

En último lugar, apunta el reporte, la necesidad de la estabilidad macroeconómica, garantizar un ambiente de seguridad pública que permita el desarrollo de las actividades de negocios y la apertura en el sector de infraestructura a la inversión extranjera.⁴

En suma, la concertación de un TLC con Japón no será la llave mágica que abrirá las puertas del mercado japonés y de forma automática ofrecer mayores oportunidades de negocio, es menester realizar un diagnóstico integral, desde el punto de vista de México, que permita identificar escenarios de impacto de un acuerdo comercial con Tokio. Y sobre todo tener muy clara su capacidad de respuesta para no obtener un beneficio parcial o limitado sino aprovechar al máximo las posibilidades que pueda ofrecer para hacer realidad, fuera de la retórica, la existencia de un proyecto de diversificación económica de México dentro de la Cuenca del Pacífico y avanzar hacia una nueva etapa en los nexos económicos y diplomáticos con Japón.

Notas

- Profesor-investigador del Centro de Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Doctor en Cooperación Internacional, Universidad de Nagoya, Japón. Investigador Nacional nivel I en el Sistema Nacional de Investigadores (SNI).
- 1. Guadalupe Hernández E. “Estudiará Japón la propuesta de acuerdo comercial con México”, *El Universal*. 30 de marzo de 1999.
- 2. Mireya Solís. México y Japón: *Las oportunidades del libre comercio*. Estudio elaborado para la Subsecretaría de Negociaciones Comerciales Internacionales, SECOFI. Abril 2000, p. 60.
- 3. KEIDANREN. Report on the Possible Effects of a Japan-Mexico Free Trade Agreement on Japanese Industry. April, 20, 1999.
- 4. Ver Felipe Gazcón “Regulación y fisco atorarían un acuerdo mercantil con Japón”, *El Financiero*. 29 de febrero de 2000. «»

El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón

Por Beatriz Carrillo

El cine es la única verdadera creación artística del siglo veinte. Ha sido el resultado del potencial de la era de las comunicaciones masivas, pero también de una nueva manera de expresión del arte. El cine, como forma compuesta de arte, se ha servido del medio que más ha caracterizado a nuestro siglo: la imagen. Ésta transforma al cine en una forma de arte bastante accesible lo cual lo convierte en un medio global, a la vez resultado de la creciente internacionalización de las artes. “El cine asimila lo viejo y lo nuevo, la élite y lo común, los arreglos del tiempo y espacio, en una forma basada en la imagen en movimiento”¹.

La historia del cine en China y Japón comienza en 1896, año en que por primera

vez se proyectan en Shanghai y en Tokio las primeras películas mudas o “espectáculo de las sombras”, como se le llamó en China. La tecnología fílmica tardaría unos años en llegar: Japón comienza su primera producción en 1899, mientras que en China la primera producción de cine se realizaría hasta 1905. En Japón se crean dos grandes productoras de cine: Nikkatsu y Shochiku. En Shanghai el primer estudio de cine sería establecido por el estadounidense Benjamín Brodsky en 1909. Hasta la década de los años 20 comienza a formarse un grupo importante de artistas y gente de negocios del cine nativos chinos, además de que comienza a darse un fuerte flujo de talentos entre los estudios de China continental y los de Hong Kong. Mientras tanto, en Taiwan la

producción era casi nula, ya que la isla seguía siendo colonia japonesa y el 70 por ciento de su audiencia era de japoneses.²

Al hablar del cine asiático es también necesario hablar del cine de Hollywood, el cual ha influido de manera importante en la creación cinematográfica en todo el mundo, sirviendo como modelo a las instituciones filmicas a nivel internacional. Hollywood representa tanto a un cine nacional como al cine internacional. Para los años 30 las películas estadounidenses eran ya reconocidas como “cine clásico” en Asia.³ “La influencia clásica y contemporánea de Hollywood en los cines nacionales es profunda, especialmente cuando tomamos un acercamiento formal más que histórico del cine asiático”.⁴ Con base en esas convenciones, japoneses y chinos contaron historias diferentes, con estilos propios. Las primeras producciones japonesas y chinas estuvieron de hecho basadas en las óperas tradicionales.

En los primeros años del cine japonés las películas eran acompañadas por actuaciones reales de un narrador (*benshi*). El *benshi* explicaba a la audiencia la secuencia de imágenes y algunas veces se hacía acompañar de algún instrumento musical, por lo general piano o *shamisen*. Estos narradores llegaron a ganar tal fama que muchas de las veces el público acudía a las proyecciones más por el renombre del *benshi*, que por un interés particular en la película. El propio hermano de Akira Kurasawa (1910-1998) fue un famoso *benshi* de películas extranjeras.⁵

Las producciones japonesas de las primeras décadas del siglo veinte comenzaron a utilizar historias de la literatura juvenil teatral *shimpa* y del género tradicional *kodan*, historias transmitidas oralmente. El teatro *kabuki* se constituiría también en una de las bases sobre las cuales el cine japonés comenzaría a crear películas. De los géneros teatrales

shimpa y *kabuki* se desprendieron dos de los más importantes géneros cinematográficos de Japón: *gendai geki*, o filme de drama contemporáneo; y *jidaiki* o filme de época (historias basadas en los períodos anteriores a la era Meiji 1868-1912). La rigidez del *kabuki* y la presencia de un *benshi* mantuvieron al cine japonés alejado de las nuevas técnicas cinematográficas, sobre todo la de edición, implementadas ya en otros cines nacionales.

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial se dio en Japón un *boom* en la cultura popular lo cual se vio reflejado en la producción cinematográfica. De igual manera, la entrada a Japón de una gran cantidad de películas extranjeras tendría una influencia significativa sobre las formas de hacer cine en dicho país. Los nuevos directores de cine quedaron impregnados de las ideas de modernización y realismo del cine extranjero. El movimiento cinematográfico puro pudo gradualmente debilitar la tradición teatral del cine. Los directores pusieron un nuevo atención en el realismo, lo cual los llevó a remplazar a los *onnagata* (personificadores de mujeres, herencia del teatro *kabuki*) por la actuación de mujeres. La influencia de los *benshi* fue también debilitada a través de la adaptación de nuevas técnicas cinematográficas, sobre todo la de una compleja edición.⁶

La Segunda Guerra tuvo un efecto negativo sobre la floreciente creación filmica. Las películas extranjeras fueron prohibidas y los guiones de las películas nacionales fueron expuestos a una fuerte censura. El Ministerio del Interior ordenó a los productores de cine seguir una lista de “temas esenciales de la política nacional”, los cuales acentuaban la vida patriótica y el sacrificio por la patria.⁷ A pesar de las insistencias oficiales, menos de un quinto de todos los filmes producidos durante la guerra cumplían con las directrices gubernamentales.⁸ Más tarde, durante la ocupación estadounidense, muchas de las películas del

período de guerra serían confiscadas. Para los años 50 nuevamente los estudios cinematográficos japoneses volvían a tener el control sobre la producción nacional de películas. A partir de entonces la experiencia de la guerra sería crucial para entender no sólo la producción de cine japonesa, sino también la de China.

La década de los 50 es considerada como la “creativa Edad de Oro” del cine japonés, por la prosperidad y creatividad desarrollada en esos años. 1950 fue el año en que la película *Rashomon* (del género *jidaigeki*), de Akira Kurosawa, ganaría el Gran Premio del Festival de Cine de Venecia; abriendo la oportunidad al cine japonés de llegar a los espectadores extranjeros. También de esta década fue la producción de la película *Gojira* (Godzilla, 1954), de la cual se producirían varias series, no sólo en Japón, sino también en Hollywood.

Durante estos años la guerra fue uno de los temas más recurrentes de los directores japoneses. Algunos denunciaron la crueldad de la aventura militar durante la guerra, mientras que otros directores optaron por explorar los efectos de la guerra dentro de su propio país.⁹ La censura oficial y formal se había eliminado, trayendo consigo el resurgimiento del género *jidaigeki*, en su versión del *chambara* (género épico con escenas de peleas con espadas) antes prohibido por las autoridades estadounidenses de la ocupación. Las peleas con espadas, entre samuráis fueron paulatinamente sustituidas por las peleas entre *yakuza* (la mafia japonesa), género que fue ganando mucha popularidad a finales de los 50.

La introducción masiva de la televisión trajo un declive importante en la producción cinematográfica de los años 60. Surge entonces una nueva ola de directores en búsqueda de nuevas ideas que pudieron salvar la imagen del cine y de las grandes productoras. Sin embargo, la televisión comercial seguía ganando terreno y las productoras de cine se vieron obligadas a

vender sus historias a la televisión. Los géneros gangsteriles y *yakusa* siguieron siendo los más populares. Algunas productoras de cine optaron por desarrollar la pornografía *soft-core*, la cual no requería de altos presupuestos y comenzaba a tener una creciente demanda.¹⁰ La producción artística en el cine continuó decreciendo durante los años 70 y 80, mientras que el cine

popular y las películas de Hollywood iban ganando terreno.

En el caso de China, el desarrollo del cine se inició en situaciones muy diferentes al de Japón. El movimiento nacionalista había logrado derrocar a principios de siglo a la Dinastía Qing, pero no había podido unificar al país. Por otro lado, la influencia de la revolución bolchevique de la Unión Soviética comenzaba a hacerse latente en distintos grupos políticos de China. En ese período el movimiento comunista era todavía débil, además de que estaba amenazado por la persecución de Chiang Kai Shek, quien tomaría la dirección del Partido Nacionalista tras la muerte de Sun Yat Sen. La represión de los nacionalistas y después la invasión japonesa tuvieron como consecuencia la dispersión y la clandestinidad del cine de izquierda.

Cuando por fin en 1949 los comunistas conquistan el poder, la industria

Muchos críticos dentro de China establecen que los premios otorgados a películas chinas en el extranjero son resultado del gusto de los extranjeros por el exotismo de oriente y no tanto por la calidad de los filmes¹²

cinematográfica china se divide en “cines nacionales separados” en Taiwan, Hong Kong y China continental.¹¹ Mientras que en Taiwan y en Hong Kong se mantuvieron las características del sistema de estudio de Hollywood, en la República Popular de China se siguió un sistema soviético, donde los estudios eran propiedad del Estado bajo la supervisión del Ministerio de Cultura, estando sujetos a una estricta censura y objetivos de producción. Para los comunistas las películas debían servir para la educación de las masas, ejerciendo una influencia moral positiva. Las películas extranjeras fueron prohibidas, mientras que la propia esposa de Mao se mantenía como ferviente admiradora de las películas estadounidenses (en lo privado). La mayor parte de las producciones se daban en los grandes estudios del Estado; las producciones independientes eran inexistentes.

A raíz de la reforma económica de 1978 China llevó a cabo una liberalización económica y una apertura al exterior que trajo consigo cambios no sólo en la economía, sino en todo el tejido social. Estos cambios dieron pie a la formación de un nuevo grupo de directores de cine. El declive en el control estatal sobre los estudios de cine fue terreno fértil para el surgimiento, durante la década de los 80, de una “Nueva Ola” del cine chino. Por primera vez los estudios provinciales permitieron a los directores jóvenes (la llamada Quinta Generación) filmar. Los directores de la Quinta Generación rechazaban los estereotipos basados en las óperas tradicionales y buscaban experimentar y explorar el lenguaje cinematográfico, así como una variedad de temas.

No obstante los cambios, la apertura política no fue total y la censura siguió existiendo. Algunas películas de hecho fueron prohibidas totalmente o se les dio una distribución muy pobre. Aún así, muchas películas chinas lograron ser exhibidas en el extranjero. Los casos más sobresalientes han

sido los de las películas de Zhang Yimou: La Linterna Roja (*Da hong deng long gao gao gua*, 1992) y Ni uno menos (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999), ambas ganadoras de premios en el festival de Venecia. Este director ha sido muy prolífico y ha presentado con éxito varias de sus películas en cines alrededor del mundo: Sorgo Rojo (*Hong gao liang*, 1987); Vivir (*Huozhe*, 1993); La Mafia de Shanghai (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) entre otras. De igual manera, a fin de evitar la censura, otros directores han optado por realizar producciones conjuntas sobre todo con productores de Hong Kong. La censura sigue siendo parte del afán gubernamental de querer controlar la imagen de China presentada ante el extranjero, así como las imágenes de occidente que se presentan en China.

A pesar del éxito que han logrado algunas películas chinas en el extranjero, éstas no han gozado de mucha popularidad dentro de su país. Muchos críticos dentro de China establecen que los premios otorgados a películas chinas en el extranjero son resultado del gusto de los extranjeros por el exotismo de oriente y no tanto por la calidad de los filmes.¹² Para estos críticos los occidentales poco pueden entender del cine chino. Estos comentarios desacreditan al espectador occidental, muchos de los cuales han seguido muy de cerca la producción cinematográfica de Asia (sobre todo de Japón y de China).

Las audiencias chinas y japonesas han tenido una reacción más favorable al cine comercial de Hollywood que a las producciones nacionales. La apertura cultural en esos dos países ha traído una aceptación irrestricta de la cultura pop norteamericana. Los cines nacionales han tenido respuestas diferentes a este fenómeno. En el caso de Japón la producción de cine se ha centrado en los *manga* (cómic), como contraofensiva de la cultura pop. Fuera del género *manga* hay pocos directores importantes. Recientemente han destacado

algunas de las películas del comediante Takeshi Kitano, las cuales han participado en diferentes festivales internacionales de cine (*Fuegos Artificiales/Hanabi* 1997 y *Kids Return* 1998).

En el caso de China la Nueva Ola del cine ha dado producciones importantes con un cine muy artístico y de gran calidad. La cultura china tradicional siempre ha tenido una atracción especial en occidente. Además, la producción filmica de la Nueva Ola se ha caracterizado por su gran variedad temática; desde la China tradicional, la experiencia de la invasión japonesa, la vida rural en China, hasta la problemática de las parejas modernas de las grandes ciudades chinas. Los casos de los cines de Taiwan y de Hong Kong son muy diferentes. Taiwan ha desarrollado directores importantes, algunos de los cuales se han ido a trabajar a Hollywood.¹³ La industria de cine de Hong Kong, revitalizada en los años 80 por los directores que regresaban de cursar sus estudios en Estados Unidos y Europa, produce actualmente más filmes al año que el propio Hollywood. Este cine ha estado dominado por las películas de acción, aunque en los últimos años se han tratado temas de mayor crítica social y política.¹⁴ Debe remarcararse igualmente, el estrecho vínculo entre los cines de Hong Kong, Taiwan y China continental, sobre todo en las dos últimas décadas.

La trayectoria cinematográfica de Japón y de China está estrechamente vinculada con los acontecimientos históricos experimentados por los dos países en el siglo pasado. Los antecedentes de la Guerra, por ejemplo, son cruciales para entender la producción cinematográfica en ambos países; es un tema recurrente en los filmes, aunque presentado con diferentes acercamientos según el país. Mientras que la temática ha sido casi en su totalidad de carácter regional, la influencia de Hollywood, sobre todo en cuestiones formales

(narrativa, técnicas y lenguaje cinematográfico) ha sido también importante. Sobre todo en las últimas décadas, la producción filmica de estos dos países se ha visto amenazada por un influjo muy fuerte del film y de la cultura pop de Estados Unidos. En Japón el cine formal ha perdido auge, mientras que el cómic o *manga* se generaliza en el mundo como algo netamente japonés. En el caso chino la apertura es más tardía y por tal razón el resurgimiento del cine chino trae consigo una variedad temática importante, con gran atención en la estética. Si bien el cine chino no ha logrado la difusión de los *manga* japoneses, sí ha ganado reconocimiento en los festivales internacionales de cine.

El cine se presenta cada vez más como la forma de expresión —a través de la cual hay también una búsqueda de lo artístico— más socorrida entre muchos artistas. Están por ejemplo el director inglés Peter Greenway (pintor, arquitecto, diseñador gráfico, etc.) y el director alemán Win Wenders (pintor y escultor), quienes conjugan en el cine diferentes especialidades para formar un verdadero arte compuesto. Esa diversidad de especialidades está también presente en los directores asiáticos.

El cine se ha convertido en un verdadero medio global de expresión, donde los diferentes cines nacionales se influyen entre sí. Hollywood podrá seguir manteniendo el récord en audiencias, pero cada vez un mayor número de espectadores acuden a las salas de cine buscando una mayor profundidad temática, así como una mayor calidad estética y auditiva en las películas. El cine tiene entonces un reto muy importante: crear una mayor concientización de la problemática social y del ser humano, siendo la imagen el medio más sencillo y eficaz para transmitir ese mensaje. La diversidad cultural servirá para enriquecer y revalorizar esa producción cinematográfica.

Notas

1. Farquhar, Mary. Erlich, Linda. "Asia-Pacific cinemas" en el libro *Culture and Society in the Asia Pacific*. Editado por Richard Maidment y Colin Mackerras. Routledge/The Open University, 1998, p. 208.
2. "Secrets of the Silver Screen". *Far Eastern Economic Review*. Julio 29, 1999.
3. Farquhar, Mary. Erlich, Linda. *op. cit.* p. 216.
4. *Ibid.* p.226.
5. Sato Tadao. "Kurosawa Akira: un maestro del coraje". *Cuadernos de Japón*. Vol. XII, núm.. 1, invierno, 1999, p. 40.
6. *Kodansha, Encyclopedia of Japan*. Kodansha Ltd. 1983 p. 268.
7. *Japan. Profile of a Nation*. Kodansha International Ltd. 1994 p. 288.
8. *Ibid.*
9. *Kodansha Encyclopedia of Japan. op. cit.* p. 272.
10. *Ibid.*, p. 275.
11. Farquhar, Mary. Erlich, Linda. *op. cit.* p. 212.
12. *Ibid.*, p. 227.
13. Entre ellos se encuentran: Ang Lee (*Sense and Sensibility*) y Peter Chan (*The Love Letter*).
14. Dos de esas películas han sido: Héros ordinarios (*Ordinary Heroes*, 1999 del director Ann Hui) y El verano más largo (*The Longest Summer*, 1999 del director Fruit Chan). Cheng, Scarlet. «Questions of Identity. Two film-makers break newground by exploring Hong Kong's changing self-image». *Far Eastern Economic Review*. Marzo 18, 1999. «»

COOPERACIÓN INTERNACIONAL EN LA CUENCA DEL PACÍFICO

Estados Unidos en los organismos de cooperación de la Cuenca del Pacífico: ASEAN, ARF y APEC

Por Dagoberto Amparo Tello

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial (SGM), el Pacífico Asiático se perfiló como una región en que la sensación de inestabilidad política y militar sería la constante, debido principalmente al avance del comunismo en el área y los esfuerzos por contenerlo. Esto dio la pauta para que Estados Unidos mantuviera una presencia militar importante de manera que pudiera coadyuvar al mantenimiento de la seguridad y estabilidad regional. Otro de sus objetivos fue el de garantizar el acceso a los mercados de la región, debido a su consolidación como un área de vital importancia para los intereses estadounidenses.

Los países de la región, a su vez, vieron a Estados Unidos como un aliado útil para

contrarrestar las amenazas externas, dadas las condiciones mencionadas en que se encontraba el área al final de la SGM. De aquí resultaron una serie de acuerdos bilaterales que, no obstante la enorme asimetría entre Estados Unidos y sus aliados, permitió a éstos gozar de la protección del primero, complementado con el acceso al gran mercado de Estados Unidos, además de obtener asistencia política y militar.

Así, aunque algunos autores argumentan que esta situación se dio como parte de una estrategia integral por parte de Estados Unidos para evitar la propagación del comunismo en el área y no como una política derivada de la región misma, se generó una especie de ambiente