

En ambos casos aparece una gran pirámide sobre la que surgen la palabra "CAMEL"

a) Un hombre descubre que tiene un hermano que vive en una tribu en la selva y decide ir en su busca. Allí, con la ayuda de una fotógrafa conseguirá encontrarlo.

Voz en off: "Todo comenzó con un shock al descubrir un hermano que jamás conoció, y terminó con un viaje a un lugar que nunca olvidaría. Nada le detendría hasta encontrar la verdad y nada evitaría que la verdad le encontrara a él. Del mismo director de *Los fantasmas del sol* llega la increíble historia de un hombre a la tierra de nadie en la búsqueda del Guerrero de Oro. Una aventura Camel".

b) Un piloto cae con su avioneta en mitad del desierto. Consigue llegar a una ciudad árabe siguiendo el espejismo de una mujer. Tras hacerse amigo del señor de la fortaleza le ayuda en la conquista de otro castillo donde se encuentra la misteriosa mujer.

Voz en off: "Los fantasmas del sol. La historia de dos hombres de dos mundos opuestos unidos por una fuerza más grande que el mismo desierto. Era la calma antes de la tormenta, el momento en que el destino cierra sus ojos y la suerte juega su baza. Un relato épico de justicia y valor, de amistad y de pasión, grabado en las cambiantes arenas del poderoso Sahara. Los fantasmas del sol. Una aventura Camel".

NOTAS:

1. Al final del escrito aparece una breve descripción de los anuncios analizados.

BIBLIOGRAFÍA:

- Fernández, C: "Indiana Jones y el Templo Maldito: Reflexiones sobre las aventuras en el cine". *Cuadernos cinematográficos*, nº 6.
- García Jiménez, J: *Narrativa Audiovisual*. Cátedra, Madrid 1994.
- Gubern, Román: *Espejo de fantasmas*. Espasa Calpe, Madrid 1993.
- Vázquez Medel, Manuel Angel: "El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad" en J. Bargalló (ed): *El yo y el otro*. Sevilla (en prensa).

Música, romanticismo y cine clásico de Hollywood: de la "música de cine" al "cine de la música"

MANUEL JORGE LOMBARDO ORTEGA

1. Introducción

En este texto pretendo establecer una línea que comunica y relaciona el pensamiento musical del Romanticismo con un hecho concreto: la presencia de un determinado modelo musical en el cine clásico del Hollywood de los años 30 y 40, la "Edad Dorada".

El hecho de que el modelo narrativo del Hollywood clásico adoptara una música de resonancias tardorrománticas, ha sido atribuido casi exclusivamente a la procedencia de los compositores que trabajaron en el cine de este período. La mayoría de ellos —Korngold, Steiner, Rózsa, Waxman o Tiomkin— proceden del Centro y Este de Europa, y su formación musical se produce bajo la tutela de los últimos maestros del período Romántico (Malher, Glazunov, etc).

Sin embargo, este hecho no explica del todo la absoluta integración de la música de estos compositores en un modelo de representación como el del Hollywood clásico. Hay que buscar otras razones que respondan a este aparente anacronismo entre una forma absolutamente novedosa de contar historias —el cine— y un modelo musical —una especie de sinfonismo tardorromántico— que se aleja considerablemente de la escena musical contemporánea, en un acto de no querer renunciar a un cierto pasado utópico.

2. De lo irracional e inefable en la música.

Decía Wittgenstein: "sobre aquello de lo que no podemos hablar, mejor es guardar silencio". Continúa: "todo aquello que puede decirse, se puede decir con claridad".

Hablar de música es algo verdaderamente complicado, más aún hacerlo con claridad. La música podría ser perfectamente eso de lo que es mejor callar. Sin embargo se ha hablado de la música desde la antigüedad; desde los poemas homéricos, desde los pitagóricos, desde Platón o Aristóteles.

¿Qué es la música?, ¿a qué apunta?, ¿cuál es su lenguaje? son algunas de las preguntas que se han ido planteando a lo largo de la historia desde diversos ámbitos, especialmente desde la Filosofía y la Estética. Algunas disciplinas nacen con la intención de explicar estas cuestiones, tal es el caso de la Musicología, que pretende realizar un estudio científico de la teoría y la historia de la música. Esta pretensión de científicidad respecto a la música es una aspiración más que difícil. Exige un racionalismo a ultranza, un método de análisis en la esfera de la lógica. Se pueden obtener respuestas en la esfera de la escritura y la composición musicales, pero poco que resuelva la cuestión de la recepción y percepción emotiva en el ser humano. Aún así, existen disciplinas que lo intentan y sistematizan.

Para no avanzar más sin exponer mi postura de acercamiento, entiendo que toda aproximación a la música y a sus relaciones con otros elementos (en el caso que nos ocupa, el cine clásico de Hollywood), no se puede hacer sino de un modo intuitivo; un modo que la sitúa y considera en la esfera de lo irracional, de lo alógico, de lo reservado, de lo inefable en definitiva. Esta postura se emparenta históricamente con la idea que de la música aparece en el período del Romanticismo, especialmente en los pensadores del ámbito germánico (Hegel, Schopenhauer, Wagner o Nietzsche).

La indefensión de la razón humana ante la música es una constante del pensamiento estético desde los primeros acercamientos. La música arrebató el sentido y nos pone en contacto con aquello más profundo e insondable de nosotros mismos. En palabras de Schopenhauer, "la música representa de modo inmediato la voluntad misma... mientras las demás artes nos dan un reflejo, la música expresa la esencia" (Fubini 1993: 272). Alejada de la razón y del concepto, para este pensador, la música tiene sus dominios en el terreno de los sentimientos en sí mismos, en su forma más pura (alegría, tristeza, etc).

Hablar de la música requiere por tanto un esfuerzo extremo, una transcodificación metafórica que nunca será equiparable a la experiencia real. Hablar de la música es "traicionarla".

3. Estética musical del Romanticismo.

Con el Romanticismo se incorpora a la música la noción de expresividad, entendida como proyección de aquello que el compositor quiere decir a través de su obra, integrádonos en su problemática ideológica o sentimental. Aparece un nuevo concepto, el de la comunicación, concepto que va a determinar la escucha musical a partir de esa fecha. A partir de ahora, toda obra anterior al período romántico adquiere una nueva dimensión expresiva, incluso en el caso de que no estuviera compuesta con esta intencionalidad (ej: Bach). Mediante el concepto de comunicación, el compositor romántico hace de su punto de vista la base de la obra al mismo tiempo que establece una corriente de simpatía con el que escucha.

La música alcanza durante el Romanticismo el mayor grado de valoración por parte del pensamiento estético. Se deja atrás la concepción iluminista en la que la música ocupaba un papel subordinado, privada de una función autónoma propia.

Para el romanticismo, el rasgo asemántico de la música en relación al lenguaje verbal es lo que la sitúa por encima de cualquier otro medio de comunicación. En esta relación con el lenguaje verbal, la música encerrará un significado mayor cuanto más se aleje y se libere del primero. En el cénit de la pirámide, para los románticos, la música y su lenguaje pertenecen a otro contexto y debe juzgarse según otros parámetros; detrás de ese lenguaje —insisten— se esconde la expresión más auténtica y genuina del hombre.

En este proyecto estético común, encontramos matizaciones entre los diferentes autores que se acercan al fenómeno musical. Así por ejemplo, para un pensador como Wackenroder, la música es el lenguaje primigenio de los sentimientos que conduce a la esencia de las cosas y, en última instancia, a lo sagrado. Para él, la música es el sentimiento en sí, prefigurando el pensamiento schopenhaueriano; nada se puede decir de la música, en todo caso, se podrá reflexionar sobre el sentimiento (Fubini 1993: 261).

Con Hegel encontramos el primer intento de sistematización de la música como expresión de los sentimientos. Para Hegel, la música revela la interioridad en sí, el alma. Bajo la forma del sentimiento, se nos revela el absoluto. La música aparece como el único arte en el que se no se produce ninguna separación entre los materiales exteriores y la idea, se da una identidad entre la forma (los sonidos

en su temporalidad) y el contenido (el espíritu como sentimiento). Se rompe la frontera entre sujeto y objeto, apareciendo una temporalidad interior en la que el yo se encuentra a sí mismo y se reconoce en la música. En definitiva, para Hegel, la misión de la música consiste en revelar al alma su identidad, "el puro sentimiento de sí misma" (Fubini 1993: 270), gracias a la afinidad de su estructura con la estructura del alma.

Llegamos así a Schopenhauer, cuya reflexión sobre la música será de gran interés en relación al cine. Para el filósofo, la música se sitúa sin dilación en la cumbre de todas las artes, "la música no se limita a representar las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma" (El mundo como voluntad y representación). Mientras las demás artes —dice— nos dan el reflejo, la música expresa la esencia (Savater 1986: 92). Estamos pues en el epicentro del pensamiento musical romántico. La música va a aparecer así como duplicado del mundo fenoménico, sus dominios están en el terreno de los sentimientos, que se contraponen a concepto. La música simboliza la vida más íntima, más secreta, más verdadera de la voluntad. En este sentido, la música se equipara a los sentimientos, ya que es la idea misma, no un fenómeno. Schopenhauer concluye diciendo que la música no representa los sentimientos de alegría o tristeza, sino la Alegría o la Tristeza en sí mismas. La música es la forma pura del sentimiento. La música que representa con mayor grado esta pureza para Schopenhauer, es la música instrumental, aquella que "no se aviene a razones con la palabra", aquella en la que no se introducen conceptos que la acerquen a otras formas de expresión que no le sean propias.

El pensamiento y la obra de Richard Wagner recoge muchas de las ideas que he expuesto anteriormente, situando la música en el centro de todo un proyecto creativo. Wagner va a considerar el arte como expresión, a lo que añade la aspiración a que todas las artes converjan para así conseguir la expresividad completa. Esta unificación tendrá como catalizador a la música.

Sin embargo, para Wagner, la música de por sí no es autosuficiente. A pesar de ser el lenguaje de los sentimientos, la música se muestra incapaz de expresar la individualidad. Nace así el drama, considerado no como un género musical o literario, sino como el único arte posible, verdadero y completo, el único arte capaz de restituir a la expresión artística su unidad y comunicabilidad. Para entender mejor la concepción del drama wagneriano, hay que saber que él consideraba que

la palabra y la música, en su origen, estaban unidas. El nuevo drama pretende restablecer esta unión primigenia originaria para dotar al lenguaje de sus propiedades auténticas. La música aparece como el único medio capaz de llevar a cabo esta misión, redimiendo al lenguaje de la situación histórica en la que se encontraba, privado, decía Wagner, de su contenido lírico y sentimental: "la lengua de los sonidos es el principio y el fin de la lengua de las palabras" (Fubini 1993: 310).

El drama sólo podía nacer cuando los acentos de las palabras fueran el punto de partida que permitiera a la lengua acceder al canto, entendido este como melodía, como culminación de la expresión de sentimiento. Wagner propone una metáfora para explicar esta idea: todo organismo musical es femenino, está preparado para concebir; la fuerza masculina capaz de procrear viene dada por la palabra. El propósito poético ha de ser determinable y realizable en cuanto expresión musical y viceversa, sólo así puede concebirse el drama, "la obra de arte del futuro", en la que todos los elementos concurren para la ejecución de un fin. Se trata de la expresión más auténtica y genuina del hombre en su totalidad, en la que poesía, música, acción y decorado no forman sino un todo único.

De todo este recorrido por el pensamiento musical del romanticismo hay dos ideas que nos interesan especialmente a la hora de abordar la música en el medio cinematográfico, y más concretamente, en el cine del Hollywood de los estudios de los 30 y 40.

1) La primera, la constatación del poder de la música para apelar a los sentimientos humanos, actuando, en palabras de Nietzsche, como "el lenguaje inmediato del deseo". La música como forma que presenta una analogía directa con nuestra vida interior, como el modelo de dinamismo de la vida interior (Langer 1953: 108).

2) La segunda, el concepto wagneriano de "obra total", de "todo único" integrado, no por la suma de los elementos que lo componen, sino por la interacción de los mismos en conjunto. En el cine del Hollywood clásico se persigue esa sensación de unidad, de totalidad integrada por muchos elementos, tanto visuales como sonoros.

La relación entre la obra de arte total y el cine reside en el interés de ambas por crear la sensación de un producto unificado en el que todos los elementos tienden a un mismo fin. Como indica Mary Anne Doanne, el cine clásico de

Hollywood constituye lo que ella llama "un cuerpo fantasmagórico", construido y forjado a través de relaciones entre imagen y sonido estrictamente sincronizadas. Ese "cuerpo" se caracteriza por la ilusión de unidad orgánica y por una coherencia de percepción con el texto fílmico que es disfrutado por un espectador que ve y oye al mismo tiempo (Flinn 1992: 45).

Es muy importante señalar que cuando el espectador está sentado en la sala frente a la pantalla no existe una separación entre escucha y visión. Como observa Karel Reizis no existe el "yo veo-yo oigo", existe el "yo siento", el "yo experimento" sobre la totalidad de la imagen y el sonido conjuntos.

La siguiente cita de Bernard Herrmann arroja aún más precisión sobre estos conceptos: "la música de cine no sólo impulsa la narrativa y da forma a su humor, sino que ofrece la unión comunicativa entre la pantalla y la audiencia, alargando y envolviendo todo en una sólo experiencia" (Manvell and Huntley 1975: 244)

4. Romanticismo y cine.

Una vez situados, cabe preguntarse ahora por los mecanismos de funcionamiento de la música y su lenguaje, en su interrelación con los demás elementos que participan del film clásico de Hollywood.

Para empezar, hay que distinguir que se trata de dos sistemas simbólicos bien diferentes que, sin embargo, se han ensamblado con éxito sin crear ninguna sensación de rechazo.

Si hay algo que caracteriza al modo de representación del cine clásico de Hollywood es su obsesión por borrar las huellas de la enunciación, por crear la sensación de que los acontecimientos se suceden y se cuentan de forma real. Hablamos de transparencia enunciativa, de un relato visual no marcado, de pretensiones realistas.

La perfección de este modelo visual alcanza su mayor grado en el momento en que aparece el cine sonoro, sincronizándose en un mismo soporte la banda de imagen y la banda sonora, compuesta por diálogos, ruidos y música.

De todo este total, la música se nos aparece como el elemento imposible en el plano realista del cine. En palabras de Edgar Morin, "la música del film es sin duda el elemento más inverosímil del cine" (Morin 1972: 94). A este respecto

existe una anécdota famosa en la que Hitchcock y Hugo Friedhofer discutían sobre la conveniencia o no de utilizar música en las escenas del film *Naufragos* (*Lifeboat*, 1943) que transcurre íntegramente en un bote en medio del océano. Hitchcock argumentaba ante Friedhofer que no podía haber música —¿de dónde sale la música en mitad del océano? decía—, a lo que Friedhofer respondió: "dime tú de donde sale la cámara y te diré yo de donde sale la música" (Prendergast 1992 : 222-223).

Con su respuesta, Friedhofer puso de manifiesto que ese carácter de irrealidad atribuido a la música en el cine se conecta ineludiblemente con el sentido más profundo del film. En palabras de Pudovkin "la música expresa la apreciación subjetiva de la objetividad del film", en las de Abel Gance: "Lo que cuenta no es la imagen, la imagen es lo accesorio del film. Lo que cuenta es el alma del film" (Morin 1972: 118 y 129).

El resultado exitoso de la integración de la música en el modelo de representación del Hollywood clásico hay que entenderlo en tanto que la música ha sido utilizada en un sentido restringido, acotado, limitado, frenado. A pesar de que los mezcladores y montadores de sonido se empeñen muchas veces en reducir la presencia de la música en las películas, ésta vive dentro de ellas de una forma más intensa de lo que se cree.

A través de la estandarización en su uso, de los clisés significativos (el leitmotiv) o de los trucos compositivos, la música encontró en el cine de este período un lugar placentero, acomodado y funcional.

La música adquiere una función modificadora respecto al aparato visual y narrativo del film. Por su propia naturaleza, cuando la música entra en contacto con una acción o una escena parece revelarnos su significado más secreto creando la sensación de ser el más exacto e inequívoco comentario sobre él (Schopenhauer).

Esta capacidad modificadora se aplica de forma estereotipada desde el propio cine mudo. Recuérdense los famosos catálogos o music sheets, utilizados hasta la saciedad para relacionar determinados fragmentos musicales de repertorio con estados anímicos o situaciones dramáticas.

Podríamos sintetizar algunas de las funciones que se atribuían a la música en el cine clásico citando a Aaron Copland. Para él, la música servía para crear atmósferas, subrayar los estados psicológicos de los personajes, crear un back-

ground neutral, construir un sentido de continuidad o sostener una tensión para resolverla posteriormente con un sentido de cierre (Carroll 1989:237). Se podrían citar más usos o funciones de la música en el modelo clásico de Hollywood, pero las de Copland son básicamente las más comunes.

En esta relación de la música y la imagen cinematográfica se produce lo que llamaremos una concretización de la expresividad. Noël y Patrick Carroll indican que para que una emoción sea totalmente explícita y particularizada, esta debe ser apuntada hacia un objeto, debe referirse a algo. Es mediante la interacción de la música con la imagen cinematográfica como se le suministra a la primera la referencia necesaria para particularizar la amplia expresividad de su lenguaje.

Entre esta música modificadora y el film se establece una relación que es recíproca. Los elementos visuales, la narrativa, el diálogo o el sonido sincronizado van a funcionar como indicadores. Nos dicen o muestran el sentido de la toma, del plano, la escena o la secuencia. Cuando a estos se le añade la música, ésta va a modificar o caracterizar el contenido de la escena en términos de calidad expresiva.

La música señala o dice algo de significado emotivo y afectivo sobre el contenido de la escena, suministra una descripción o presentación de las propiedades emotivas que el film sujeta o pega a los referentes de la escena. El afecto que surge en el cine es pues, el afecto apropiado unido a lo que el espectador ve virtualmente. Ese afecto se consigue, en gran parte, gracias a la música modificadora.

Al mismo tiempo, los que hemos denominado como indicadores se mantienen en una gran relación de influencia hacia lo musical funcionando como focalizadores. La música utilizada como modificador "rellena" la acción como un sentimiento altamente particularizado y concretizado.

Este uso de la música en el cine clásico de Hollywood apuesta claramente por una relación enfatizadora, paralela entre el contenido de lo visual y el contenido expresivo de lo musical. Otras opciones propondrían el uso contrapuntístico de la música en relación al cine como forma de crear significados. Es el caso de los "experimentos" concretos realizados por Eisenstein y Prokofiev.

En ese proyecto unitario del modelo de representación clásico de Hollywood, la música modificadora alcanzó su mayor pragmatismo, su verdadera razón de ser. Su uso se impuso de forma natural con el desarrollo del sonoro, integrado en esa determinada forma de entender el cine. Estructuralmente, en rela-

ción a la totalidad o unidad del film, la música envuelve el uso de los demás elementos como la fotografía, la narrativa, el diálogo o los ruidos como indicadores que fijan la referencia de una toma, una escena o una secuencia, e incluso, en algunos casos, del film entero.

En el sentido de la totalidad, al igual que la música completa el film, el film focaliza el contenido emotivo de la música, particularizando y concretizando su efecto, el cual, es cómplice del trabajo de "relleno" que realiza el modificador musical.

Hasta aquí en lo que se refiere al uso práctico de la música en el modelo de representación clásico del cine de Hollywood. Pero, sin embargo, se nos debe escapar un detalle que se ha venido señalando desde el principio.

La música, tal y como la hemos concebido partiendo de Hegel o Schopenhauer, presenta por su naturaleza, unas cualidades particularmente privilegiadas para el aumento expresivo directo, esté o no esté en relación con otros elementos expresivos.

Funcionando como modificadora adquiere determinados valores recíprocos en relación a lo que modifica, ya sea el cine, la ópera, el ballet, etc... Ahora bien, además de su valor "en relación a", el valor intrínseco de la música se impone de forma ineludible. No es infrecuente observar como la música es reducida o frenada en la mezcla final de una película, por temor a saturar las imágenes que acompaña. Tampoco es menos cierto el hecho de que la música ya está en la película antes de que esta empiece realmente, como ocurre en los títulos de crédito donde se introducen en forma de obertura muchos de los temas que se escucharán posteriormente. Antes de que comience la historia, antes de que los personajes actúen o sientan, la música está ya ahí, "sometiéndonos".

Tal y como indica Edgar Morin —y aquí volvemos a la esfera de lo intuitivo— la música aparece como una necesidad del cine, integrada, mezclada, inherente a él, "su baño nutritivo" (1972: 95).

Entramos en el terreno de un posible parentesco entre la música y el cine, del "film como una música que nos llega a través del ojo", en palabras de Elie Faure. Volviendo a la relación complementaria y recíproca de la que hablábamos anteriormente, se produce en el film una sensación que se hace musical a tal extremo que, cuando la música acompaña realmente a la imagen, la imagen saca de la música lo mejor de su expresión y sugestión. ¿Podríamos decir pues que el cine es

musical como la ópera? Para que el cine se convierta en realidad, en "realidad viviente" para el espectador, necesita ineludiblemente la música. "La música cesa, todo parece liso...sombras privadas de carne" (Balázs 1952:280).

Para concluir, dejo en el aire la posible similitud entre el lenguaje de la música y el lenguaje del cine. Al fin y al cabo, y como indica Morin, hay elementos más que suficientes que se repiten en uno y otro: "la fluidez, la intensidad, la simultaneidad, el ritmo, las reiteraciones...".

El lenguaje del cine parece sincretizar todos los lenguajes, se ha atraído a las palabras y a la música, al concepto concreto y al alma abstracta. Es el "lenguaje orquesta" del que habla Morin, lenguaje orquesta que, a pesar de su sincretismo, sigue conservando su originalidad.

No estaría de más hablar desde este momento del "cine de la música", tanto como de la "música del cine".

BIBLIOGRAFÍA:

- BALÁZS, B. (1952): **Theory of film: character and growth of a new art**. Ed. Dobson, London.
- CARROLL, N. AND P. (1989): "Notes on movie music" en Palmer, R. Barton (ed.): **The cinematic text: methods and approaches**. AMS Press, New York, pp.237-246.
- FUBINI, E. (1993): **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Ed. Alianza Música, Madrid.
- FLINN, C. (1992): **Strains of Utopia: gender, nostalgia and Hollywood film music**. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- HUNTLEY, J. AND MANVELL, R. (1975): **The technique of film music**. Ed. Focal Press, New York
- LANGER, S. (1953): **Feeling and form**. Ed. Scribner's, New York.
- MORIN, E. (1972): **El cine o el hombre imaginario**. Ed. Seix Barral, Barcelona.
- PRENDERGAST, R.M.(1992): **Film music, a neglected art**. Ed. W.W.Norton and Company, New York.
- SAVATER, F. (1986): **Schopenhauer, la abolición del egoísmo-Antología y crítica**. Ed. Montesinos, Barcelona.

Zhang Yimou, una verdadera revolución cultural

MARÍA DE LA PAZ LÓPEZ MARTÍNEZ

El pasado año se cumplió, por fin, el famoso primer centenario del cine. En la corta vida de este mágico invento una cosa sí ha quedado clara: el predominio del cine norteamericano. Ante esta evidencia, cabe preguntarse si además de ésta y la europea existen otras cinematografías. Evidentemente la respuesta es si, aunque tradicionalmente han quedado excluidas de las historias del cine.

Una de las grandes olvidadas es, sin duda, la cinematografía china. Debido al hermetismo político y cultural de este país, pocas películas se han abierto camino hacia Occidente. En esta breve apertura, iniciada en la década de los ochenta, han tenido una enorme influencia los festivales de cine. De 1978 a 1982 China participa en un centenar de ellos. Pero la intervención en estas muestras no es más que el resultado del cambio político que en estos años se está produciendo tras la "revolución cultural maoísta" (1966-1976). Esta, además de un hecho histórico y un proceso de depuración brutal, supuso un largo paréntesis en la cultura del país y por lo tanto en el cine, que durante esta etapa se vio prácticamente reducido a los documentales propagandísticos.

Será a partir de 1976-78 cuando el mundo del cine vuelva a una relativa normalidad: reaparecen artistas y técnicos que durante la revolución habían sido apartados de su trabajo y las antiguas estructuras son restauradas: la Asociación de cineastas tiene su décimo congreso, las revistas especializadas, interrumpidas durante diez años, reaparecen poco a poco, y los institutos cinematográficos reemprenden su actividad.

Estos institutos tendrán un papel fundamental en el desarrollo del cine chino de las últimas décadas. De uno de ellos, más concretamente de la Escuela Superior de Cinematografía de Pekín, saldrá en 1982 la primera promoción postcultural de cineastas, conocida también como "la quinta generación" (primera postcultural, pero quinta desde la creación de las escuelas de cine de China).

Al igual que ocurriera con el cine japonés en la década de los cincuenta, el cine chino de los ochenta tendrá su reconocimiento mundial a través de los festi-