR), L'aéroport de Nice-Côte D'Azur (in cooperation with) (FR)	
2015	CC	<i>Pixels</i> (像素大战, <i>Xiangsu dazhan</i>)	Chris Columbus	China Film Group Corporation (CFG) (in association with) (E)	Film Croppers Entertainment (in association with) (FR)	Columbia Pictures (presents) (US), LStar Capital (in association with) (US), Happy Madison Productions (as Happy Madison) (US), 1492 Pictures (US), Prime Focus (IN)

2015	AN	<i>Pourquoi j'ai pas mangé mon père</i> (疯狂进化人, <i>Fengkuanq jinhua ren</i> , <i>El reino de los monos: la revolución</i>)	Jamel Debbouze	Stellar Mega Films (in association with) (P)	Pathé (FR), Boréales (co-production) (FR), Kiss Films (co-production) (FR), M6 Films (co-production) (FR), Cattleya (co-production) (IT), uFilm (co-production) (BE), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), M6 (participation) (FR), W9 (participation) (FR), uFund (in association with) (BE), Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique (support) (BE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (support) (FR), Les Armateurs (FR), Umedia (co-production) (BE)	
2015	DO	<i>A young patriot</i> (少年小赵, <i>Shaonian xiaozhao</i>)	Haibin Du	CNEX BJ TB HK, H Squared Foundation	24 Images (FR), Fonds Cinemas du Monde (FR) CNC Centre National du Cinéma et l'Image Animée (FR) Pays De La Loire (FR)	ITVS International (US) Corporation for Public Broadcasting (CPB) (US), SUNDANCE INSTITUTE (US), ACF Asian Cinema Fund (KR)
2016	CA	<i>Le Portrait interdit</i> (画框里的女人, <i>Huakuang li de nüren</i> , <i>El retrato prohibido</i>)	Charles de Meaux	Evergrande Pictures (co-production) (as Evergrande Pictures Co. Ltd) (P)	Anna Sanders Films (co-production) (FR), SFDC (co-production) (FR), Backup Media (in association with) (FR)	
2016	CC	<i>The Warriors Gate</i> (勇士之门, <i>Yongshi zhimen</i> , <i>El portal del guerrero</i>)	Matthias Hoene	Fundamental Films (P), China Film Co-Production Corporation (supervised by) (E)	EuropaCorp (FR), Canal+ (with the participation of) (FR), Cine+ (with the participation of) (FR)	Transfilm (production services) (CA), Screen Siren Pictures (production services) (CA), Province of British

						Columbia Production Services Tax Credit (with the participation of) (CA), Directv (US)
2016	CC	<i>Ma vie de chat</i> (九条命, <i>Jiutiao ming</i> , <i>Siete vidas: este gato es un peligro</i>)	Barry Sonnenfeld	Fundamental Films (in association with) (P)	EuropaCorp (FR)	Transfilm (production services) (CA), Québec Production Services Tax Credit (with the participation of) (CA), Alliance Québécoise des Techniciens de l'Image et du Son (AQTIS) (with the support of) (CA), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (with the participation of) (CA), Ondamax Films (US)
2016	DO	<i>Argent amer</i> (苦钱, <i>Ku qian</i>)	Bing Wang	Chinese Shadows (HR)	House On Fire (FR), Gladys Glover (FR)	
2016	DO	<i>Ta'ang</i> (德昂, <i>De ang</i>)	Bing Wang	Chinese Shadows (HK)	Wil Productions (FR)	
2017	CA	<i>Bitter Flowers</i> (下海, <i>Xia hai</i>)	Oliver Meys	Beijing Culture (co-production) (P), Spring Films (co-production) (P),	Tarantula (BE), Mille et Une Productions (FR), P.S. Productions (co-production) (CH), Tondo (co-production) (BE), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) (co-production) (BE), Radio Télévision Suisse (RTS) (co-production) (CH), VOO (co-production) (BE), BE TV (co-production) (BE), Centre du	

					Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles (support) (BE), Région Bretagne (support) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (partnership) (FR), Breizh Film Fund (partnership) (FR) Eurimages Federal Office For Culture Switzerland (CH) Flanders Audiovisual Fund (BE) Cineforum (CH) The Romand Lottery (CH) Belgian Federal Government Tax Shelter (BE) Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter (BE) Cinéfinance Tax Shelter (FR)	
2017	CA	<i>Last Laugh</i> (喜丧, <i>Xi sang</i>)	Tao Zhang	Butong Pictures (HK), Zero Degree Film Studio (P)	House on Fire (FR)	
2017	CC	<i>Valérian et la Cité des mille planètes</i> (星际特工 : 千星之城, <i>Xingji tegong: qianxing zhi</i> , <i>Cheng Valerian y la ciudad de los mil planetas</i>)	Luc Besson	Fundamental Films (in association with) (P)	EuropaCorp (FR), TF1 Films Production (co-production) (FR), OCS (with the participation of) (FR), TF1 (with the participation of) (FR), BNP Paribas (in association with) (FR), Orange Studio (in association with) (FR), Universum Film (UFA) (in association with) (as Universum Film GmbH) (DE), Belgium Film Fund (in association with) (as Belga Films Fund) (BE)	Novo Pictures (in association with) (AE), River Road Entertainment (in association with) (US), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (participation) (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (participation) (CA)

2017	CC	<i>The Captain: L'Usurpateur</i> (冒牌上尉, <i>Maopai shangwei, El capitán</i>)	Robert Schwentke	Facing East Entertainment (P)	Filmgalerie 451 (DE), Alfama Films (FR), Opus Film (PL), Hands-on Producers (DE), Eurimages, Polski Instytut Sztuki Filmowej (co-financed by) (PL), Worst Case Entertainment (DE)	
2017	CA	<i>Kings</i> (洛杉矶大劫难, <i>Luoshanji dajienan</i>)	Deniz Gamze Ergüven	Bliss Media (presents) (P)	Ad Vitam Production (FR), CG Cinéma (FR), Canal+ (production) (FR), France 2 Cinéma (FR), Scope Pictures (BE), Eurimages	Barnstormer Productions (Production Services) (US), Maven Pictures (US),
2017	CC	<i>A Prayer Before Dawn</i> (炼狱信使, <i>Lianyu xinshi, Una oración antes del amanecer</i>)	Jean-Stéphane Sauvaire	Meridian Entertainment (co-production) (P)	Senorita Films (FR), HanWay Films (in association with) (GB), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), Hurricane Films (GB)	Indochina Productions (in association with) (KH), Symbolic Exchange (co-production) (US)
2017	DO	<i>Mrs. Fang</i> (方绣英, <i>Fang xiuying, Sra. Fang</i>)	Bing Wang	Beijing Contemporary Art Foundation (Apoyo), Chinese Shadows (Apoyo) (HK)	Idéale Audience (FR), Wil Productions (FR), Arte France-La Lucarne (FR), Documenta 14 (DE), Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée (FR), EYE Art&Film Prize (NL), EYE Filmmuseum Amsterdam et Paddy&Joan Leigh Fermor Arts Fund (NL), Fondation Cartier pour l'art contemporain (FR)	
2018	CA	<i>Night Peacock</i> (夜孔雀, <i>Yekongqüe</i>)	Sijie Dai	Hishow Entertainment (P)	Oudiana Productions (FR)	
2018	CA	<i>Un grand voyage vers la nuit</i> (地球最后的夜晚, <i>Diqiu zuihou de yewan, Largo viaje hacia la</i>	Gan Bi	Beijing Herui Film Culture (in association with) (P), Dangmai Films (Shanghai) (P),	CG Cinéma (FR)	

		<i>noche</i>)		Zhejiang Huace Film & TV (P)		
2018	CA	<i>Les Éternels</i> (江湖儿女, <i>Jianghu ernü, Esa mujer</i>)	Zhangke Jia	Beijing Runjin Investment (P), Enchant Film and Television Culture (P), Fujian Hengye Pictures Co (P), Huanxi Media Group (P), Huaxia Film Distribution (P), Huayi Brothers Pictures (P), Shanghai Film Group (E), Shanghai Tao Piao Piao Movie & TV Culture (P), Up Pictures (P), Wishart Media (P), Xstream Pictures (P)	Arte France Cinéma (FR), MK2 Productions (FR)	Office Kitano (JP)
2018	CA	<i>Cities of last things</i> (幸福城市, <i>Xingfu chengshi</i>)	Ho Wi Ding	Changhe Films (TW), Beijing Hanming Pictures Co.,Ltd. (P), Beijing Taiping Baijia International Culture Media Co., Ltd. (P), Shanghai Herui Film (P), Kaohsiung Film Fund (TW), Supported by Taipei City	Rumble Fish Productions (FR), mm2 entertainment (SG)	Ivanhoe Pictures (US)

				Government Kaohsiung City Government		
2018	CC	<i>Impossible: Fallout</i> (碟中 谍6 : 全面瓦解, <i>Diezhongdie 6: quanmian wajie</i>)	Christopher Macquarrie	Alibaba Pictures (in association with) (P)	Film France (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Norwegian Incentive Scheme (with the participation of) (NO)	Paramount Pictures (presents) (US), Skydance Media (presents) (US), TC Productions (US), Bad Robot (US)
2018	CC	<i>Mme Mills, une voisine si parfaite</i> (米尔斯夫人, <i>Miersi furen</i>)	Sophie Marceau	DMG Entertainment (co-production) (Capital extranjero)	Scope Pictures (co-production) (BE), OCS (participation) (FR), Palatine Etoile 15 (in association with) (FR), Procirep (support) (FR), Les Films du Cap (FR), Orange Studio (co- production) (FR), Lorette Production (co-production) (as Lorette Films) (FR), Juvénile Productions (co- production) (FR)	
2018	CA	<i>Ayka</i> (小家伙, <i>Xiao Jiahuo</i>)	Sergei Dvortsevov	Juben Pictures (co- production) (P)	Kinodvor (RU), Pallas Film (DE), Otter Films (PL), KNM (co- production) (DE), Das Kleine Fernsehspiel (ZDF) (co-production) (DE), ARTE (in collaboration with) (FR), Ministry of Culture of the Russian Federation (support) (RU), Eurimages (support), Polski Instytut Sztuki Filmowej (support) (PL),Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) (support) (DE)	Eurasia Film Production (co-production) (KZ)
2018	CA	<i>Manta ray</i> (蝠鱮, <i>Fu fen</i>)	Phutti Phong Aroonpheng	Youku Pictures (P)	Les Films de L'Etranger (FR), Content Thailand Aide aux cinémas	Diversion (TH), Mit Out Sound Films (TH), Purin

					du monde ACM-CNC(FR), Ministry of Culture thailand Eurométropole de strasbourg Région Grand Est (FR)	Pictures (TH)
2018	AN	<i>Minuscule 2: Les Mandibules du bout du monde</i> (昆虫总动员——来自远方的后援军, <i>Kunchong zongdongyuan——laizi yuanfang de houyuanjun, Minúsculos 2: mandíbulas en el fin del mundo</i>)	Hélène Giraud; Thomas Szabo	IfilmEntertainment (co-production) (P)	Futurikon (as Futurikon Films) (FR), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Geo (associate production) (FR), Flair Production (associate production) (FR), World in Progress Films (associate production) (FR), Le Pacte (participation) (FR), Éditions Montparnasse (participation) (FR), Canal+ (participation) (FR), France Télévisions (participation) (FR), OCS (participation) (FR), Praesens-Film (participation) (CH), B Media 2013 (in association with) (FR), B Media 2014 (in association with) (FR), SofiTVCiné 3 (in association with) (FR), Supamonks Studio (participation) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (support) (FR), Région Guadeloupe (support) (FR), La Région Île-de-France (support) (FR), Région Provence-Alpes-Côte d'Azur (support) (FR), Département des Alpes-Maritimes (in partnership with) (FR), Backup Media (Funding) (FR)	
2019	CA	<i>Vivre et Chanter</i> (活着唱着, <i>Huozhe changzhe,</i>	Johnny Ma	Shenzhen Ming Culture	House on Fire (FR), Films boutique (DE)	Notable Content (CA), Maktub Films Hermanos

		<i>Vivir para cantar</i>)		Communication (P), Image X Productions (P) Shanghai Tongyue Industrial Co. (P), Nationawide Alliance of Arthouse Cinemas (E)		Godoy (AR)
2019	CA	<i>Le Lac aux oies sauvages</i> (南方车站的聚会, <i>Nanfang chezhan de jühui, El lago del ganso salvaje</i>)	Yinan Diao	Green Ray Films (P), He Li Chen Guang International Culture Media Co. (P), Maisong Entertainment Investment (P), Omnijoi Media Corporation (P), Tencent Pictures (P)	Arte France Cinéma (FR), Memento Films (FR)	
2019	CA	<i>Radioactive</i> (放射性物 质, <i>Fangshexing wuzhi</i>)	Marjane Satrapi	Huayi Brothers Media (uncredited) (P)	StudioCanal (present) (FR), Working Title Films (production) (GB), Pioneer Stalking Films (uncredited) (HU), Shoebox Films (production) (GB), StudioCanal International (FR)	Amazon Studios (present) (US)
2019	CC	<i>Cold Pursuit</i> (冷血追击, <i>Lengxue zhüiji, Venganza bajo cero</i>)	Hans Petter Moland	Bona Film Group (in association with) (P)	StudioCanal (presents) (FR), Paradox Films (GB), Disapperance (NO), StudioCanal International (FR), Canal+ (produced in participation with) (FR), Ciné+ (produced in participation with) (FR)	Summit Entertainment (presents) (US), MAS Production (US), Amazon Prime Video (in association with) (US), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (participation) (CA), Province of British

						Columbia Production Services Tax Credit (participation) (CA), Government of Alberta (participation) (CA)
2019	AN	<i>Spycies</i> (动物特工局, <i>Dongwu tegong jü, Dos espías rebeldes</i>)	Zhiyi Zhang; Guillaume Invernel	Lux Populi VFX (SPECIAL EFFECTS) (Capital extranjero)	Lux Populi Production (FR)	Particular Crowd (in association with) (US)
2020	CC	<i>The Secret Garden</i> (秘密花园, <i>Mimi huayuan, El jardín secreto</i>)	Marc Munden	Fundamental Films (P)	StudioCanal (FR), Heyday Films (GB), Canal+ (FR), Ciné+ (FR)	STX Films (US)
2020	CA	<i>Police</i> (警察, <i>Jingcha</i>) (2020)	Anne Fontaine	Bona Film Group (P)	F Comme Film (co-production) (FR), Ciné+ (co-production) (FR), StudioCanal (co-production) (FR), France 2 Cinéma (co-production) (FR), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Scope Pictures (co-production) (BE), Korokoro (co-production) (FR), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), France Télévisions (participation) (FR), Cofinova 15 (in association with) (FR), La Banque Postale Image 12 (in association with) (FR), La Banque Postale Image 13 (co-production) (FR)	

Italia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas,	Productoras europeas	Otras productoras

				hongkonesas y taiwanesas		
1999	CA	<i>Diciassette anni</i> (过年回家, <i>Guonian hüjia</i> , <i>Diecisiete años</i>)	Yuan Zhang	Keetman Limited (HK), Xi'an Film Studio (E), Ocean Film Co. (P)	Fabrica (IT), Fondazione MonteCinemaVerità Locarno (CH), Rai-Radiotelevisione Italiana (IT), The Swiss Agency for Development & Cooperation (SDC) (support) (CH) United Colors of Benetton (IT)	
2004	CA	<i>Eros</i> (爱神, <i>Ai shen</i>)	Kar-wai Wong	Block 2 Pictures (HK) Jet Tone Production (HK)	Roissy Films (FR), Cité Films (as Cité Films Productiosn, SA) (FR), Fandango (as Fandango Srl) (IT), Delux Productions (in association with) (LU)	Solaris (as Solaris SA) (US)
2006	CA	<i>La guerra dei fiori rossi</i> (看上去很美, <i>Kanshangqu henmei</i> , <i>Pequeñas flores rojas</i>)	Yuan Zhang	Huakun Entertainment (P), Citic Culture and Sports Enterprises (P), Century Hero Film Investment (P), Beijing Century Good-Tidings Cultural Development Company (P)	Downtown Pictures (IT), Rai Cinema (in association with) (IT), Istituto Luce (in association with) (IT)	
2011	CA	<i>Black blood</i> (黑血, <i>Heixue</i>)	Miaoyan Zhang	Rice Production (P)	Arizona Films (FR), TorinoFilmLab(IT)	
2015	CA	<i>Underground Fragrance</i> (地下香, <i>Dixia xiang</i> , <i>Fragancia subterránea</i>)	Song Peng Fei	Mishka Productions (HK/CN), Homegreen Films (TW)	CNC Aide aux cinémas du monde - Institut Français (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Institut Francais (FR) Cinéfondation (FR), Film Base Berlin (produced in association with) (DE), House on Fire (produced by) (FR), International	SundanceTV (US),

					Film Festival Rotterdam (NL), J. Lindeberg (SE), La Région Île-de-France (FR), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (FR), Torino Film Lab (IT), Brot für die Welt (Bread for the World) (DE)	
2015	CC	<i>Point Break (极盗者, Jidaozhe, Sin límites)</i>	Ericson Core	DMG Entertainment (in association with) (Capital extranjero)	Studio Babelsberg (in co-production with) (DE), Deutscher Filmförderfonds (DFFF) (produced with the support of) (DE), Medienboard Berlin-Brandenburg (produced with the support of) (DE), FFF Bayern (produced with the support of) (DE), Cine Tirol (produced with the support of) (AT), EPSPA (production services: Italy) (IT), CineFinance Italia (IT), Eagle Pictures (IT)	Alcon Entertainment (presents) (US), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (CA), Ontario Production Services Tax Credit (OPSTC) (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (CA), Ehman Productions (US), Summit Entertainment (uncredited) (US)
2015	AN	<i>Pourquoi j'ai pas mangé mon père (疯狂进化人, Fengkuang jinhua ren, El reino de los monos: la revolución)</i>	Jamel Debbouze	Stellar Mega Films (in association with) (P)	Pathé (FR), Boréales (co-production) (FR), Kiss Films (co-production) (FR), M6 Films (co-production) (FR), Cattleya (co-production) (IT), uFilm (co-production) (BE), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), M6 (participation) (FR), W9 (participation) (FR), uFund (in association with) (BE), Le Tax	

					Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique (support) (BE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (support) (FR), Les Armateurs (FR), Umedia (co-production) (BE)	
2016	CA	<i>Caffè</i> (咖啡风暴, <i>Kafei fengbao</i> , <i>Café</i>)	Cristiano Bortone	Road Pictures (P), China Blue films (Capital extranjero)	Savage Film (BE), CineFinance Italia (IT), Orisa Produzioni (IT)	
2022	CC	<i>La ricetta italiana</i> (遇见你之后, <i>Yujian ni zhihou</i> , <i>La receta italiana</i>)	Zuxin Hou	Free Age Pictures (P), Beijing WD Pictures (P), China Film Co-Production Corporation (E)	Orisa Produzioni (IT), Dauphine Film Company (IT), Lightburst Pictures (DE), Regione Lazio (with the support of) (IT), MEDIA Programme of the European Union (participation)	

Bélgica						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2011	CC	<i>I Phone You</i> (爱封了, <i>Ai feng le</i> , <i>Te llamo</i>)	Dan Tang	Ray Production (P), Taihe Universal Film Investment (P)	Reverse Angle Production (DE), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) (DE), Bayerischer Rundfunk (BR) (BE), ARTE (DE)	
2014	AN	<i>108 Rois-Démons</i> (王子与108煞, <i>Wangzi yu 108 sha</i> , <i>El príncipe y los 108 demonios</i>)	Pascal Morelli	Fundamental Films (co-production) (P)	Same Player (co-production) (FR), Bidibul Productions (co-production) (LU), Scope Pictures (co-production) (BE), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Gébéka Films (co-production) (FR), Kayenta Production (co-	

					production) (FR), A Prime Group (co-production) (FR), Production 61 (co-production) (FR), Film Fund Luxembourg (support) (LU), Eurimages (support), Région Wallone (support) (BE), Bruxelles Capitale (support) (BE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR), La Banque Postale Images 5 (in association with) (FR), Cinéma 6 (in association with) (FR)	
2015	CC	<i>Le Transporteur: Héritage</i> (玩命速递 : 重启之战, <i>Wanming sudi: chongqi zhi zhan</i>)	Camille Delamarre	Fundamental Films (P)	EuropaCorp (FR), TF1 Films Production (FR), Belgium Film Fund (BE), Canal+ (with the participation of) (FR), Orange Cinéma Séries (with the participation of) (as OCS) (FR), TF1 (with the participation of) (FR), Télé Monté Carlo (TMC) (with the participation of) (as TMC) (FR), The tax shelter of the Belgian Federal Government (with the support of) (BE), Aéroports de Paris (in cooperation with) (FR), L'aéroport de Nice-Côte D'Azur (in cooperation with) (FR)	
2015	AN	<i>Pourquoi j'ai pas mangé mon père</i> (疯狂进化人, <i>Fengkuang jinhua ren, El reino de los monos: la revolución</i>)	Jamel Debbouze	Stellar Mega Films (in association with) (P)	Pathé (FR), Boréales (co-production) (FR), Kiss Films (co-production) (FR), M6 Films (co-production) (FR), Cattleya (co-production) (IT), uFilm (co-	

					production) (BE), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), M6 (participation) (FR), W9 (participation) (FR), uFund (in association with) (BE), Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique (support) (BE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (support) (FR), Les Armateurs (FR), Umedia (co-production) (BE)	
2016	CA	<i>Caffè</i> (咖啡风暴, <i>Kafei fengbao</i> , <i>Café</i>)	Cristiano Bortone	Road Pictures (P), China Blue films (Capital extranjero)	Savage Film (BE), CineFinance Italia (IT), Orisa Produzioni (IT)	
2017	CA	<i>Bitter Flowers</i> (下海, <i>Xia hai</i>)	Oliver Meys	Beijing Culture (co-production) (P), Spring Films (co-production) (P)	Tarantula (BE), Mille et Une Productions (FR), P.S. Productions (co-production) (CH), Tondo (co-production) (BE), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) (co-production) (BE), Radio Télévision Suisse (RTS) (co-production) (CH), VOO (co-production) (BE), BE TV (co-production) (BE), Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles (support) (BE), Région Bretagne (support) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (partnership) (FR), Breizh Film Fund (partnership) (FR) Eurimages	

					Federal Office For Culture Switzerland (CH) Flanders Audiovisual Fund (BE) Cineforom (CH) The Romand Lottery (CH) Belgian Federal Government Tax Shelter (BE) Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter (BE) Cinéfinance Tax Shelter (FR)	
2017	CC	<i>Valérian et la Cité des mille planètes (星际特工：千星之城, Xingji tegong: qianxing zhi, Cheng Valerian y la ciudad de los mil planetas)</i>	Luc Besson	Fundamental Films (in association with) (P)	EuropaCorp (FR), TF1 Films Production (co-production) (FR), OCS (with the participation of) (FR), TF1 (with the participation of) (FR), BNP Paribas (in association with) (FR), Orange Studio (in association with) (FR), Universum Film (UFA) (in association with) (as Universum Film GmbH) (DE), Belgium Film Fund (in association with) (as Belga Films Fund) (BE)	Novo Pictures (in association with) (AE), River Road Entertainment (in association with) (US), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (participation) (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (participation) (CA)
2017	CA	<i>Kings (洛杉矶大劫难, Luoshanji dajienan)</i>	Deniz Gamze Ergüven	Bliss Media (presents) (P)	Ad Vitam Production (FR), CG Cinéma (FR), Canal+ (production) (FR), France 2 Cinéma (FR), Scope Pictures (BE), Eurimages	Barnstormer Productions (Production Services) (US), Maven Pictures (US)
2017	CC	<i>I Kill Giants (我杀死了巨人, Wo shasile jüren, Soy una matagigantes)</i>	Anders Walter	Having Me Films (co-production) (P)	Umedia (BE), uFund (BE), Adonais Productions (GB), Ingenious Media (In association with) (GB), Parallel Films (GB), Screen Flanders (BE), Brussels-Capital Region (BE)	1492 Pictures (US), Ocean Blue Entertainment (US), XYZ Films (US), Man of Action (US), Image Comics (US)
2017	AN	<i>Deep (深海, Shenhai)</i>	Julio Soto Gurrupide	Dragon Dreams (P)	The Thinklab (ES), The Kraken Films (ES), Umedia (BE), Propulsion (GB),	

					rid Animation (BE), Silver Reel (CH), U Fund (BE)	
2018	CC	<i>Mme Mills, une voisine si parfaite</i> (米尔斯夫人, <i>Miersi furen</i>)	Sophie Marceau	DMG Entertainment (co-production) (Capital extranjero)	Scope Pictures (co-production) (BE), OCS (participation) (FR), Palatine Etoile 15 (in association with) (FR), Procirep (support) (FR), Les Films du Cap (FR) Orange Studio (co-production) (FR), Lorette Production (co-production) (as Lorette Films) (FR), Juvénile Productions (co-production) (FR)	
2020	CA	<i>Police</i> (警察, <i>Jingcha</i>) (2020)	Anne Fontaine	Bona Film Group (P)	F Comme Film (co-production) (FR), Ciné+ (co-production) (FR), StudioCanal (co-production) (FR), France 2 Cinéma (co-production) (FR), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Scope Pictures (co-production) (BE), Korokoro (co-production) (FR), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), France Télévisions (participation) (FR), Cofinova 15 (in association with) (FR), La Banque Postale Image 12 (in association with) (FR), La Banque Postale Image 13 (co-production) (FR)	

Alemania						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y	Productoras europeas	Otras productoras

				taiwanesas		
1991	CA	<i>La Vie sur un fil</i> (边走边唱, <i>Bianzou bianchang</i> , <i>Vida en un alambre</i>)	Kaige Chen	Beijing Film Studio (E), China Film Co-Production Corporation (E)	Pandora Filmproduktion (DE), Serene Productions (GB) Film Four International (GB), Pricel (in association with) (FR), Guinness Mahon&Co. LTD (GB),	Herald ACE (JP), Cinecompany DIVA Film (CA), Bank Of Yokohama (JP) (financed)
2000	CA	<i>Suzhou River</i> (苏州河, <i>Suzhou he</i> , <i>Río Suzhou</i>)	Ye Lou	Nai An (producer)	Coproduction Office (FR), Essential Filmproduktion GmbH (DE)	
2002	CA	<i>Ten Minutes Older: The Trumpet</i> (十分钟年华老去: 小号篇, <i>Shifenzhong nianhua laoqū: xiaohao pian</i> , <i>Diez minutos más antiguos: la trompeta</i>)	Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee y Kaige Chen	Shengkai Film Production (P)	Matador Pictures (GB), Road Movies Filmproduktion (DE), Atom Films (DE), Filmförderungsanstalt (FFA) (DE), Nautilus Films (segment: LifeLine) (NL)	Emotion Pictures (CA), JVC Entertainment Networks (JP), Kuzui Enterprises (US), Odyssey Films (US), WGBH (US)
2005	CC	<i>The White Countess</i> (伯爵夫人, <i>Bojüe furen</i> , <i>La condesa rusa</i>)	James Ivory	Shanghai Film Group (present) (as Shanghai Film Group Corporation) (E), China Film Co-Production Corporation (supervised by) (E) Century Hero (P)	VIP 3 Medienfonds (as VIP Medienfonds 3) (DE)	Merchant Ivory Productions (present) (US), Sony Pictures Classics (present) (US), Global Cinema Group (in association with) (as Peter Elson - Global Cinema Group) (US), Rising Star (in association with) (US)
2006	CC	<i>Jadesoturi</i> (玉战士, <i>Yu zhanshi</i> , <i>El guerrero de jade</i>)	Antti-Jussi Annila	Ming Productions (P)	Blind Spot Pictures Oy (FI), Fu Works (NL), Film Tower (EE), A-Film Distribution (co-production) (NL), ARTE (co-production) (FR), Finnish Film Foundation	

					(production support) (FI), Sandrew Metronome Distribution (co-production) (FI), Troika Entertainment GmbH (DE), Yleisradio (YLE) (co-production: YLE TV1) (FI), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production) (DE)	
2007	CA	<i>Mozart in China (莫扎特在中国, Mozhatè zài zhongguo)</i>	Bernd Neuburger; Nadja Seelich	Kery Huanyu Media Company (P)	Kick Film (DE), EXTRA-Film Arbeitsgemeinschaft Film & Video GmH (AT), Coop99 Filmproduktion (AT), Bayerischer Rundfunk (BR) (DE)	
2008	CA	<i>Die Kinder der Seidenstraße (黄石的孩子, Huangshi de haizi Los niños de Huang Shi)</i>	Roger Spottiswoode	Ming Productions (producer) (P), Cheerland Entertainment Organization (producer) (as Cheerland) (P),	Zero Fiction Film (producer) (as Zero Fiction) (DE), Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (DE), Zero West Filmproduktion (DE)	Australian Film Finance Corporation (AFFC) (presents) (as Film Finance Corporation Australia) (AU), Bluewater Pictures (producer) (AU), Rouge Entertainment Group (US), The Australian Film Commission (AU)
2009	CA	<i>Une Chinoise (中国姑娘, Zhongguo guniang, Ella, una joven china)</i>	Xiaolu Guo		UK Film Council (GB), Warp X (production) (GB), Film4 (GB), Screen Yorkshire (in association with) (GB), EM Media (in association with) (GB), entrevista digital media (in association with) (DE), Rosem Films (in association with) (FR), Schleswig-Holstein Film	

					Commission (funding) (DE), Fonds Sud Cinéma (funding) (FR), Tigerlily Films (production) (GB)	
2009	CA	<i>Soundless Wind Chime</i> (无声风铃, <i>Wusheng fengling</i>)	Wing Kit Hung	Hong Kong Arts Development Council (supported by) (HK), Pure Art Foundation (supported by) (HK), LYFE (supported by) (HK), Keep in Touch (HK)	MIGROS Kulturprozent (supported by) (CH), Georges und Jenny Bloch Stiftung (supported by) (CH), Stiftung d2h (supported by) (CH), Kanton Uri (supported by) (CH), Kulturförderung Kanton Zug (supported by) (CH), Das Kollektiv für audiovisuelle Werke (in co-production with) (CH), 10mm Films (in co-production with) (CH), MovieMind International (in association with) (DE)	
2011	CC	<i>I Phone You</i> (爱封了, <i>Ai feng le, Te llamo</i>)	Dan Tang	Ray Production (P), Taihe Universal Film Investment (P)	Reverse Angle Production (DE), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) (DE), Bayerischer Rundfunk (BR) (BE), ARTE (DE)	
2015	CA	<i>Underground Fragrance</i> (地下香, <i>Dixia xiang, Fragancia subterránea</i>)	Song Peng Fei	Mishka Productions (HK/CN), Homegreen Films (TW)	CNC Aide aux cinémas du monde - Institut Français (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Institut Français (FR) Cinéfondation (FR), Film Base Berlin (produced in association with) (DE), House on Fire (produced by) (FR), International Film Festival Rotterdam (NL), J. Lindeberg (SE), La Région Île-de-France (FR), Ministère des Affaires étrangères et du Développement	SundanceTV (US)

					International (FR), Torino Film Lab (IT), Brot für die Welt (Bread for the World) (DE)	
2015	CC	<i>Point Break</i> (极盗者, <i>Jidaozhe, Sin límites</i>)	Ericson Core	DMG Entertainment (in association with) (Capital extranjero)	Studio Babelsberg (in co-production with) (DE), Deutscher Filmförderfonds (DFFF) (produced with the support of) (DE), Medienboard Berlin-Brandenburg (produced with the support of) (DE), FFF Bayern (produced with the support of) (DE), Cine Tirol (produced with the support of) (AT), EPSPA (production services: Italy) (IT), CineFinance Italia (IT), Eagle Pictures (IT)	Alcon Entertainment (presents) (US), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (CA), Ontario Production Services Tax Credit (OPSTC) (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (CA), Ehman Productions (US), Summit Entertainment (uncredited) (US)
2016	CC	<i>Collide</i> (极速之巅, <i>Jisu zhidian, Autopista</i>)	Eran Creevy	DMG Entertainment (Capital extranjero)	42 (GB), Hands-on Producers (DE)	Automatik Entertainment (as Automatik Entertainment) (US), Silver Pictures (US)
2017	CC	<i>Valérian et la Cité des mille planètes</i> (星际特工：千星之城, <i>Xingji tegong: qianxing zhi, Cheng Valerian y la ciudad de los mil planetas</i>)	Luc Besson	Fundamental Films (in association with) (P)	EuropaCorp (FR), TF1 Films Production (co-production) (FR), OCS (with the participation of) (FR), TF1 (with the participation of) (FR), BNP Paribas (in association with) (FR), Orange Studio (in association with) (FR), Universum Film (UFA) (in association with) (as Universum Film GmbH) (DE), Belgium Film Fund (in association with) (as Belga Films Fund) (BE)	Novo Pictures (in association with) (AE), River Road Entertainment (in association with) (US), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (participation) (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (participation)

						(CA)
2017	CC	<i>The Captain: L'Usurpateur (冒牌上尉, Maopai shangwei, El capitán)</i>	Robert Schwentke	Facing East Entertainment (P)	Filmgalerie 451 (DE), Alfama Films (FR), Opus Film (PL), Hands-on Producers (DE), Eurimages, Polski Instytut Sztuki Filmowej (co-financed by) (PL), Worst Case Entertainment (DE)	
2017	DO	<i>Human Flow (人流, Ren liu, Marea humana)</i>	Weiwei Ai	Ai Weiwei Production (P)	Human Flow (DE), Ret Film (TR)	24 Media Production Company (PS), AC Films (US), Ginger Ink and Halliday Finch (Kenya) (KE), Green Channel (Bangladesh) (BD), HighLight Films (Israel/West Bank) (IL), Maysara Films (Jordan) (JO), Optical Group Film & TV Productions (Iraq) (IQ), Participant (US), Redrum Production (MX),
2018	CA	<i>Ayka (小家伙, Xiao Jiahuo)</i>	Sergei Dvortsevov	Juben Pictures (co-production) (P)	Kinodvor (RU), Pallas Film (DE), Otter Films (PL), KNM (co-production) (DE), Das Kleine Fernsehspiel (ZDF) (co-production) (DE), ARTE (in collaboration with) (FR), Ministry of Culture of the Russian Federation (support) (RU), Eurimages (support), Polski Instytut Sztuki Filmowej (support) (PL), Mitteldeutsche Medienförderung (MDM)	Eurasia Film Production (co-production) (KZ)

					(support) (DE)	
2019	CA	<i>Vivre et Chanter</i> (活着唱着, <i>Huozhe changzhe</i> , <i>Vivir para cantar</i>)	Johnny Ma	Shenzhen Ming Culture Communication (P), Image X Productions (P), Shanghai Tongyue Industrial Co. (P), Nationwide Alliance of Arthouse Cinemas (E)	House on Fire (FR), Films boutique (DE)	Notable Content (CA), Maktub Films Hermanos Godoy (AR)
2019	AN	<i>Pets United</i> (宠物联盟, <i>Chongwu lianmeng</i> , <i>Mascotas unidas</i>)	Reinhard Klooss	China Film (E)	Euro Sino Entertainment (DE), Screencraft Entertainment (Animation / Compositing Supervision) (DE), Timeless Films (GB)	
2022	CC	<i>La ricetta italiana</i> (遇见你之后, <i>Yujian ni zhihou</i> , <i>La receta italiana</i>)	Zuxin Hou	Free Age Pictures (P), Beijing WD Pictures (P), China Film Co-Production Corporation (E)	Orisa Produzioni (IT), Dauphine Film Company (IT), Lightburst Pictures (DE), Regione Lazio (with the support of) (IT), MEDIA Programme of the European Union (participation)	

Reino Unido						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
1987	CA	<i>The Last Emperor</i> (末代皇帝, <i>Modai huangdi</i> , <i>El último emperador</i>)	Bernardo Bertolucci	China Television Production Center (CTPC) (E)	Hemdale (GB), Yanco Films Limited (IT), TAO Film (GB), Screenframe (in association with) (GB), AAA Soprofilms (in association with) (FR), Jeremy Thomas (GB),	

					Recorded Picture Company (GB)	
1991	CA	<i>La Vie sur un fil</i> (边走边唱, <i>Bianzou bianchang</i> , <i>Vida en un alambre</i>)	Kaige Chen	Beijing Film Studio (E), China Film Co-Production Corporation (E)	Pandora Filmproduktion (DE), Serene Productions (GB) Film Four International (GB), Pricel (in association with) (FR), Guinness Mahon&Co. LTD (GB),	Herald ACE (JP), Cinecompany DIVA Film (CA), Bank Of Yokohama (JP) (financed)
1999	CA	<i>L'Empereur et l'Assassin</i> (荆轲刺秦王, <i>Jinke ci qinwang</i> , <i>El emperador y el asesino</i>)	Kaige Chen	Shin Corporation (P), New Wave Company (co-production) (P), Beijing Film Studio (co-production) (E)	Le Studio Canal+ (presents) (FR)	Nippon Film Development and Finance (in association with) (JP)
2002	CA	<i>Ten Minutes Older: The Trumpet</i> (十分钟年华老去 : 小号篇, <i>Shifenzhong nianhua laoqu: xiaohao pian</i> , <i>Diez minutos más antiguos: la trompeta</i>)	Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee y Kaige Chen	Shengkai Film Production (P)	Matador Pictures (GB), Road Movies Filmproduktion (DE), Atom Films (DE), Filmförderungsanstalt (FFA) (DE), Nautilus Films (segment: LifeLine) (NL)	Emotion Pictures (CA), JVC Entertainment Networks (JP), Kuzui Enterprises (US), Odyssey Films (US), WGBH (US)
2002	CA	<i>Hollywood HongKong</i> (香港有个荷里活, <i>Xianggang you ge helihuo</i>)	Fruit Chen	Golden Network Asia Ltd. (HK), Movement Pictures (HK), Nicetop Independent Ltd. (HK)	Capitol Films (GB), Sylvain Bursztejn (FR)	Hakuhodo (JP) Media Suits (JP)
2009	CA	<i>Une Chinoise</i> (中国姑娘, <i>Zhongguo guniang</i> , <i>Ella, una joven china</i>)	Xiaolu Guo		UK Film Council (GB), Warp X (production) (GB), Film4 (GB), Screen Yorkshire (in association with) (GB), EM Media (in association with) (GB), intervista digital media (in association with) (DE), Rosem Films (in association with) (FR), Schleswig-Holstein Film	

					Commission (funding) (DE), Fonds Sud Cinéma (funding) (FR), Tigerlily Films (production) (GB)	
2009	DO	<i>Last train home</i> (归途列车, <i>Güitu lieche</i>)	Lixin Fan	Yuan Fang Media (P)	Channel Four (GB), Jan Vrijman Fund (NL)	Eye Steel Film (CA), Téléfilm Canada (CA), Rogers Group of Funds (CA), Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC) (CA), Crédit d'Impôt Cinéma et Télévision (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (CA), ITVS International (as ITVS International) (US), Super Channel (CA), TV5 Quebec (CA), Canada Council for the Arts (financial support) (CA), Sundance Institute Documentary Fund (grant) (US), The Canwest Hot Docs Completion Fund (assistance) (CA)
2010	DO	<i>Beijing Punk</i> (北京朋克, <i>Beijing pengke</i>)	Shaun M. Jefford	Maik Oi, Mark Oi Studios Beijing (Misandao Photography) (P), Maybe Mars Beijing China (songs) (P),	Turtle Productions (GB)	Newground Films (US), The Film Doctors (US), Cyril Systems (AU), Clever Mammals (US)

				Modern Sky Records Beijing (Hedgehog songs) (P), Lion Bridge Beijing (Mi San Dao) (P)		
2010	DO	<i>How Much Does Your Building Weigh, Mr Foster?</i> (您的建筑重几何, 福斯特先生?, <i>Ninde jianzhu zhong jihe, fusite xiansheng?</i> , ¿Cuánto pesa su edificio, señor Foster?)	Norberto López Amado y Carlos Carcas	Mandarin Films Distribution (China and Hong Kong Production) (HK)	Aiete-Ariane Films (ES), Art Commissioners (GB)	
2011	CC	<i>The Flying Machine</i> (梦幻飞琴, <i>Menghuan feiqin, El piano mágico</i>)	Martin Clapp y Dotota Kobiela	Roc Pictures (P), Bona Film Group (P)	Breakthru Films (GB), SMB Investments (PL)	
2014	CA	<i>Secret sharer</i> (秘密分享者, <i>Mimi fengxiang zhe</i>)	Peter Fudakowski	Teneighty Productions (Capital extranjero)	Premiere Productions (GB), The UK Film & TV Production Company PLC (GB), Secret Sharer (PL)	
2014	CC	<i>Transcendence</i> (超验骇客, <i>Chaoyan haike</i>)	Wally Pfister	DMG Entertainment (Capital Extranjero)	Syncopy (GB)	Alcon Entertainment (US), Straight Up Films (US), Summit Entertainment (US)
2014	CC	<i>Seventh Son</i> (第七子 : 降魔之战, <i>Diqi zi: xiangmo zhi zhan, El séptimo hijo</i>)	Sergey Bodrov	Beijing Skywheel Entertainment Co. (P), China Film Group Corporation (CFG) (E)	Moving Picture Company (MPC) (GB)	Legendary Entertainment (US), utlaw Sinema (produced with the participation of) (US), Pendle Mountain Productions (CA), Thunder Road Pictures

						(US)
2016	CA	<i>Billy Lynn's Long Halftime Walk</i> (比利林恩的中场战事, <i>Bili Linen de zhongchang zhanshi</i> , <i>Billy Lynn: La larga caminata al medio tiempo</i>)	Ang Lee	Bona Film Group (P)	Film4 (GB), The Ink Factory (GB)	Dune Films (MA), Marc Platt Productions (US), Studio 8 (US), TriStar Pictures (US), TriStar Productions (US)
2016	CC	<i>Collide</i> (极速之巅, <i>Jisu zhidian</i> , <i>Autopista</i>)	Eran Creevy	DMG Entertainment (Capital extranjero)	42 (GB), Hands-on Producers (DE)	Automatik Entertainment (as Automatik Entertainment) (US), Silver Pictures (US)
2017	CC	<i>The Foreigner</i> (英伦对决, <i>Yinglun düijüe</i> , <i>El extranjero</i>)	Martin Campbell	Sparkle Roll Media (presents) (as Sparkle Roll Media Corporation) (P), Wanda Media Co. (presents) (P), Huayi Brothers Media (presents) (P), Prosperity Pictures (HK) (in association with)	Entainer Production Company. (GB)	STX Entertainment (presents) (as STXfilms) (US), Arthur Sarkissian Productions (US), The Orange Corp (IN)
2017	CC	<i>Baywatch</i> (海滩救护队, <i>Haitang jiuhu diu</i> , <i>Los vigilantes de la playa</i>)	Seth Gordon	Shanghai Film Group (in association with) (E), Huahua Media (in association with) (P)	Fremantle Productions (GB)	Paramount Pictures (presents) (US), Uncharted (presents) (US), Flynn Picture Company (US), even Bucks Productions (US), Skydance Media (US), The

						Montecito Picture Company (US)
2017	CC	<i>The Hitman's Bodyguard</i> (王牌保镖, <i>Wangpai baobao, El otro guardaespaldas</i>)	Patrick Hughes	East Light Media (HK) (in association with), TIK Films (in association with) (as TIK Films [Hong Kong] Limited) (HK)	Nu Boyana Film Studios (production) (BG), TDMP (executive production) (as Tom de Mol Productions) (NL), Netherlands Film Production Incentive (support) (NL), London Studios (GB), Above the Line Set Assistance & Security (GB), Davis-Films (FR)	Summit Entertainment (presents) (US), Millennium Media (as Millennium Media) (US), Cristal Pictures (in association with) (as Cristal Pictures) (CA), Campbell Grobman Films (production) (as CGF) (US), Skydance Media (US)
2017	CC	<i>A Prayer Before Dawn</i> (炼狱信使, <i>Lianyu xinshi, Una oración antes del amanecer</i>)	Jean-Stéphane Sauvaire	Meridian Entertainment (co-production) (P)	Senorita Films (FR), HanWay Films (in association with) (GB), Canal+ (participation) (FR), Ciné+ (participation) (FR), Hurricane Films (GB)	Indochina Productions (in association with) (KH), Symbolic Exchange (co-production) (US)
2017	CC	<i>Beyond Skyline</i> (天际浩劫2, <i>Tianji haojie, Más allá del horizonte 2</i>)	Liam O'Donnell	Hongmaisui International Culture (Beijing) Co. (In association with) (P), Beijing Creastar Picture International LTD (P), S&C Pictures (P)	Head Gear Films (In association with) (GB), Metrol Technology (GB), Metrol Technology (In association with) (GB), Arlberg Productions LIMITED (GB)	Beyond The Mothership (SG), Infinite Frameworks Pte. Ltd. (SG), m45 Productions (US), Infinite Frameworks Studios (ID), Media Rights Entertainment (In association with) (US), North Hollywood Films (In Association With) (CA) Redsea Media (US) Hydraulx Entertainment (US), E Stars Films LTD

						Beyond The Mothership Singapore PTE LTD (SG)
2017	CC	<i>I Kill Giants (我杀死了巨人, Wo shasile jüren, Soy una matagigantes)</i>	Anders Walter	Having Me Films (co-production) (P)	Umedia (BE), uFund (BE), Adonais Productions (GB), Ingenious Media (In association with) (GB), Parallel Films (GB), Screen Flanders (BE), Brussels-Capital Region (BE)	1492 Pictures (US), Ocean Blue Entertainment (US), XYZ Films (US), Man of Action (US), Image Comics (US)
2017	AN	<i>Deep (深海, Shenhai)</i>	Julio Soto Gurrupide	Dragon Dreams (P)	The Thinklab (ES), The Kraken Films (ES), Umedia (BE), Propulsion (GB), rid Animation (BE), Silver Reel (CH), U Fund (BE)	
2018	CC	<i>Pacific Rim: Uprising (环太平洋：雷霆再起, Huan taipingyang: leiting zaiqi, Pacific Rim: Insurrección)</i>	Steven S. Deknight	Khorgos Shanwei Film (in association with) (as Khorgos Shanwei Film Co., Ltd.) (P)	UpperRoom Productions (GB)	Legendary Entertainment (present) (as Legendary Pictures) (US), Universal Pictures (present) (US), Legendary Entertainment (A Legendary Pictures/DDY Production) (US), Double Dare You (DDY) (MX), Dentsu (presented in association with) (JP), Fuji Television Network (presented in association with) (JP)
2018	CC	<i>Replicas (克隆人, Kelong ren, Réplicas)</i>	Jeffrey Nachmanoff	Fundamental Films (P)	Riverstone Pictures (presents) (GB), 59 Swans (uncredited) (GB)	Remstar Studios (in association with) (US), Blue Rider Puerto Rico (in association with) (PR), Company Films (US), Di Bonaventura Pictures (US), Lotus Entertainment

						(I) (US), Ocean Park Entertainment (in association with) (as Ocean Park Entertainment 74850) (PR)
2018	AN	<i>Duck Duck Goose</i> (妈妈咪鸭, <i>Mama miya, Al aire, patos</i>)	Christopher Jenkins	Original Force (P), Wanda Media Co. (in association with) (P)	GFM films (in association with) (GB)	
2019	CA	<i>Mestari Cheng</i> (程大师, <i>Cheng dashi</i>)	Mika Kaurismäki	Han Ruanyan He (P)	By Media (GB), Marianna Films (FI)	
2019	CC	<i>Once Upon a Time in Hollywood</i> (好莱坞往事, <i>Haolaiwu wangshi, Había una vez en Hollywood</i>)	Quentin Tarantino	Bona Film Group (in association with) (P)	Heyday Films (GB)	Columbia Pictures (presents) (US)
2019	CC	<i>Cold Pursuit</i> (冷血追击, <i>Lengxue zhūiji, Venganza bajo cero</i>)	Hans Petter Moland	Bona Film Group (in association with) (P)	StudioCanal (presents) (FR), Paradox Films (GB), Disapperance (NO), StudioCanal International (FR), Canal+ (produced in participation with) (FR), Ciné+ (produced in participation with) (FR)	Summit Entertainment (presents) (US), MAS Production (US), Amazon Prime Video (in association with) (US), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (participation) (CA), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (participation) (CA),

						Government of Alberta (participation) (CA)
2019	CA	<i>Radioactive</i> (放射性物质, <i>Fangshexing wuzhi</i>)	Marjane Satrapi	Huayi Brothers Media (uncredited) (P)	StudioCanal (present) (FR), Working Title Films (production) (GB), Pioneer Stalking Films (uncredited) (HU), Shoebox Films (production) (GB), StudioCanal International (FR)	Amazon Studios (present) (US)
2019	AN	<i>Pets United</i> (宠物联盟, <i>Chongwu lianmeng, Mascotas unidas</i>)	Reinhard Klooss	China Film (E)	Euro Sino Entertainment (DE), Screencraft Entertainment (Animation / Compositing Supervision) (DE), Timeless Films (GB)	
2020	CC	<i>The Secret Garden</i> (秘密花园, <i>Mimi huayuan, El jardín secreto</i>)	Marc Munden	Fundamental Films (P)	StudioCanal (FR), Heyday Films (GB), Canal+ (FR), Ciné+ (FR)	STX Films (US)
2020	CC	<i>Think Like a Dog</i> (家有儿女之神犬当家, <i>Jiayou ernüzhi shenquan dangjia, Una mente canina</i>)	Gil Junger	M-Star International Media & Culture Co.,Ltd. presents(P), China Film Co. (E)	Arboretum Productions (GB), Ingenious Media (GB)	Mad Chance (US), 120dB films(US), Lionsgate presents (CA) Double Dutch International (DDI) (CA)

República Checa						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2001	CA	<i>Mach, Sebestova a kouzelne sluchatko</i> (麦克斯, 莎莉和魔法手机, <i>Maikesi, Shali he</i>)	Václav Vorlíček	Beijing TV Broadcast Centre and Institute (as Beijing TV) (E), Film Art Center (E)	Ateliéry Bonton Zlín (CZ), Czech Film Fund APRSF (CZ)	

		<i>mofa shouji, Max, Sally y el móvil mágico)</i>				
--	--	---	--	--	--	--

Austria						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	
2002	CA	<i>For All Eternity (芬妮的微笑, Fenni de weixiao, Al otro lado del puente)</i>	Hu Mei	Beijing Forbidden City Film (E)	SK-Film Salzburg/Vienna (AT)	
2006	CA	<i>I Don't Want to Sleep Alone (黑眼圈, Hei yan qüan, No quiero dormir solo)</i>	Tsai Ming-Liang	EMI Music Taiwan (TW), Government Information Office of the Republic of China (TW), Homegreen Films (TW)	Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Soudaine Compagnie (FR), New Crowned Hope Festival (AT)	Dama Orchestra Malaysia (MY)
2007	CA	<i>Mozart in China (莫扎特在中国, Mozhate zai zhongguo)</i>	Bernd Neuburger; Nadja Seelich	Kery Huanyu Media Company (P)	Kick Film (DE), EXTRA-Film Arbeitsgemeinschaft Film & Video GmH (AT), Coop99 Filmproduktion (AT), Bayerischer Rundfunk (BR) (DE)	

Polonia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	
2005	CA	<i>Kochankowie roku tygrysa (虎年之恋, Hunian zhi lian, Amor en el año del tigre)</i>	Jacek Bromski y Wei Zhaohong	Changchun Film Studio (E)	Studio Filmowe Zebra (PL)	

2011	CC	<i>The Flying Machine</i> (梦幻飞琴, <i>Menghuan feiqin, El piano mágico</i>)	Martin Clapp y Dotota Kobiela	Roc Pictures (P), Bona Film Group (P)	Breakthru Films (GB), SMB Investments (PL)	
2014	CA	<i>Secret sharer</i> (秘密分享者, <i>Mimi fengxiang zhe</i>)	Peter Fudakowski	Teneighty Productions (Capital extranjero)	Premiere Productions (GB), The UK Film & TV Production Company PLC (GB), Secret Sharer (PL)	
2017	CC	<i>The Captain: L'Usurpateur</i> (冒牌上尉, <i>Maopai shangwei, El capitán</i>)	Robert Schwentke	Facing East Entertainment (P)	Filmgalerie 451 (DE), Alfama Films (FR), Opus Film (PL), Hands-on Producers (DE), Eurimages, Polski Instytut Sztuki Filmowej (co-financed by) (PL), Worst Case Entertainment (DE)	
2018	CA	<i>Ayka</i> (小家伙, <i>Xiao Jiahuo</i>)	Sergei Dvortsevov	Juben Pictures (co-production) (P)	Kinodvor (RU), Pallas Film (DE), Otter Films (PL), KNM (co-production) (DE), Das Kleine Fernsehspiel (ZDF) (co-production) (DE), ARTE (in collaboration with) (FR), Ministry of Culture of the Russian Federation (support) (RU), Eurimages (support), Polski Instytut Sztuki Filmowej (support) (PL), Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) (support) (DE)	Eurasia Film Production (co-production) (KZ)

España						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2008	CC	<i>Je viens avec la pluie</i> (伴雨行, <i>Ban yu xing</i> ,	Anh Hung Tran	Better Wide (co-production) (as Better	Central Films (FR), Lumière International (FR), TF1 International	Aramid Entertainment (in association with)

		<i>Vengo con la lluvia</i>		Wide Ltd.) (HK)	(co-production) (FR), Morena Films (co-production) (ES), LeBrocquy Fraser Productions (co-production) (as LeBrocquy Fraser) (IE), StudioCanal (co-production) (FR), Arte Cofinova 4 (in association with) (FR), Cinéimage 2 (in association with) (FR), Sofica UGC 1 (in association with) (FR), Sofica Valor 7 (in association with) (FR), Uni Étoile 5 (in association with) (FR), Canal+ (participation) (FR) Lumiere International LTD (FR)	(US)
2010	DO	<i>How Much Does Your Building Weigh, Mr Foster?</i> (您的建筑重几何, 福斯特先生?, <i>Ninde jianzhu zhong jihe, fusite xiansheng?</i> , ¿Cuánto pesa su edificio, señor Foster?)	Norberto López Amado y Carlos Carcas	Mandarin Films Distribution (China and Hong Kong Production) (HK)	Aiete-Ariane Films (ES), Art Commissioners (GB)	
2015	CA	<i>Una muerte anunciada</i> (逝言, <i>Shi yan</i>)	Yingxin Ma		MYX Film Studio (Madrid) (Capital chino)	
2016	AN	<i>Quackerz</i> (超能太阳鸭, <i>Chaoneng taiyang ya, Quackers, la leyenda de los patos</i>)	Viktor Lakisov	Shandong Film & TV Group Co. (E), Fun High Productions (P)	Animation Studio RIM (RU), Asymmetric VFX (RU), Keytoon Animation Studio (ES)	Syon Media (CA)
2017	AN	<i>Deep</i> (深海, <i>Shenhai</i>)	Julio Soto Gurrpide	Dragon Dreams (P)	The Thinklab (ES), The Kraken Films (ES), Umedia (BE), Propulsion (GB), rid Animation (BE), Silver Reel (CH), U Fund (BE)	

2017	AN	<i>Animal Crackers</i> (神奇马戏团之动物饼干, <i>Shenqi maxituan zhi dongwu binggan</i> , <i>Galletas de animalitos</i>)	Tony Bancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro	Beijing Wen Hua Dong Run Investment Co. (in association with) (P), China Film Group Corporation (CFG) (in association with) (E)	Blue Dream Studios Spain (ES), Generalitat Valenciana (with the support of), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (with the support of) (ES)	Blue Dream Studios (US), Landmark International (KR), Storyoscopic Films (US), Mayday Movie Productions (US), Odin's Eye Animation (AU)
2018	AN	<i>Bikes, the movie</i> (自行车总动员, <i>Zixingche zongdongyuan</i>)	Manuel Javier García	Gansu Zhongmao CVC Group (P), DingJunShan Picture (P), YingTian Pictures (P)	Animation Bikes (ES), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (ICAA) (support) (ES), Crea SGR (ES), Generalitat Valenciana (ES), Vidoxmedia Group (ES), Genial Medias (ES)	Aleph Media (AR), INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (AR), Cine Argentino CA (AR), Toonsco (AR)
2019	CC	<i>Terminator: Dark Fate</i> (终结者：黑暗命运, <i>Zhongjiezh: heian mingyun</i> , <i>Terminator: destino oscuro</i>)	Tim Miller	Tencent Pictures (in association with) (P)	Ministry of Finance of Spain (with the participation of) (as Ministerio de Hacienda) (ES), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (with the participation of) (as ICAA) (ES), Ministerio de Cultura (with the participation of) (ES), Hungarian National Film Fund (with the participation of) (HU), Mid Atlantic Films (production services in Hungary provided by) (HU)	Paramount Pictures (present) (US), Skydance Media (present) (a Lightstorm Entertainment/Skydance production) (US), Twentieth Century Fox (present) (US), TSG Entertainment (in association with) (US), Lightstorm Entertainment (a Lightstorm Entertainment/Skydance production) (US)
2019	CA	<i>Un perro ladrando a la</i>	Lisa Zi Xiang	Acorn Studio (P)	Granadian (ES)	

		<i>luna (再见南屏晚钟, Zaijian nanping wanzhong)</i>				
2023	AN	<i>Dragonkeeper (守龙者, Shoulong zhe, Guardián de dragones)</i>	Jianping Li y Salvador Simó	China Film Group Corporation (E)	Movistar+ (ES), Atresmedia Cine (ES), Skydance Animation Madrid (ES), Telefónica Audiovisual Digital (ES)	

Suiza						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
1999	CA	<i>Diciassette anni (过年回家, Guonian hüijia, Diecisiete años)</i>	Yuan Zhang	Keetman Limited (HK), Xi'an Film Studio (E), Ocean Film Co. (P)	Fabrica (IT), Fondazione MonteCinemaVerità Locarno (CH), Rai-Radiotelevisione Italiana (IT), The Swiss Agency for Development & Cooperation (SDC) (support) (CH) United Colors of Benetton (IT)	
2003	CA	<i>All Tomorrow's Parties (明日天涯, Mingri tianya, Todas las fiestas del futuro)</i>	Yu Lik-wai	Hong Kong Arts Development Council (participation) (HK), Hu Tong Communications (in association with) (HK)	Foundation Montecinema Verità Acona (participation) (CH), Hubert Bals Fund of the International Film Festival Rotterdam (participation) (NL), Lumen Films (FR), Swiss Agency for Development and Cooperation (CH), United Colors Communications SA (CH), Televisione svizzera (CH), Swisscom TSI (CH)	Teleimage (in association with) (BR), Won & Won Pictures (in association with) (KR),
2009	CA	<i>Soundless Wind Chime (无声风铃, Wusheng fengling)</i>	Wing Kit Hung	Hong Kong Arts Development Council (supported by) (HK), Pure Art Foundation	MIGROS Kulturprozent (supported by) (CH), Georges und Jenny Bloch Stiftung (supported by) (CH), Stiftung d2h (supported by) (CH), Kanton Uri	

				(supported by) (HK), LYFE (supported by) (HK), Keep in Touch (HK)	(supported by) (CH), Kulturförderung Kanton Zug (supported by) (CH), Das Kollektiv für audiovisuelle Werke (in co-production with) (CH), 10mm Films (in co-production with) (CH), MovieMind International (in association with) (DE)	
2010	CA	<i>No. 89 Shimen Road</i> (黑白照片, <i>Heibai zhaopian</i>)	Haolun Shu	Josephine Wu (producer)	IDTV Film (NL), Visions Sud Est (support) (CH)	
2011	CA	<i>11 Fleurs</i> (我11, <i>Wo 11</i>)	Xiaoshuai Wang	WXS Productions (P), Chinese Shadows (HK), Dongchun Films (production company) (P), China Film Coproduction Office (apoyo) (E)	Full House (FR), Maneki Films (FR), Arte France Cinéma (FR), Films Distribution (FR), Fonds Sub Cinéma (FR), Ministerio de la Cultura y de la Comunicación CNC (FR), Ministerio de Asuntos Extranjeros y Europeos (FR), Vision Sus Est (CH), La sección Open Doors del Locarno Film Festival (CH), Agencia Suiza para Desarrollo y Cooperación (CH)	Pusan Internacional Film Festival (KR)
2017	CA	<i>Bitter Flowers</i> (下海, <i>Xia hai</i>)	Oliver Meys	Beijing Culture (co-production) (P), Spring Films (co-production) (P)	Tarantula (BE), Mille et Une Productions (FR), P.S. Productions (co-production) (CH), Tondo (co-production) (BE), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) (co-production) (BE), Radio Télévision Suisse (RTS) (co-production) (CH), VOO (co-production) (BE), BE TV (co-production) (BE), Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles (support) (BE),	

					Région Bretagne (support) (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (partnership) (FR), Breizh Film Fund (partnership) (FR) Eurimages Federal Office For Culture Switzerland (CH) Flanders Audiovisual Fund (BE) Cineforom (CH) The Romand Lottery (CH) Belgian Federal Government Tax Shelter (BE) Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter (BE) Cinéfinance Tax Shelter (FR)	
2017	AN	<i>Deep (深海, Shenhai)</i>	Julio Soto Gurrupide	Dragon Dreams (P)	The Thinklab (ES), The Kraken Films (ES), Umedia (BE), Propulsion (GB), rid Animation (BE), Silver Reel (CH), U Fund (BE)	
2018	AN	<i>Minuscule 2: Les Mandibules du bout du monde (昆虫总动员——来自远方的后援军, Kunchong zongdongyuan——laizi yuanyang de houyuanjun, Minúsculos 2: mandíbulas en el fin del mundo)</i>	Hélène Giraud; Thomas Szabo	IfilmEntertainment (co-production) (P)	Futurikon (as Futurikon Films) (FR), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Geo (associate production) (FR), Flair Production (associate production) (FR), World in Progress Films (associate production) (FR), Le Pacte (participation) (FR), Éditions Montparnasse (participation) (FR), Canal+ (participation) (FR), France Télévisions (participation) (FR), OCS (participation) (FR), Praesens-Film (participation) (CH), B Media 2013 (in association with) (FR), B Media 2014 (in association with) (FR), SofiTV Ciné 3 (in association with) (FR), Supamonks Studio (participation) (FR), Centre	

					National du Cinéma et de l'Image Animée (support) (FR), Région Guadeloupe (support) (FR), La Région Île-de-France (support) (FR), Région Provence-Alpes-Côte d'Azur (support) (FR), Département des Alpes-Maritimes (in partnership with) (FR), Backup Media (Funding) (FR)	
--	--	--	--	--	---	--

Finlandia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2006	CC	<i>Jadesoturi (玉战士, Yu zhanshi, El guerrero de jade)</i>	Antti-Jussi Annila	Ming Productions (P)	Blind Spot Pictures Oy (FI), Fu Works (NL), Film Tower (EE), A-Film Distribution (co-production) (NL), ARTE (co-production) (FR), Finnish Film Foundation (production support) (FI), Sandrew Metronome Distribution (co-production) (FI), Troika Entertainment GmbH (DE), Yleisradio (YLE) (co-production: YLE TV1) (FI), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production) (DE)	
2019	CA	<i>Mestari Cheng (程大师, Cheng dashi)</i>	Mika Kaurismäki	Han Ruanyan He (P)	By Media (GB), Marianna Films (FI)	

Dinamarca						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas,	Productoras europeas	Otras productoras

				hongkonesas y taiwanesas	
2005	CA	<i>Kinamand</i> (中国先生, <i>Zhongguo xiansheng</i> , <i>Hombre de China</i>)	Henrik Ruben Genz	China Film Co-production Corporation (E), Shanghai Film Studio (assisted) (E)	Fine & Mellow Productions (DK), Svensk Filmindustri (SF) (co-production) (SE)

Suecia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2005	CC	<i>Kinamand</i> (中国先生, <i>Zhongguo xiansheng</i> , <i>Hombre de China</i>)	Henrik Ruben Genz	China Film Co-production Corporation (E), Shanghai Film Studio (assisted) (E)	Fine & Mellow Productions (DK), Svensk Filmindustri (SF) (co-production) (SE)	
2005	CA	<i>Dam street</i> (红颜, <i>Hongyan</i>)	Yü Li	Laurel Films (P)	Fonds Sud Cinéma (FR), Rosem Films (FR) Ministry of Culture and Communication-CNC Ministry of the Foreign Affairs (FR), Pusan Promotion Plan and Göteborg Film Festival (SE)	
2015	CA	<i>Underground Fragrance</i> (地下香, <i>Dixia xiang</i> , <i>Fragancia subterránea</i>)	Song Peng Fei	Mishka Productions (HK/CN), Homegreen Films (TW)	CNC Aide aux cinémas du monde - Institut Français (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Institut Francais (FR), Cinéfondation (FR), Film Base Berlin (produced in association with) (DE), House on Fire (produced by) (FR), International Film Festival Rotterdam (NL), J. Lindeberg (SE), La Région Île-de-France (FR),	SundanceTV (US)

					Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (FR), Torino Film Lab (IT), Brot für die Welt (Bread for the World) (DE)	
--	--	--	--	--	--	--

Luxemburgo						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2004	CA	<i>Eros</i> (爱神, <i>Ai shen</i>)	Kar-wai Wong	Block 2 Pictures (HK) Jet Tone Production (HK)	Roissy Films (FR), Cité Films (as Cité Films Production, SA) (FR), Fandango (as Fandango Srl) (IT), Delux Productions (in association with) (LU)	Solaris (as Solaris SA) (US)
2014	CC	<i>Croisades</i> (白幽灵传奇之绝命逃亡, <i>Bai youling hi jueming chuanqi, El fantasma</i>)	Nick Powell	Yunnan Film Group (E)	22h22 (FR), Glacier Films (in association with) (LU)	Media Max Productions (as Media Max) (US), Téléfilm Canada (with the participation of) (CA), Mediabiz Capital (in association with) (CA), Seville Pictures (in association with) (CA), Arclight Films (in association with) (as Arclight Films International Pty) (AU), Notorious Films (US)
2014	AN	<i>108 Rois-Démons</i> (王子与108煞, <i>Wangzi yu 108 sha, El príncipe y los 108</i>)	Pascal Morelli	Fundamental Films (co-production) (P)	Same Player (co-production) (FR), Bidibul Productions (co-production) (LU), Scope Pictures (co-production)	

		<i>demonios</i>)			(BE), France 3 Cinéma (co-production) (FR), Gébéka Films (co-production) (FR), Kayenta Production (co-production) (FR), A Prime Group (co-production) (FR), Production 61 (co-production) (FR), Film Fund Luxembourg (support) (LU), Eurimages (support), Région Wallone (support) (BE), Bruxelles Capitale (support) (BE), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation) (FR), La Banque Postale Images 5 (in association with) (FR), Cinéimage 6 (in association with) (FR)	
--	--	-------------------	--	--	--	--

Países Bajos						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2002	CA	<i>Ten Minutes Older: The Trumpet</i> (十分钟年华老去 : 小号篇, <i>Shifenzhong nianhua laoqū: xiaohao pian, Diez minutos más antiguos: la trompeta</i>)	Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee y Kaige Chen	Shengkai Film Production (P)	Matador Pictures (GB), Road Movies Filmproduktion (DE), Atom Films (DE), Filmförderungsanstalt (FFA) (DE), Nautilus Films (segment: LifeLine) (NL)	Emotion Pictures (CA), JVC Entertainment Networks (JP), Kuzui Enterprises (US), Odyssey Films (US), WGBH (US)
2002	CA	<i>Printemps dans une petite ville</i> (小城之春, <i>Xiaocheng zhichun, Primavera en un lugar</i>)	Zhuangzhuang Tian	Beijing Film Studio (E), Beijing Rosart Film (P), China Film Group Corporation (CFG) (E)	Fortissimo Films (NL), Orly Films (FR), Paradis Films (FR)	

		<i>pequeño</i>)				
2005	CA	<i>Walking on the wild side</i> (赖小子, <i>Lai xiaozhi</i>)	Jie Han	Xstream Pictures (presents) (P)	Les Petites Lumieres (co-produced with) (FR), Fonds Sud Cinéma (with the participation of) (as Fonds Sud Cinema) (FR), French Ministry of Culture and Communication (with the participation of) (as Ministry of Culture and Communication CNC) (FR), French Ministry of Foreign Affairs (with the participation of) (as Ministry of Foreign Affairs, French) (FR), Hubert Bals Fund (and supported by) (as Hubert Bals Fund International Rotterdam Festival) (NL)	
2006	CC	<i>Jadesoturi</i> (玉战士, <i>Yu zhanshi</i> , <i>El guerrero de jade</i>)	Antti-Jussi Annila	Ming Productions (P)	Blind Spot Pictures Oy (FI), Fu Works (NL), Film Tower (EE), A-Film Distribution (co-production) (NL), ARTE (co-production) (FR), Finnish Film Foundation (production support) (FI), Sandrew Metronome Distribution (co-production) (FI), Troika Entertainment GmbH (DE), Yleisradio (YLE) (co-production: YLE TV1) (FI), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production) (DE)	
2008	DO	<i>Crude oil</i> (采油日记, <i>Caiyou riji</i>)	Bing Wang	Wang Bing Studios (P)	Hubert Bals Fund del Festival Internacional de Róterdam (NL)	
2009	DO	<i>Last train home</i> (归途列车, <i>Güitu lieche</i>)	Lixin Fan	Yuan Fang Media (P)	Channel Four (GB), Jan Vrijman Fund (NL)	Eye Steel Film (CA), Téléfilm Canada (CA), Rogers Group of Funds (CA), Société de

						Développement des Entreprises Culturelles (SODEC) (CA), Crédit d'Impôt Cinéma et Télévision (CA), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (CA), ITVS International (as ITVS International) (US), Super Channel (CA), TV5 Quebec (CA), Canada Council for the Arts (financial support) (CA), Sundance Institute Documentary Fund (grant) (US), The Canwest Hot Docs Completion Fund (assistance) (CA)
2010	CA	<i>No. 89 Shimen Road</i> (黑白照片, <i>Heibai zhaopian</i>)	Haolun Shu	Josephine Wu (producer)	IDTV Film (NL), Visions Sud Est (support) (CH)	
2015	CA	<i>Underground Fragrance</i> (地下香, <i>Dixia xiang</i> , <i>Fragancia subterránea</i>)	Song Peng Fei	Mishka Productions (HK/CN), Homegreen Films (TW)	CNC Aide aux cinémas du monde - Institut Français (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Institut Français (FR) Cinéfondation (FR), Film Base Berlin (produced in association with) (DE), House on Fire (produced by) (FR), International Film Festival Rotterdam (NL), J. Lindeberg	SundanceTV (US)

					(SE), La Région Île-de-France (FR), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (FR), Torino Film Lab (IT), Brot für die Welt (Bread for the World) (DE)	
2016	DO	<i>China's Van Goghs</i> (中国梵高, <i>Zhongguo fangao, Los Van Gogh de China</i>)	Haibo Yu y Tianqi Yu	Century Image Media (P)	Truetworks (NL), Reinetten van de Stadt (NL)	
2017	CC	<i>The Hitman's Bodyguard</i> (王牌保镖, <i>Wangpai baobao, El otro guardaespaldas</i>)	Patrick Hughes	East Light Media (HK) (in association with), TIK Films (in association with) (as TIK Films [Hong Kong] Limited) (HK)	Nu Boyana Film Studios (production) (BG), TDMP (executive production) (as Tom de Mol Productions) (NL), Netherlands Film Production Incentive (support) (NL), London Studios (GB), Above the Line Set Assistance & Security (GB), Davis-Films (FR)	Summit Entertainment (presents) (US), Millennium Media (as Millennium Media) (US), Cristal Pictures (in association with) (as Cristal Pictures) (CA), Campbell Grobman Films (production) (as CGF) (US), Skydance Media (US)

Noruega						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2018	CC	<i>Impossible: Fallout</i> (碟中谍6 : 全面瓦解, <i>Diezhongdie 6: quanmian wajie</i>)	Christopher Macquarrie	Alibaba Pictures (in association with) (P)	Film France (FR), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (FR), Norwegian Incentive Scheme (with the participation of) (NO)	Paramount Pictures (presents) (US), Skydance Media (presents) (US), TC Productions (US), Bad Robot (US)

2019	CC	<i>Cold Pursuit</i> (冷血追击, <i>Lengxue zhüiji, Venganza bajo cero</i>)	Hans Petter Moland	Bona Film Group (in association with) (P)	StudioCanal (presents) (FR), Paradox Films (GB), Disapperance (NO), StudioCanal International (FR), Canal+ (produced in participation with) (FR), Ciné+ (produced in participation with) (FR)	Summit Entertainment (presents) (US), MAS Production (US), Amazon Prime Video (in association with) (US), Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) (participation) (CA), Province of British Columbia Production Services Tax Credit (participation) (CA), Government of Alberta (participation) (CA)
------	----	---	--------------------	---	---	--

Portugal						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2018	CA	<i>Hotel Império</i> (帝皇酒店, <i>Dihuang jiudian, Hotel Imperio</i>)	Ivo Ferreira	Inner Harbour Films (produced by) (MO), Titan Films Entertainment (co-produced) (HK)	O Som e a Fúria (produced by) (PT)	Schortcut Films (co-produced) (LB)

Hungría						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2001	CA	<i>A csodálatos mandarin</i> (Márta Mészáros	Zhang Gou Zhi	Eurofilm Stúdió (HU), Mandarin Film	

		神奇的满大人, <i>Shenqi de mandaren, El mandarín maravilloso</i>		(coordinador de producción chino)	(HU), Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma (HU), Magyar Televízió RT (HU), Magyar Mozgókép Közalapítvány (HU), Országos Rádió és Televízió Testület (HU), Nemzeti Kulturális Alapprogram (HU)	
2009	CA	<i>Memory of Love</i> (重来, <i>Chonglai, Memoria de amor</i>)	Chao Wang	Infotainment China (co-production) (P)	Rosem Films (FR), Inforg Stúdió (co-production) (HU)	
2019	CC	<i>Terminator: Dark Fate</i> (终结者：黑暗命运, <i>Zhongjiezh: heian mingyun, Terminator: destino oscuro</i>)	Tim Miller	Tencent Pictures (in association with) (P)	Ministry of Finance of Spain (with the participation of) (as Ministerio de Hacienda) (ES), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (with the participation of) (as ICAA) (ES), Ministerio de Cultura (with the participation of) (ES), Hungarian National Film Fund (with the participation of) (HU), Mid Atlantic Films (production services in Hungary provided by) (HU)	Paramount Pictures (present) (US), Skydance Media (present) (a Lightstorm Entertainment/Skydance production) (US), Twentieth Century Fox (present) (US), TSG Entertainment (in association with) (US), Lightstorm Entertainment (a Lightstorm Entertainment/Skydance production) (US)

Bulgaria						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2017	CC	<i>The Hitman's Bodyguard</i>	Patrick Hughes	East Light Media (HK)	Nu Boyana Film Studios (production)	Summit

		(王牌保镖, <i>Wangpai baobiao</i> , <i>El otro guardaespaldas</i>)		(in association with), TIK Films (in association with) (as TIK Films [Hong Kong] Limited) (HK)	(BG), TDMP (executive production) (as Tom de Mol Productions) (NL), Netherlands Film Production Incentive (support) (NL), London Studios (GB), Above the Line Set Assistance & Security (GB), Davis-Films (FR)	Entertainment (presents) (US), Millennium Media (as Millennium Media) (US), Cristal Pictures (in association with) (as Cristal Pictures) (CA), Campbell Grobman Films (production) (as CGF) (US), Skydance Media (US)
--	--	---	--	--	--	---

Irlanda						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2008	CC	<i>Je viens avec la pluie</i> (伴雨行, <i>Ban yu xing</i> , <i>Vengo con la lluvia</i>)	Anh Hung Tran	Better Wide (co-production) (as Better Wide Ltd.) (HK)	Central Films (FR), Lumière International (FR), TF1 International (co-production) (FR), Morena Films (co-production) (ES), LeBrocqy Fraser Productions (co-production) (as LeBrocqy Fraser) (IE), StudioCanal (co-production) (FR), Arte Cofinova 4 (in association with) (FR), Cinéma 2 (in association with) (FR), Sofica UGC 1 (in association with) (FR), Sofica Valor 7 (in association with) (FR), Uni Étoile 5 (in association with) (FR), Canal+ (participation) (FR) Lumiere International LTD (FR)	Aramid Entertainment (in association with) (US)

Estonia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2006	CC	<i>Jadesoturi (玉战士, Yu zhanshi, El guerrero de jade)</i>	Antti-Jussi Annila	Ming Productions (P)	Blind Spot Pictures Oy (FI), Fu Works (NL), Film Tower (EE), A-Film Distribution (co-production) (NL), ARTE (co-production) (FR), Finnish Film Foundation (production support) (FI), Sandrew Metronome Distribution (co-production) (FI), Troika Entertainment GmbH (DE), Yleisradio (YLE) (co-production: YLE TV1) (FI), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production) (DE)	

Rusia						
Año	Categoría	Título	Director/a	Productoras chinas, hongkonesas y taiwanesas	Productoras europeas	Otras productoras
2016	AN	<i>Quackerz (超能太阳鸭, Chaoneng taiyang ya, Quackers, la leyenda de los patos)</i>	Viktor Lakisov	Shandong Film & TV Group Co. (E), Fun High Productions (P)	Animation Studio RIM (RU), Asymmetric VFX (RU), Keytoon Animation Studio (ES)	Syon Media (CA)
2018	CA	<i>Ayka (小家伙, Xiao Jiahuo)</i>	Sergei Dvortsevov	Juben Pictures (co-production) (P)	Kinodvor (RU), Pallas Film (DE), Otter Films (PL), KNM (co-production) (DE), Das Kleine Fernsehspiel (ZDF) (co-production) (DE), ARTE (in collaboration with) (FR), Ministry of	Eurasia Film Production (co-production) (KZ)

					Culture of the Russian Federation (support) (RU), Eurimages (support), Polski Instytut Sztuki Filmowej (support) (PL),Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) (support) (DE)	
2019	CA	<i>Trinity Sunday (三一日, Sanyi ri)</i>	Ge Yang y Greta Suscevicute		Maze Films (RU), Versus Pictures (RU)	
2019	CC	<i>Viy 2 (龙牌之谜, Longpai zhimi, El misterio del dragón)</i>	Oleg Stepchenko	China Film Group Corporation (CFGC) (E), China International Picture (P), Sparkle Roll Media (P)	CTB Film Company (RU), Fetisoff Illusion (RU), GFA Entertainment (RU), Russian Film Group Corporation (RU),	Aldamisa Entertainment (US), Buffalo 8 Productions (post-production services) (US), Gap Financing (post-production) (US), Lime Studios (post-production services) (US)
2019	CC	<i>How I became Russian (战斗民族养成记, Zhandou minzu yangcheng ji)</i>	Akaki Sakhelashvili y Hao Xia	Zhejiang Huace Film & TV (P)	All Media Company (RU), Central Partnership (RU), Nebo (RU)	

Notas:

1. Categorías: CA, cine de autor; CC, cine comercial; AN, animación; DO, documental.

2. Productoras chinas: P, productora privada; E, productora estatal o pública; Capital extranjero, empresa china controlada por capital extranjero.

3. De acuerdo con el sistema ISO 3166-1, publicado por la Organización Internacional de Normalización, las siglas de los países/regiones utilizadas para identificar la nacionalidad de las empresas productoras son las siguientes: AE, Emiratos Árabes Unidos; AR, Argentina; AT, Austria; AU, Australia; BD, Bangladés; BE, Bélgica; BG, Bulgaria; BR, Brasil; CA, Canadá; CH, Suiza; CN, China; CZ, República Checa; DE, Alemania; DK, Dinamarca; EE, Estonia; ES, España; FI, Finlandia; FR, Francia; GB, Reino Unido; GR, Grecia; HK, Hong Kong; HU, Hungría; IL, Israel; IN, India; IQ, Irak; IS, Islandia; IT, Italia; JO, Jordania; JP, Japón;

KE, Kenia; KH, Camboya; KR, Corea del Sur; KW, Kuwait; KZ, Kazajstán; LB, Líbano; LU, Luxemburgo; MA, Marruecos; MO, Macao; MX, México; MY, Malasia; NL, Países Bajos; NO, Noruega; PL, Polonia; PR, Puerto Rico; PS, Palestina; PT, Portugal; RO, Rumania; RU, Rusia; SE, Suecia; SG, Singapur; TH, Tailandia; TR, Turquía; TW, Taiwan; US Estados Unidos.

Anexo 2. Documentales europeos sobre China sin participación de empresas chinas en la producción

Il Drago di Romagna (靴子里的麻将, *Xuezili de majiang*, *El dragón de Romaña*) (2020) del director italiano Gerardo Lamattina fue coproducido por las empresas italianas POPCult y Micromedia Communication Italy. Obtuvo la ayuda regional de Elimia-Romaña de Italia. Cuenta cómo una mujer italiana, jubilada, aficionada a Mahjong, descubre las historias, personajes y tradiciones del juego de origen chino, con la ayuda de una joven china y su familia.

The story of plastic (塑料的故事, *Suliao de gushi*) (2019) de la directora estadounidense Deia Schlosberg fue una coproducción británico-neerlandés-estadounidense. Explica cómo las grandes industrias de fabricación de productos plásticos contaminan conscientemente el medioambiente.

Yellow is forbidden (明黄禁色, *Minghuang jinse*) (2018) de la directora neozelandesa Pietra Brettkelly fue una coproducción franco-estadounidense-neozelandesa. Cuenta cómo Guo Pei, famosa y reconocida diseñadora de alta costura china, ha ganado renombre a nivel internacional.

Made in China (中国制造, *Zhongguo zhizao*) (2018) del director catalán Marc Chica i José fue producido por la empresa catalana Limmat Films. Se adentra en la relación entre padre e hijo, de pareja, de amistad alrededor de un joven trabajador que vive en un pueblo de Henan y trabaja en Shenzhen.

Genesis 2.0 (创世纪2.0, *Chuangshiji 2.0*) (2018) del director suizo Christian Frei y el ruso Maxim Arbugaev fue producido por empresas suizas. Temáticamente, denuncia la caza y la venta ilegal de colmillos de mamut.

Last Days in Shibati (告别十八梯, *Gaobie Shibati*, *Los últimos días de Shibati*) (2017) del director francés Hendrick Dusollier fue coproducida por empresas francesas. Se centra en un barrio antiguo de la metrópoli de Chongqing amenazado por la reforma urbanística del gobierno local.

Flying Monks Temple (飞天寺, *Feitian si*) (2017) cortometraje documental de Zanete Skarule fue una producción letona. Presenta el teatro de Flying Monks Temple, diseñado por el arquitecto letón Austris Mailītis, en la ciudad de Dengfeng, provincia de Henan.

South to north (南水北调, *Nanshui beidiao*) (2014) del director francés Antoine Boutet fue coproducida por empresas francesas. Consiguió el apoyo financiero del Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia. Además, contó con la ayuda regional de Nueva Aquitania de Francia y el programa MEDIA de la UE. Se centra en el Proyecto de Transferencia de Agua Sur-Norte en el país asiático.

Concrete love: the Boehm family (伯姆——家族的建筑, *Bomü——jiazhu de jianzhu*) (2014) del director alemán Maurizius Staerke-Drux fue una coproducción germano-suiza. La película retrata la vida de la familia de arquitectos alemanes, los Böhm. Stephan Böhm, hijo del reconocido arquitecto Gottfried Böhm, es responsable de varios proyectos de diseño y construcción en China. Cuenta cómo superan la crisis de la construcción alemana y el dolor de la pérdida de su madre.

Stranded in Canton (迷失广州, *Mishi guangzhou*) (2014) codirigido por el director sueco Måns Månsson y el cineasta chino Li Hongqi fue coproducido por productoras suecas. Se enfoca en un viajero congoleño que va a Guangzhou a comprar camisetas baratas para la campaña presidencial y con el retraso de la mercancía y la cancelación del pedido, quiere venderlas al partido de oposición. Pero se esfuerza en vano, y vuelve a su país con las camisetas quemadas.

On the Way to School (去上学的路上, *Qu Shangxue de lushang, Camino a la escuela*) (2013) del director francés Pascal Plisson fue realizado por empresas francesas, financiado parcialmente por la Unesco. Muestra las dificultades y los tropiezos que afrontan los niños de diferentes países en su camino a la escuela.

Per song (动物园, *Dongwu yuan*) (2016) del director chino Xie Shuchang fue coproducida por productoras suizas. Cuenta cómo pasan una noche en la metrópoli de Chongqing cinco jóvenes amigos

Inside the chinese closet (中国柜里, *Zhongguo gūili*) (2015) de la directora italiana Sophia Luvara fue coproducida por productoras neerlandesas. Refleja la situación de los colectivos homosexuales en la sociedad china.

Behemoth (悲兮魔兽, *Beixi moshou*) (2015) del director chino Zhao Liang contó con la financiación del Instituto Nacional de Audiovisual, la Sociedad de Productores de Cine y Televisión, el Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada de Francia y la televisión pública suiza Radio Television Suisse. Revela los problemas que enfrenta la industria minera de China relacionados con la contaminación ambiental y las precarias condiciones laborales de los obreros.

Travailleuses (女工..., *Nügong..., Trabajadoras...*) (2014), codirigido por el director de Mali Bouna Chérif Fofana, el director burkinés Serge Désiré Ouedraogo, la francesa Catherine Egloff, la cineasta china Hao Jingfang Hao, fue producido por la productora francesa Association Plusvite. Se centra en las mujeres trabajadoras de las fábricas textiles de cinco países.

Red obsession (红色情节, *Hongse qingjie*) (2013), codirigido por los directores británicos David Roach y Warwick Ross, fue una coproducción británico-australiana. Se centra en la fabricación y el comercio de vinos. Para los grandes viñedos de Burdeos, China constituye el mercado de consumo con mayor potencial del mundo.

Somewhere Else Tomorrow (摩托车游世界, *Motuoche you shijie*, *Mañana, otro lugar*) (2013) del director alemán Daniel Rintz fue una coproducción germano-estadounidense. Protagonizan dos jóvenes alemanes que parten en un viaje de aventuras a través de Eurasia desde Alemania hasta la India y el Tíbet en motocicleta durante 2008-2010. Los dos amigos pagan los gastos de su viaje haciendo pequeños trabajos locales.

Journey to the Safest Place on Earth (何处是核废料的家, *Hechu shi hefeiliao de jia*, *El viaje al lugar más seguro de la tierra*) (2013) del director suizo Edgar Hagen fue coproducido por empresas suizas. Se documenta el viaje que realizó el cineasta desde los EE. UU., Alemania hasta el desierto de Gobi para visitar importantes proyectos de eliminación de desechos nucleares en estos países.

Dragon Girls (龙之女, *Long zhi nü*) (2012) del director belga Inigo Westmeier fue coproducida por productoras alemanas. Cuenta la vida de las alumnas que aprenden artes marciales en una escuela de Henan.

The Human Scale (人的尺度, *Ren de chidu*, *La escala humana*) (2012) del director danés Andreas M. Dalsgaard fue producido por la productora danesa Final Cult for Real. El procesos de urbanización y modernización generan problemas del abuso de energía y materias primas, el deterioro del medio ambiente y la salud mental de los ciudadanos. El arquitecto danés Jan Gehl ha planteado un nuevo modelo urbanístico que prioriza a las personas. Los expertos en planificación urbana, arquitectura y construcción de Beijing se muestran preocupados por la continua expansión de las periferias urbanas, la desaparición de los valores tradicionales, la situación de aislamiento social de los ciudadanos.

The Visitor (访客, *Fang ke*, *El visitante*) (2012) de la directora suiza Katarina Schroeter fue producido por la productora alemana Basis-Film Verleih. Se documenta el viaje que realizó la cineasta por las tres metrópolis de Mumbai, Shanghai y São Paulo. No habla una palabra sino escucha la historia que cuentan las personas con las que se encuentra en la calle.

Where the Condors Fly (老鷹高飞的地方, *Laoying gaofei de defang*, *Dónde vuelan los condores*) (2012) del director chileno Carlos Klein fue una coproducción chileno-alemana. Se documenta la realización de la película realizada por el director ruso Victor Kossakovsky que trata sobre las relaciones entre lugares y personas.

The Economics of Happiness (幸福经济学, *Xingfu jingji xue*, *La economía de la felicidad*) (2011), codirigido por los directores estadounidenses Steven Gorelick, John Page y la cineasta sueca Helena Norberg-Hodge, fue una coproducción sueco-estadounidense. En el contexto globalizado, por un lado, los gobiernos promueven la economía de libre mercado y la producción industrial a gran escala, por otro, la urbanización ha causado graves problemas sociales, culturales, cívicos, etc. Los ciudadanos se unen para reconstruir espacios urbanos a escala humana y una economía ecológicamente

sostenible.

Urs Fischer (乌尔斯·费舍尔, *Wuersi-Feisheer*) (2010) del director suizo Iwan P. Schumacher Cuenta cómo Urs Fischer, artista plástico suizo, ha ganado renombre a nivel internacional. Sus obras se han exhibido en las exposiciones en Venecia, Londres, Sídney, Zúrich y Shanghai.

Goodnight nobody (晚安, 小人物, *Wanan, xiaorenwu*) (2010) de la directora suiza Jacqueline Zünd fue coproducido por productoras suizas. Narra cómo cuatro personas insomnes procedentes de cuatro continentes pasan una noche oscura, sombría, del dolor y tristeza, soledad y miedo, pero también llena de fantasía y esperanza.

Hunting down memory (追踪记忆, *Zhuizong jiyi*) (2009) del director noruego Thomas Lien fue coproducido por productoras noruegas. Cuenta la historia real de un hombre noruego Øyvind Aamot que viaja por China cuando, por razones desconocidas, olvida todos los detalles de su vida de antes.

Die chinesischen Schuhe (中国鞋子, *Zhongguo xiezi, Los zapatos chinos*) (2004) de la directora alemana Tamara Wyss fue una coproducción franco-alemana. Se documenta el viaje que realizó la cineasta, siguiendo la huella de su abuelo, antiguo diplomático alemán en Chongqing, por las ciudades del suroeste de China.

El director Wang Bing también ha realizado documentales producidos por capital francés y/o neerlandés como los siguientes:

L'Argent du charbon (煤钱, *Mei qian*) (2009) fue realizado por la productora francesa Les Films d'Ici;

L'Homme sans nom (无名者, *Wuming zhe*) (2010) se produjo con el apoyo de Galerie Chantal Crousel Paris;

À la folie (疯爱, *Feng ai*) (2013) fue una coproducción entre la empresa japonesa Moviola, la italiana Rai Cinema y la francesa Y. Production;

Pères et Fils (父与子, *Fu y zi*) (2014) se realizó a cargo de la productora francesa Wil Productions;

Les Âmes mortes (死灵魂, *Si linghun*) (2018) fue coproducido por las empresas francesas Les Films d'Ici, Arte France Cinéma y la suiza Adok Films, con el apoyo financiero del Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA).