

# Taiwan Black Movies (台灣黑電影),

## Realismo Social en el cine taiwanés

Tutorizado por el profesor Joaquín Beltrán Antolín

### Introducción

A finales de la década de 1970 comenzó a producirse en Taiwan un género cinematográfico al que llamaron cine de *Realismo Social* 社會寫實片 [shehui xiezhi pian], cuyas obras también se conocen como *Taiwan Black Movies* 台灣黑電影 [taiwan hei dianying]. La irrupción de éste supuso un boom en las salas taiwanesas y su éxito fue tal que entre 1979 y 1985 se llegaron a producir más de 150 películas, siendo su época de máximo esplendor entre 1981 y 1982, con más de 80 títulos en tan sólo dos años. Sin embargo, a partir de 1983 el número de producciones comenzó a disminuir, hasta interrumpirse por completo pocos años después.

Así, a pesar del impacto que causaron y de la buena acogida que tuvieron por parte del público, las películas de *Realismo Social* poco a poco fueron quedando relegadas al olvido y, a diferencia de la gran cantidad de literatura que existe sobre otros géneros producidos en Taiwan como el *Wu Xia* 武俠<sup>1</sup> o el *Nuevo Cine Taiwanés* 台灣新電影 [taiwan xin dianying], las referencias a éstas son muy escasas. Ahora bien, tal y como se puede observar en varios blogs de cine, el interés por las *Taiwan Black Movies* ha ido *in crescendo* en los últimos años y, aunque todavía cuentan con un público minoritario, cada vez son más los que se sienten atraídos por este tipo de películas.

Partiendo de esta base, el objetivo de este trabajo es responder a las siguientes preguntas: ¿Qué caracterizaba a estas producciones y en qué se diferenciaban del resto de films taiwaneses? ¿A qué se debió su gran éxito? ¿Y su repentina desaparición? ¿Reflejaban la sociedad de forma realista tal y como sugiere su apelativo? ¿A qué se debe el “negro” en el nombre con el que también se las conoce? ¿Cómo llegó a resurgir el interés por éstas?

Para dar respuesta a éstas, y a otras posibles cuestiones, el trabajo está dividido en cuatro partes. En la primera de ellas se explica el contexto sociopolítico de la época, para poder entender las motivaciones que llevaron a producir este tipo de cine en aquel momento de cambios, prestando especial atención a los movimientos sociales en pro de la democracia y al desarrollo del feminismo

Isma Ruiz

Graduado en Estudios de Asia Oriental,  
Universitat Autònoma de Barcelona  
y National Taiwan University.  
Estudiante de Máster en Humanidades:  
Arte, Literatura y Cultura Contemp.  
(especialidad de Sociedad),  
Universitat Oberta de Catalunya.

Creador del blog *Approaching to the East*, interesado en la antropología social y cultural, la historia contemporánea y el cine asiático.

<sup>1</sup> Obras épicas de artes marciales y espadachines situadas en épocas lejanas.

en Taiwan. En el segundo apartado se muestra el papel que jugó el crimen organizado en las producciones de *Realismo Social*, dada su implicación en la industria cinematográfica. En tercer lugar, se analizan las películas objeto de estudio de este trabajo, partiendo de unas aclaraciones previas sobre el significado que se le atribuye en la cultura china al color negro para entender el porqué de su denominación, así como un repaso de los precedentes cinematográficos anteriores a éstas. Seguidamente, se describen sus principales características y se analizan sus influencias cinematográficas, así como la representación que se hacía de la realidad. A su vez, también se explican los métodos utilizados por la industria para esquivar la censura, además de otros aspectos relacionados con la figura del gángster y la imagen que se proyectaba de la mujer. Por último, se hacen unas aclaraciones sobre qué ocurría con las *Taiwan Black Movies* tras su exhibición en las salas, cómo era su difusión al mercado internacional y cómo han llegado hasta nuestros días.

## 1. Contexto sociopolítico

Tras dos décadas de ayuda económica por parte de los Estados Unidos (EEUU) al Partido Nacionalista Chino (KMT/GMD) entre los años cincuenta y sesenta, se dieron en Taiwan importantes transformaciones políticas y económicas que supusieron la aparición de una amplia clase media (Lu, 2010: 84), y el “consumerism became a way of life in this prosperous new socioeconomic environment” (Rubinstein, 1994: 10).

No obstante, este crecimiento también supuso la intensificación de varios conflictos de intereses entre grupos de personas de distinto status, junto al incremento de demandas que el gobierno no podía llegar a satisfacer, así como un aumento de la concienciación política y un mayor deseo de participación en ésta (Ríos, 2005: 47-48).

A su vez, a causa del deterioro de la posición exterior de Taiwan en el ámbito internacional<sup>2</sup>, especialmente desde la expulsión de la República de China (ROC)<sup>3</sup> de la ONU en 1971, así como de la Crisis del Petróleo de 1973, la economía de la isla entró en un periodo de estanflación, dando lugar a la aparición de nuevos movimientos a favor de reformas políticas dirigidos por personas independientes o candidatos del *dangwai* 黨外<sup>4</sup>, junto a otras importantes protestas estudiantiles (Lu, 2010: 84; Rubinstein, 1994: 10). Según Ríos, el catalizador de esta nueva situación fue el Incidente de Chungli, en 1977, tras los rumores de manipulación por parte del KMT en el recuento de votos de unas elecciones, lo que derivó en un rodeo a los colegios electorales y el incendio de una comisaría. Más tarde, la presión social interna se intensificó en 1978 cuando los EEUU reconocieron diplomáticamente a la República Popular China (RPC) en lugar de la ROC, lo que acentuó más todavía el aislamiento del KMT, conllevando a que la oposición exigiese una mayor democratización del sistema para poder adaptarse a la nueva situación internacional (Ríos, 2005: 48-49).

---

2 Mientras que en 1968 Taiwan mantenía relaciones diplomáticas con 64 países y la República Popular China con 45, en 1975 los países que reconocían a Taiwan se redujeron a 26, mientras la República Popular normalizaba sus relaciones con un total de 112 (Roy, 2003: 132).

3 Nombre oficial con el que se conoce la isla de Taiwan y el resto del archipiélago bajo soberanía del gobierno taiwanés.

4 Literalmente “fuera del partido”. Se refiere a aquellos que hacían política sin estar afiliados al KMT, el único partido durante casi toda la Ley Marcial (1949-1987). Más tarde se formaron varios partidos, entre ellos el Partido Democrático Progresista (DPP) en 1986.

Por otro lado, la prosperidad económica también trajo consigo mejoras en la educación, haciendo ésta más accesible a las mujeres, dando como resultado que en 1971 el número de matriculadas en las tres universidades más prestigiosas del país fuese muy similar al de hombres. De todos modos, el porcentaje de mujeres analfabetas en 1974 seguía siendo tres veces superior al de varones (Lu, 1994: 290-292). Además, pese a que también se había incrementado la participación femenina en el mundo laboral al pasar de una economía agrícola a una industrialización intensiva, la segregación por sexo en la distribución ocupacional no había cambiado, así como tampoco las posibilidades de participar en política, e incluso desde el propio gobierno se animaba a que la mujer asumiese un estatus de subordinación al hombre tanto en casa como en la sociedad (Chou, 1994: 331; Lu, 1994: 296).

Por estas razones, en las universidades se empezaron a realizar lecturas, debates y publicaciones para elevar la conciencia femenina, introduciendo nuevas ideas como abolir los prejuicios tradicionales contra las mujeres, reconstruir un nuevo sistema de valores dotándolas de independencia y dignidad, o conseguir una igualdad de sexos real. De este modo, en la década de 1970 se impulsó el movimiento feminista en Taiwan, al que no tardaron en llegarle críticas por parte de los sectores más conservadores, ya que lo veían como una herejía que iba a destruir las “virtudes femeninas tradicionales”, dando lugar al rechazo por parte del KMT y a la prohibición de la Asociación para la Promoción de las Mujeres (Lu, 1994: 293-297).

Bajo este contexto de ebullición social, tanto por la oposición política como por los movimientos por los derechos de la mujer, el *dangwai* se unificó en 1979 y fundaron la revista Formosa, que además servía de portavoz al movimiento independentista. Unos meses más tarde, con motivo del Día Mundial de los Derechos Humanos, organizaron una manifestación en Kaohsiung desafiando al KMT, en la que participaron varios conferenciantes, entre ellos Annette Lu, una de las figuras claves del feminismo en Taiwan. La manifestación derivaría en el Incidente de Formosa, con la detención, e incluso encarcelamiento, de muchas personas relacionadas con la revista, dando lugar a un aumento de la represión contra la disidencia política (Lu, 2010: 84-85; Lu, 1994: 298-299; Ríos, 2005: 49; Rubinstein, 1994: 10).

No obstante, además del *dangwai*, las mafias locales también estaban implicadas en el desarrollo de los acontecimientos, tal y como se pone de manifiesto en la siguiente confesión de Chen Chi-li, el líder de la Banda del Bambú, la organización criminal más importante de Taiwan:

Non-KMT politicians and Taiwan Independence people have used all means to make connections with the ruffians in local communities [...]. To the government, these people have become a potential source of trouble. [...] Like the Chung Li Incident [...], it was spearheaded by ruffians [...]. The Kaohsiung Incident, the Formosa Magazine Incident, are all like this (Chin, 2003: 36).

Ahora bien, en la misma confesión también se puede observar que aunque las mafias colaboraban con la oposición, también lo hacían con el propio gobierno, al que le convenía mantener buenos contactos con éstas con tal de evitar revueltas mayores.

[G]overnment agencies of all levels came to see me [...] to come back to the gang and reorganize the Bamboo United gang. [...] [I]f non-KMT politicians and Taiwan Independence people want to initiate riots and are amassing local ruffians, I can know, and the government can take steps to deal with them (Chin, 2003: 36).

Así pues, en lugar de ser perseguidas, gracias a esos contactos con el gobierno, algunas bandas disfrutaban de ciertos privilegios. De hecho, los lazos entre la Banda del Bambú y el KMT crecieron tanto que Chen Chi-li fue nombrado presidente de un subcomité de la Liga de Juventudes del KMT (Kaplan, 1992: 373).

## 2. El crimen organizado y la industria cinematográfica

Con el despegue de la economía taiwanesa se intensificaron los lazos entre los funcionarios del gobierno y los hombres de negocios, y cuando se producía algún conflicto se recurría a los gangsters para que mediasen en las disputas (Chin, 2003: 63- 64; Kaplan, 1992: 367). Así, las mafias fueron introduciéndose gradualmente en diferentes sectores que iban desde la restauración hasta la construcción, pasando por salas de juegos o discotecas, e incluso la industria del cine. De este modo, un capo de la Banda del Bambú se convirtió en el productor de una gran compañía cinematográfica, un asesor de la banda en el propietario de otra gran productora (Chin, 2003: 63-66), y el propio Chen Chi-li era el encargado de facilitar contactos con mujeres a los hijos de Chiang Ching-Kuo<sup>5</sup>, a través de sus conexiones con el mundo del cine, el cual se había convertido en el medio tradicional de contactar con “señoritas”<sup>6</sup>. De hecho, la prostituta de clase más alta se trataba de una estrella del cine taiwanés (Kaplan, 1992: 370).

Así pues, desde finales de los años sesenta, y de forma particularmente intensa durante la década de 1980, el mundo del espectáculo estaba controlado por bandas criminales, y muchos jefes mafiosos se convirtieron en agentes dado que era un sector que proporcionaba altos beneficios (Chin, 2003: 65-67).

Entertainment, in particular, was hard hit by the Bamboo Gang's expansion. Leading members muscled their way deeper into the movie industry, drawing work as producers, directors, and agents. Stars and singers, tapes and records, movie theatres and nightclubs all fell under control of the gang (Kaplan, 1992: 372).

Los productores de cine a menudo eran víctimas de extorsiones y contrataban a otros mafiosos alquilando los servicios de sus bandas como protectores. A su vez, también se contrataba a los gangsters para que actuaran como extras en las películas. Además, gracias a éstos, las negociaciones con los estudios resultaban más efectivas y así se aseguraban de que los actores se presentaban a tiempo, lo que hizo que algunas grandes estrellas también se asociasen con bandas mafiosas a cambio de protección (Chin, 2003: 66-67; Hou, 2005a: 19'13”).

Según Chu Yen-ping, guionista de *The First Error Step* (1979), una de las primeras películas de *Realismo Social*, era imposible terminar una película sin la cooperación del mundo del crimen, por lo que si uno quería que una estrella apareciese en su película, necesitaba ponerse de acuerdo con los gangsters para poder disponer de los actores, o de otro modo no podrían ni aunque estuviesen previamente contratados (Hou, 2005a: 18'33”). Además, el poder de las mafias en el *star-system* no se limitaba a la producción nacional, sino que los lazos del crimen organizado traspasaban las fronteras, y el mismo Jackie Chan desde Hong Kong tuvo que recurrir en 1980 a contactos con

5 El hijo de Chiang Kai-shek y presidente de Taiwan entre 1978 y 1988.

6 En chino se utiliza 小姐 [xiaojie] (señorita) para referirse a las prostitutas de forma educada.

Taiwan para que se hiciesen cargo de las negociaciones que le permitiesen abandonar la productora con la que estaba trabajando (Faber, 2004: 52-53).

A su vez, según Chen Po-wen, montador de la época de las *Taiwan Black Movies*, si estaba trabajando en una película y se presentaban los gangsters en la sala de edición con sus rollos para montar, tenía que dejar de inmediato el proyecto con el que estuviese y editar el de ellos (Hou, 2005a: 17'48").

Companies owned by crime bosses have no problem signing contracts with popular directors and performers. Not only do directors and performers dare not reject a contract, they also have to accept whatever deal the company offers to them. In the past, when a film company went out to shoot outdoor scenes, the company was extorted by *jiaotou*<sup>[7]</sup> groups for permission to work on the latter's turf. Over the years, many film companies hired criminal elements to participate in film-making; these criminals not only played the role of the producer, but also took on the responsibility for settling disputes, signing contracts with performers, and negotiating deals with directors and performers. At the moment, it is hard to imagine how a film company could produce a movie without the help of staff members who are also members of a crime group (Chin, 2003: 67).

### 3. *Taiwan Black Movies*. El cine de Realismo Social

Antes de analizar las características de las *Taiwan Black Movies*, explicaremos el porqué del "negro" en su nombre, así como los géneros cinematográficos que las precedieron.

#### 3.1. Negro como denominación de origen

Aunque su apelativo se pueda relacionar con el género del *film noir*<sup>8</sup> norteamericano, no es ésta la razón por la cual reciben ese nombre, sino que se trata de una parodia al nombre en chino del *Nuevo Cine Taiwanés*<sup>9</sup> (Hou, 2005b: 2). No obstante, la elección del color negro tampoco es casual, sino que la formación de nuevos términos en chino a partir de la combinación de "negro" junto a otras palabras, dota a éstos de una connotación específica, la cual va muy ligada a la naturaleza de estas producciones:

Chinese people often use the word *hei* (black) to denote things that are bad [...]. For example, *heishahui* (black society) means organized crime groups, *heixinkan* (black heart) means evil intention, *heitou* (black head) means bandits, *heitu* (black earth) means opium, *heihuo* (black commodity) means stolen items, and *heiguan* (black officials) means corrupt officials. Thus, if a person is considered to be *hei*, he or she is thought to possess negative traits (Chin, 2003: 11).

#### 3.2. Precedentes cinematográficos

El crecimiento económico trajo consigo que los taiwaneses gastasen cada vez más en ocio y, según estadísticas oficiales, el total del porcentaje per cápita que cada ciudadano destinaba al

7 El término *jiaotou* (角頭) hace referencia a las mafias locales en Taiwan.

8 El *cine negro* ya contaba con su propia traducción al chino, 黑色電影 [heise dianying] (lit. películas de color negro).

9 Si a 台灣新電影 se le cambia el carácter 新 [xin] (nuevo) por 黑 [hei] (negro) da como resultado 台灣黑電影. Así, la parodia viene dada por la similitud entre ambos nombres junto a la carga semántica que aportaba el color negro al nombre.

entretenimiento en 1980 era más del doble que en 1974 (Chu, 1994: 82). Sin embargo, el interés por el cine nacional comenzó a decaer, ya que éste se limitaba a películas propagandísticas y a films de entretenimiento en los que se evitaba cualquier tipo de crítica social o política contraria al KMT (Yip, 2004: 52).

Entre las propagandísticas, aparte de films antijaponeses y anticomunistas, también había otro género que se denominó *Realismo Sano* 健康寫實主義 [jiangkang xieshi zhuyi]. A través de éste, trataban de inculcar los valores de una cultura nacional a partir de patrones de buen comportamiento, como en tiempos del Movimiento de la Nueva Vida<sup>10</sup>, mostrando solamente aquello que se correspondía con el modelo promovido por el Estado.

The screenwriter for many important Healthy Realist films, Zhang Yong-Xiang maintained that, “Healthy Realism derived its meaning from the times we lived in, full of hopes and stories under the sunshine [...]” Lee Hsing was the first to concur by saying that “under the constricting political circumstances at that time, we decided to produce films that could be made under the sunlight [...]” The political milieu [...] became more than a context or limitation within which filmmakers created; rather, it positioned itself as an idealistic filter through which only selected elements could pass. The much-repeated metaphor of “sunlight” attests to the guarded nature of Healthy Realism (Hong, 2011: 74).

En cuanto a los films de entretenimiento, por un lado estaban las producciones *Wu Xia*, y por el otro los melodramas e historias de romances juveniles basadas en novelas populares. Aunque estos dos fueron los pilares que sustentaron la taquilla durante la década de 1970, la poca variedad en la oferta cinematográfica local provocó que los ingresos comenzasen a decaer (Yip, 2004: 52-53; Chen, 1998: 55).

Economic success had the effect of changing the tastes of the audiences, who no longer wanted to be taken into a world of fantasy where lovers spent all their time talking about their feelings without doing anything else, or where a swordsman would sacrifice everything simply to kill and adversary (Chen, 1998: 55).

A su vez, la modernización del país coincidió con la llegada del reproductor de vídeo a los hogares taiwaneses, y la creciente disponibilidad de cintas provenientes de Hong Kong, Japón, Europa y los EEUU a finales de la misma década, a través del pirateo o el contrabando, significó un problema para la industria cinematográfica local, ya que no podía competir con las películas procedentes del exterior, dado que éstas no sólo ofrecían nuevos temas, sino que además estaban libres de censura (Hong, 2011: 112; Yip, 2004: 53-54; Chen, 1998: 55).

Puesto que el mundo del cine era un sector que generaba muchos beneficios, abandonarlo hubiese supuesto la pérdida de una gran fuente de ingresos, y a la industria cinematográfica taiwanesa la única opción que le quedaba para no decaer era renovarse, con lo que pasaron de la “claridad” del *Realismo Sano* a la “oscuridad” del *Realismo Social*.

10 El Movimiento de la Nueva Vida fue un movimiento ideológico iniciado por Chiang Kai-shek en 1934, cuyo objetivo era cambiar los valores y el comportamiento de la población por unos más acordes con la modernización que necesitaba la ROC.

### 3.3. Características de las *Taiwan Black Movies*

Dada la necesidad de un cambio en los contenidos de las películas para poder competir con los productos llegados del extranjero, las producciones taiwanesas fueron incluyendo progresivamente escenas de desnudos y violencia cada vez más extrema, así como una gran cantidad de escenas de juegos y apuestas, en las que los protagonistas eran los mismos mafiosos que controlaban la industria, o mujeres iracundas en busca de venganza, muy distantes del modelo femenino promovido por el KMT.

Movie screens became filled with nude bodies, gun battles, gambling scenes and the gangster Big Boss. These works were ironically labelled “social realism” films by their producers, who showed little regard for their deleterious influence on society as a whole (Chen, 1998: 55).

De este modo, la irrupción de las películas de *Realismo Social*, mostrando la cara más oscura de la sociedad mediante escenas de peleas entre bandas, asesinatos y violaciones a mujeres, torturas en prisión, etc. supuso una ruptura con el cine que se venía produciendo hasta entonces, ya que se alejaba de todos los patrones establecidos por el Estado, y dio como resultado que los exhibidores consiguieran volver a atraer a un gran número de público a las salas cine.

Además de su temática, otra característica de las *Taiwan Black Movies* era el poco tiempo que se tardaba en producirlas. Desde que se empezaban a filmar hasta la finalización del montaje pasaba menos de un mes. Es más, muchas veces se rodaba sin guión, escribiéndolo a medida que avanzaba el rodaje (Hou, 2005a: 14’05”). Sumado al poco tiempo que requería el lanzamiento de un nuevo título, gracias a que eran películas que contaban con un presupuesto muy bajo, se rentabilizaban en seguida y la exhibición de éstas se convirtió en una forma rápida de obtener dinero fácilmente, dando lugar a una producción masiva de las mismas. El director Tsai Yang-ming describe la época de la siguiente manera: “Back then, [...] I was shooting three movies at the same time, with less than three hours of sleep each day” (NYAFF, 2013c). Por su parte, Chen Po-wen asegura que durante aquellos años podía llegar a encontrarse montando más de 14 películas al mismo tiempo (Hou, 2005a: 18’13”).

#### 3.3.1. Principales influencias

Se puede decir que las películas de *Realismo Social* fueron a Taiwan lo que las producciones *exploitation*<sup>11</sup> a los EEUU, pues ambas partían con los mismos objetivos de ganar dinero rápido, trataban temas similares para atraer al público, se producían de forma masiva y contaban con un presupuesto muy ajustado. Además, la influencia norteamericana en las *Taiwan Black Movies* es más que evidente. Por ejemplo, al ver la secuencia de *Girl with a Gun* (1982), en la que la protagonista se encuentra con una pandilla en los pasadizos del metro y la pelea con el parque de atracciones de fondo, uno en seguida se da cuenta de que se trata de un calco, incluso de la propia vestimenta de los pandilleros, de la película *The Warriors* (1979), un film de culto sobre bandas juveniles en Nueva York. De hecho, según López, experto en cine asiático y *exploitation*:

11 El cine *exploitation* (también conocido como *trash cinema* o *grindhouse*) era un cine de bajo presupuesto y de producción masiva durante la década de 1970 cuya finalidad era la obtención de dinero rápido. Los guiones giraban en torno a temas tabú, y “con la coartada de denunciar taras de la sociedad, justificaban su erotismo y violencia entonces inusuales” (Comas, 2005: 39). Hoy en día, muchas de éstas se han convertido en obras de culto. A su vez, surgieron varios subgéneros de temática más concreta. Por ejemplo, las *blaxploitation* en las que se reivindicaba la “raza negra”, como en *Coffy* (1973) o *Foxy Brown* (1974), o las *girl-in-prison films* como *La Cárcel Caliente* (1974), que también ocuparían su lugar en las *Taiwan Black Movies* con obras como *Training Camp* (1983).

El cine taiwanés de *serie B* robaba escena tras escena de películas americanas y europeas. Todas las de Chu Yen-ping de la época eran así. No eran homenajes, sino robos. Igual que las bandas sonoras, que también eran robadas sin pagar derechos de autor (López, 2014).

Un ejemplo de la utilización de la banda sonora de otra película lo podemos encontrar en *Golden Queen's Comandos* (1982), en la que aparece una pieza compuesta por Ennio Morricone, que en realidad se trata de la canción principal del *western* italiano *Mi nombre es Ninguno* (1972). Es más, según Pérez-Molina, experto en cine asiático e italiano, el *poliziotteschi*<sup>12</sup> también fue una gran influencia para el *Realismo Social*, ya que “la venganza era el *leitmotiv* de todas las *Taiwan Black Movies*. Exactamente igual que en los policíacos italianos, que no eran más que actualizaciones del *spaguetti western*, cambiando el oeste por la ciudad” (2015).

Por otro lado, si hablamos de las influencias de este tipo de producciones, no se pueden obviar otras cinematografías asiáticas como la hongkonesa y la japonesa.

[T]he late 1970s had seen the rise of New Wave cinema in Hong Kong, and about sixty new directors [...] made their debuts during 1975-9. Their refreshingly realistic and socially conscious works held up a mirror to aspects of Hong Kong society that had been long ignored by Hong Kong cinema. They exposed the myth of urban prosperity, the dissatisfaction of youth, the uncertainty about Hong Kong's future and identity, and the myriad problems and societal changes [...]. Taiwanese audiences welcomed these films, which not only entertained but also touched upon certain social, cultural and political issues encountered in Taiwan (Chen, 1998: 56).

Así, en Hong Kong se comenzó a desarrollar la intención de mostrar en pantalla problemas sociales y políticos que hasta el momento habían sido ignorados, del mismo modo que harían posteriormente los directores de *Realismo Social*. Algunos directores destacados de la nueva ola fueron Ann Hui, debutando con *The Secret* (1979), y Tsui Hark con *The Butterfly Murders* (1979) (Dannen y Long, 2007).

En cuanto al cine nipón, una de las influencias más claras se encuentra en una variante de las *pinku eiga*<sup>13</sup>, las llamadas *pinky violence*<sup>14</sup>, películas sobre bandas callejeras femeninas en las que se combinaba violencia y sexo, e incluían violaciones con frecuencia (Schilling, 2007: 80; Cueto, 2007: 122). Algunos títulos claves de este género son *Female Prisoner #701 Scorpion* (1972) o *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (1973).

Pueden ser violadas, humilladas y traicionadas por los machos, pero no hay duda de que al final del metraje éstos encontrarán su merecido castigo. Una idea de reivindicación-revanchismo contra la tradicional sociedad patriarcal que no está muy lejos de la [que] proponían en esos años géneros como el *blaxploitation* o el cine *gore* y *trash* en Estados Unidos (Cueto, 2007: 123).

12 Nombre por el que se conocen las películas de género policíaco producidas en Italia entre los años setenta y ochenta.

13 En japonés *ピンク映画* (lit. películas rosas). Se trata de un género que “incluía todo tipo de tramas melodramáticas que eran solo [una] excusa para la exhibición de carne femenina” (Cueto, 2007: 122).

14 En japonés *好色路線* [koshoku rosen] (lit. línea lasciva).



Además, también se constatan influencias de subgéneros del cine *yakuza*, como el *jitsuroku eiga*<sup>15</sup> con personajes basados en gangsters reales. Por ejemplo, *Street Mobster* (1972) o *Batallas sin honor ni humanidad* (1973), cuyo protagonista es un ex convicto recién salido de la cárcel (Schilling, 2007: 80-81) que, como se explicará más adelante, también era un tipo de personaje habitual en algunas *Taiwan Black Movies*.

### 3.3.2. ¿Realidad o ficción?

Ya hemos visto los temas tratados por el cine de *Realismo Social*, sin embargo ¿hasta qué punto eran realistas estas películas y la representación que se hacía de la sociedad del momento? El director Hou Hsiao-hsien<sup>16</sup> la describe de la siguiente forma:

There were really no opportunities. Besides me, there was only one other guy my age who went on to college after high school. The rest of them [...] had no choice but to follow the reality of their environment—in the end, so many of them fell victims to drug overdose, or ended up being killed. Gradually their condition worsened as Taiwan's reality changed. So this interest in so-called gangster culture is really nothing more than a crystallization of my own personal experience (Berry, 2003: 702).

Aunque tampoco se puede generalizar a partir del caso particular de Hou, dando por hecho que toda la sociedad vivía en esas mismas condiciones, podemos comprobar que también se daban esas situaciones. Es más, la propia Karen Yang, directora de títulos como *The Lady Avenger* (1981) o *Women Warriors of Kinmen* (1983), reconoce que se basaba en las páginas de sucesos a la hora de escribir sus guiones, aunque haciendo la historia más provocativa y sensacionalista con tal de crear un mayor escándalo (Hou, 2005a: 06'27"). De hecho, el asesinato de la familia de Lin Yi-shiung, uno de los imputados por el Incidente de Formosa, poseía todos los elementos clave para convertirse en el guión de una estas películas.

Un ejemplo de adaptación de un suceso real se encuentra en *Woman Revenger* (1981), cuyo director explica lo siguiente:

[T]hese things were real events that happened during the 70s. Many young girls went to Japan to find jobs and they were killed, or murdered, or they were captured by the yakuza there and they forced them to become prostitutes. If they didn't do it, they were killed (Diva, 2013).

Por otro lado, según el crítico Edmond Wong, a través de estas películas se compartían las emociones comunes a toda la sociedad taiwanesa, la cual experimentaba una sensación de abandono, de sueños incumplidos y de autocompasión al no ser reconocidos por la comunidad internacional (Hou, 2005a: 40'01"). Un ejemplo de esa sensación de abandono lo vemos en *Girl with a Gun*, en la que la protagonista termina enloqueciendo tras la muerte de sus padres, los cuales habían estado mimándola y sobreprotegiéndola. Más tarde, tras hacerse con la pistola de un ladrón que entra a su casa e intenta violarla, ella se dedica a ir matando a todo hombre con el que se encuentra, y tras cada asesinato suena una canción cuya letra dice:

<sup>15</sup> En japonés 実録映画 (lit. películas de acontecimientos pasados).

<sup>16</sup> Considerado por muchos como "el padre del *Nuevo Cine Taiwanés*". Aunque su estilo es muy distinto a las *Taiwan Black Movies*, también aparecen gangsters en algunas de sus obras.

*Where is my happiness? Where is my youth? Why have they gone, without sound? Moon and stars, for me, send no joy or light. Leaving me to drift with the tide. That rushes in strongly, but leaves with a sigh. My life's like a rainbow in the sky. It glows for a moment, then quietly dies (Girl with a Gun, 1982: 58'49").*

Aunque en ningún momento del film se dice explícitamente, la sensación de abandono por la que pasa la protagonista, así como sus altibajos, pueden relacionarse directamente con la situación en la que se encontraba Taiwan respecto a los EEUU, con todos sus vaivenes durante la Guerra Fría y el reconocimiento diplomático de la RPC. Además, la película recuerda constantemente la presencia estadounidense en el pasado de la isla, ya que son frecuentes los planos con publicidad de Coca-Cola y Pepsi. Es más, cuando la policía encuentra las balas con las que se han cometido los crímenes, asegura la procedencia americana de las mismas, con lo que los males de la situación acaban siendo atribuidos a los EEUU, mientras ella termina siendo exculpada bajo la alegación de que no es totalmente culpable de sus actos, ya que éstos se deben al shock producido por quedarse sola en el mundo. No obstante, la psicóloga termina reconociendo que ha de pasar por un tratamiento para que no vuelva a ocurrir. Así pues, ésta podría ser otra referencia más al aislamiento que supuso el fin de su relación con Washington, y a la necesidad de cambios en la política del país.

Así pues, a pesar de lo exagerado de las *Taiwan Black Movies* con tal de causar el mayor impacto posible, podemos comprobar que sí mostraban cierto grado de realismo, ya fuese a partir de adaptaciones de casos reales de las páginas de sucesos o mediante metáforas inspiradas en el contexto sociopolítico taiwanés.

### 3.3.3. Combatiendo la censura

Pese a las buenas conexiones entre las mafias de la industria y el KMT, la censura cinematográfica continuaba siendo un obstáculo para el *Realismo Social*, con lo que, con tal de evitarla, se intentaba disimular la relación entre Taiwan y lo que se mostraba en pantalla (Hou, 2005a: 28'02"). Así pues, muchas de las historias se ubicaban directamente en Hong Kong, tal y como se puede comprobar en los arranques de *Girl with a Gun* y *Woman Revenger*. Según el director de la segunda:

At that time, there was a lot of news coverage about those events and I was reading about them and I decided that I had to make them into films to bring back some kind of justice to the society, but I could not set the events in Taiwan because it was controversial, so I set it in Hong Kong (Diva, 2013).

El crítico Robert Chen explica que se trataba de "des-taiwanizar" las películas, disimulando la conciencia taiwanesa al mismo tiempo que se simplificaban las causas de los problemas, sin tener en cuenta si éstos se debían a la educación, la política o la sociedad. Así, todo lo relacionado con la nación quedaba fuera y lo que el espectador veía era que una mujer había sido violada y buscaba venganza, sin importar el problema inherente que le había llevado a esa situación. No obstante, aunque no presentasen explícitamente el trasfondo del problema, Chen afirma que el público se sentía identificado con éstas al ponerlas en relación con su propio estado de malestar, rabia e impotencia (Hou, 2005a: 28'02").

De todos modos, el recurso de no decir las cosas directamente tampoco se trataba de algo nuevo en la sociedad taiwanesa, sino que a lo largo de toda la historia china muchas protestas ya se habían llevado a cabo de manera indirecta, criticando al presente mediante la exaltación del pasado por su

contraste favorable con la actualidad, o criticando episodios del pasado similares al presente (Golden, 2012: 57). De hecho, esto mismo se había intentado a través de algunos *Wu Xia*. Ahora bien, si las *Taiwan Black Movies* querían distanciarse de ese tipo de producciones, utilizar el recurso de una época pasada podría acabar siendo contraproducente, siendo más efectiva la “des-taiwanización” de la que habla Chen.

A su vez, había producciones que no sólo se ubicaban en otro lugar, sino que además utilizaban elementos que pudiesen ser del agrado del KMT. Así pues, el hecho de que los crímenes de *Woman Revenger* tuviesen lugar en Japón, no sólo ayudaba a la deslocalización del problema, sino que además contribuía en alimentar el sentimiento antijaponés que promovía el partido. Otro ejemplo lo vemos en *On the Society File of Shanghai* (1981), basada en una novela prohibida en la China continental, perteneciente a la Literatura de las Cicatrices<sup>17</sup>, a la que añadieron escenas de sexo y violencia para conseguir un producto más atractivo para el espectador. De este modo, podría tener éxito en taquilla al mismo tiempo que se ganaban la aprobación, incluso la simpatía, del KMT, el cual veía en ella una intención política como si se tratase de un film patriótico y anticomunista. En cambio, al público lo único que le importaba era ver el pecho desnudo de la actriz protagonista mostrando sus heridas (Hou, 2005a: 08’55”; Chiang, 2011: 61-62).

No obstante, a pesar de la utilización de elementos favorables a la ideología del partido, el Comité de Censura también podía ordenar cortar el rollo de película en aquellas escenas que considerase no aptas para su visionado. Ahora bien, esto tampoco supuso un gran problema para los exhibidores, ya que los trozos de metraje que se cortaban eran cuidadosamente guardados, y posteriormente volvían a ser empalmados justo antes de su proyección (Hou, 2005a: 21’55”).

#### 3.3.4. La figura del gángster

Según Boretz (2004), en el imaginario colectivo de la cultura popular taiwanesa existen por lo menos dos tipos de gangsters. Por un lado está aquel leal a sus superiores, cuya máxima aspiración es entablar buenas relaciones y escalar posiciones en la jerarquía de su banda hasta llegar a convertirse en un “hermano mayor” o en el padrino de la organización, mientras juega un rol específico basado en el honor. Por el otro, está el gángster independiente, al que define como “caballero errante”, el cual actúa sin ningún tipo de limitaciones morales, aunque “displaying the proper balance of social dominance, sexual desire and emocional control in his relations with women” (Boretz, 2004: 174).

De éstos, aunque ambos aparecen representados en las *Taiwan Black Movies*, el que más destaca, con papeles más dignos de recordar y con el que el público se siente más identificado, es del segundo tipo, ya que es el que mejor encaja con lo que pretenden evocar las películas de *Realismo Social*. De hecho, según Boretz, en Taiwan la resistencia a la coerción externa es intrínseca a la identidad histórica de la isla, con lo que necesariamente la representación más popular del gángster ha de ser la del hombre solitario, ajeno a la sociedad que le envuelve e impulsado a actuar fuera de la ley, bajo la obsesión de la venganza y la justicia. De este modo, el papel del gángster como anti-héroe, a partir de esa representación de resistencia y rebeldía, acaba formando parte del imaginario masculino taiwanés (Boretz, 2004: 174-175).

Ahora bien, además del papel heroico de éste, también se intenta que aporte realismo a las historias, como en *6:00 am Sound of Gunfire* (1979) o en *The First Error Step*, cuya credibilidad fue una de las

17 “El tema principal de las obras de la Literatura de las Cicatrices es la descripción de las injusticias sufridas por artistas, intelectuales, funcionarios o, simplemente, gente corriente durante la Revolución Cultural” (Prado-Fonts, 2008: 183).

claves de su éxito (Hou, 2005a: 31'59"). Es más, el guión de esta última está basado en el libro que escribió el propio Ma Sha<sup>18</sup>, el actor protagonista de la película, en el que explica su historia personal relatando cómo fueron los 15 años que pasó en prisión tras el asesinato de un cliente en el burdel donde creció (NYAFF, 2013a). En la siguiente cita, extraída de una escena en la que Ma Sha se dirige al público, se puede apreciar claramente la intención de mostrar el máximo grado de realismo a la película:

*I am neither a movie star, nor an actor, I am but a common man just as you are. The difference is that my life is rugged. Now I'd like to tell you my experience with the hope to awaken those persons who are wandering along the border of guilt (The First Error Step, 1979. En Hou, 2005a: 01'17")*

Según Edmond Wong, esta película fue la que marcó el inicio del género. Él la describe como una película de gangsters en la que el malo se convierte en bueno, pero ser bueno será todavía más difícil que ser malo, dándole un cierto sentido educativo (Hou, 2005a: 02'44"), al mismo tiempo que los mafiosos de la industria podían transmitir una mejor imagen de ellos mismos. Tramas similares, en las que el gángster sale de la cárcel e intenta rehacer una vida nueva, las encontramos en otras obras como *La Ciudad de la Venganza* (1981), *Underground Wife* (1982), también protagonizada por Ma Sha, o *Vestida de Fuego* (1983). De hecho, la propia historia de Chen Chi-li se puede relacionar con éstas. "Released in 1976, Chen appears to have made an honest attempt at going straight, even turning away thousands of dollars his pals saved for him to start a gambling house" (Kaplan, 1992: 368), lo que nos da una muestra más del tipo de visión que se trataba de dar de los gangsters, así como de la aproximación que hacían a la realidad del momento.

A pesar de ello, movidos por la demanda del mercado y en vista del buen resultado que aportaba incluir elementos más provocativos y sensacionalistas, las películas de *Realismo Social* se fueron haciendo cada vez más extremas e inverosímiles. Además, se fue recuperando parte de la fantasía de los *Wu Xia*, aunque adaptada a un contexto urbano, gangsteril y contemporáneo. Así, se rodaron numerosas escenas de juegos de azar en la que alguno de los participantes poseía un gran dominio técnico y conseguía derrotar a todos sus oponentes en partidas de dados o cartas. Aunque esta clase de escenas podía aparecer en cualquiera de las *Taiwan Black Movies*, también se produjo un gran número de películas de jugadores, entre ellas *The King of Gambler* (1981) o *The Stunning Gambling* (1982).

No obstante, además de los modelos planteados por Boretz, en las películas de *Realismo Social* también se daba una tercera representación del gángster, en la que se presentaba como un depravado sexual y borracho, sin ningún tipo de clase, distanciándose completamente de los dos anteriores. De hecho, gran parte de los personajes masculinos que aparecen en las *Taiwan Black Movies* son de este tipo, siendo frecuentes las escenas en las que aparecen varios mafiosos emborrachándose o teniendo actitudes obscenas con mujeres, dejando la representación del anti-héroe tan sólo a los protagonistas principales. Ahora bien, la inclusión de éstos también dotaba a las películas de más veracidad, ya que según explica un veterano de la Banda del Bambú, los films americanos en los que aparecen mafiosos sofisticados como en *El Padrino* (1972) eran para ellos como cuentos de hadas (Kaplan, 1992: 367-368). Además, gracias a ese tipo de personajes, se podía mostrar el lado más

18 Gángster real convertido a estrella cinematográfica de las *Taiwan Black Movies* tras su aparición en *The First Error Step*. Entre 1979 y 1983 actuó en más de 50 películas.

repulsivo del hombre, al que la mujer había de hacer frente en ese momento en el que estaba en auge el reclamo de la conciencia femenina dentro de la sociedad taiwanesa.

### 3.3.5. La representación de la mujer

La imagen que se daba de la mujer en las películas de *Realismo Social* era más controvertida y polémica que la de los hombres, dando lugar a desacuerdos con visiones claramente opuestas.

Por un lado, tenemos la visión de la directora Karen Yang, quien declara que en sus películas se reivindicaban los derechos de la mujer, la cual dejaba de lado su parte más conservadora y se revelaba contra el patriarcado impidiendo ser controlada por la sociedad masculina (Hou, 2005a: 37'42"). Por lo tanto, según este planteamiento, la violencia con la que actuaban actrices como Lu Hsiao-fen<sup>19</sup> o Lu I-chan<sup>20</sup> no sólo conseguía deleitar a los espectadores, sino que además servía como apoyo al feminismo engrandeciendo su figura al mostrar su superioridad respecto a la de los hombres.

Kick-ass women are both glamorized and contextualized; their strength and power key to their liberation from the forces of patriarchal darkness that keep them submissive. Patriarchal wrongdoing, indeed, often provides the motivation for the violence in the first place, so that female violence is seen as morally justified (as well as sexy) (Walters, 2001: 106-107).

Así, la violencia con la que actuaban no sólo resultaba atractiva, sino que además, para algunas, quedaba legitimada como respuesta a la opresión masculina. No obstante, el crítico de cine Liang Liang lo ve de otro modo:

Películas como *Queen Bee*, *The Lady Avenger* o *Woman Revenger* no deberían poder llamarse películas de *Realismo Social* ya que a través de ellas no se mostraba la sociedad, ni mucho menos de forma realista, sino que lo que vemos es a una tigresa feroz enloquecida, mientras emplea técnicas brutales para vengarse de los apestosos hombres que la han violado (Chang, 2012: 145-146)<sup>21</sup>.

Por otro lado, Robert Chen considera que la representación que se hacía de la mujer no tenía tanto que ver con el despertar de la conciencia femenina, sino más bien con el estado mental del hombre, el cual veía peligrar su status a causa de la creciente incorporación de la mujer al mundo laboral (Hou, 2005a: 34'14"). Además, él mismo considera que sea cual fuera el papel que interpretasen las actrices en las películas de *Realismo Social*, indistintamente si se trataba de la amante de un gran jefe o la víctima de una violación en busca de venganza, al final siempre acababa siendo un "objeto de explotación", donde lo más importante era que mostrase su cuerpo (Chen, 1993: 196).

Este planteamiento del uso del cuerpo de la mujer como reclamo, sería la base de la principal oposición con la que se encontraron las *Taiwan Black Movies* por parte de algunos sectores del movimiento por la igualdad de la mujer, los cuales también rechazaban esa representación de la

<sup>19</sup> Protagonista de *The Lady Avenger* y *Women Warriors of Kinmen* entre muchas otras.

<sup>20</sup> Protagonista de *Queen Bee* (1981) y *Queen Bee's Revenge* (1981) entre muchas otras.

<sup>21</sup> Traducción propia del original en chino.

violencia como símbolo de liberación, al considerar que ésta no era más que otro elemento para la propia recreación masculina.

[W]omen want to see women portrayed in a more realistic way, that's all. That doesn't mean you can't have bad guys as women, but I kind of resent that the big breakthrough was, "Hey, let's make the really bad guys women." That fulfils another male fantasy: Woman as Monster (King y McCaughey, 2001: 13-14).

Es decir, mientras le restan importancia al hecho del poco realismo criticado por Liang Liang, ya que consideran que la mujer también puede llegar a jugar un papel de "chica dura" sin dejar de ser realista, sostienen que lo que conseguían estas películas, más que enaltecer la figura femenina, era alimentar las fantasías de los hombres. Así pues, consideran que la única finalidad de la violencia de las mujeres en las películas de *exploitation* era crear una imagen fetichista de éstas como objetos sexuales, al mismo tiempo que reproducían la dominación del hombre haciendo uso de un "lenguaje masculino" (King y McCaughey, 2001: 2; Cook, 1976: 126). Incluso hay quienes sostienen que lo único que conseguían las escenas de violaciones era satisfacer las fantasías más sádicas y el fomento de los abusos sexuales (Cook, 2005: 55).

Por lo tanto, si tenemos en cuenta los distintos puntos de vista sobre la representación de la mujer en las *Taiwan Black Movies*, se llega a la misma conclusión de Cueto cuando analiza las obras de *pinky violence*:

En realidad estamos más cerca de la fantasía onanista para espectadores masculinos que de una verdadera reivindicación de la mujer, aunque también es cierto que la rebeldía y capacidad de estas chicas para enfrentarse al hombre en igualdad de condiciones subvierten de forma virulenta la tradicional pasividad de la mujer en el cine (Cueto, 2007: 122).

#### 4. El futuro de las *Taiwan Black Movies*

A pesar del gran éxito que tuvieron las películas de *Realismo Social* a principios de los ochenta, a mediados de esa década ya dejaron de producirse para dar paso a otro tipo de producciones. Ahora bien, a través de Hong Kong, encontraron una salida más allá de sus fronteras, donde tuvieron una buena acogida durante cierto tiempo. Sin embargo, el interés por las *Taiwan Black Movies* en el mercado internacional también fue disminuyendo progresivamente hasta desaparecer por completo. No obstante, en el año 2005 se volvió a recuperar a partir de un documental que las dio a conocer mediante su proyección en varios festivales de cine. A continuación lo analizamos con más detalle.

##### 4.1. La desaparición

Aunque son varios los motivos por los cuales se interrumpió la producción de las películas de *Realismo Social*, una de las razones que explican el cese de éstas es la misma que las impulsó, es decir, un cambio en los gustos de los espectadores. La sobreexplotación del género fue tal que el público terminó perdiendo el interés por estas películas y de nuevo buscaba otro tipo de producciones que le aportasen algo diferente.

Yet sensational new topics could only capture the audiences for a short time. Movie audiences soon turned their backs on such films, as they had on the martial art films and romantic melodramas before. College and university students prided themselves on not going to such domestic productions. The film industry came to an impasse when almost all Taiwan film companies began to lose money (Chen, 1998: 55).

Por otro lado, el *Nuevo Cine Taiwanés* tenía un estilo más cuidado que las *Taiwan Black Movies*, y hacía una aproximación mucho más fiel a la realidad según la teoría baziniana del realismo en el cine (Chen, 2014), de modo que el espectador podía sentirse aún más identificado con éstas. Así pues, el *Nuevo Cine Taiwanés* significó el principio del fin de las películas de *Realismo Social*, volviendo a revitalizar la industria cinematográfica taiwanesa como habían hecho las *Taiwan Black Movies* anteriormente. Ahora bien, es importante recordar que éstas, según Edmond Wong, son las que precisamente hicieron posible la aparición de las otras, ya que no sólo aceleraron el declive del cine anterior, sino que además fueron las que comenzaron a aportar nuevos puntos de vista, una actitud más realista y una perspectiva no teatral (Hou, 2005a: 48'20").

Por otro lado, a pesar de que Taiwan pasaba a ser uno de los protagonistas principales en las películas del *Nuevo Cine Taiwanés*, y además también ponían de manifiesto algunos problemas sociales, fue el propio gobierno quien impulsó su producción, al considerar que a través de éstas podría recuperarse la conciencia nacional que se había perdido con la crisis política que arrastraba desde la década de 1970. Además, las autoridades comenzaron a aceptar ciertas críticas y a reconocer algunos de sus errores, con tal de mejorar su imagen de cara al exterior en su camino hacia la democracia. Así pues, si lo que se pretendía era proyectar una sociedad próspera, cambiante pero pacífica y acorde con los nuevos tiempos, la que se transmitía a través de las *Taiwan Black Movies* tenía las horas contadas, dando lugar a que el gobierno "destroyed all the prints they could find, although they saved some copies to show to filmmakers as an example of what NOT to do. [...] 35mm prints of these movies do not exist. They were purged" (NYAFF: 2013a).

No obstante, el Estado tampoco fue el único responsable de la desaparición de las copias en 35mm de las *Taiwan Black Movies*, sino que destruirlas tras su proyección en las salas de cine también era una práctica habitual:

Eso es muy antiguo y común en casi toda Asia, especialmente en Hong Kong, Taiwan y Tailandia. Terminada la exhibición, las películas no les eran útiles, no daban dinero, y las quemaban. Por eso hay miles que ni han salido ni saldrán en DVD. Sólo sobrevivían las de las grandes productoras. Con el resto, al ser de inversores dudosos, se aseguraban de que nadie iba a hacer dinero con ellas (López, 2014).

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en 1984, tras el asesinato de Henry Liu<sup>22</sup> y el revuelo internacional que éste supuso, se llevaron a cabo varias actuaciones policiales, entre ellas la llamada Operación Limpieza<sup>23</sup> "to wipe-out *jiaotou* and gang members in the entire nation[,] [...] the most ambitious operation in the history of Taiwanese law enforcement" (Chin, 2003, 168). A pesar de ello, ésta tampoco supuso la desaparición por completo de las mafias en la industria, ya que "[o]ne of

22 Ex miembro del KMT convertido a espía estadounidense. Fue asesinado en California por miembros de la Banda del Bambú, y en las investigaciones posteriores salió implicada la familia de Chiang Ching-Kuo.

23 Traducción propia de la Operation Cleansweep.

the major figures in the Taiwan movie industry is Yang Teng-kwei[,] [...] a former gang member from Kaohsiung [...]. Some of the movies he produced received international recognition, including *City of Sadness*<sup>[24]</sup>” (Chin, 2003: 67-68). Sin embargo, con las nuevas medidas del gobierno en su lucha contra el crimen organizado tras la Operación Limpieza, y otras que la precedieron, los gangsters ya no contaban con la misma libertad que habían tenido hasta entonces.

#### 4.2. La IFD y la Filmark

Del mismo modo que ocurría con otras películas producidas en el resto de la región, bajo el peligro de desaparecer tras su exhibición en las salas, algunas *Taiwan Black Movies* encontraron su salvación a través de la difusión al mercado americano y europeo por parte de dos productoras hongkonesas, la IFD y la Filmark.

Como hacía habitualmente con el cine coreano, el tailandés o el filipino ya fuera de circulación, Joseph Lai<sup>[25]</sup> adquirió un ingente stock de las llamadas *Taiwan Black Movies*. [...] Películas como *Mata Mariposa*, *Mata*, *Código Mortal*, o *Vestida de Fuego*, pudieron verse en occidente tras haberse doblado al inglés en Hong Kong (López, 2014).

A su vez, para lograr conectar con el mercado español, en una época en la que el público no estaba acostumbrado a ver películas en versión original, sino que encontrar cintas en idiomas extranjeros en los videoclubes de España era algo poco corriente, llegaron a doblarse al castellano. Por otro lado, a través de ambas productoras, el metraje de algunas de éstas era modificado a partir de la inserción de escenas con *ninjas* que no tenían nada que ver con la historia original, dando lugar a nuevas películas.

Algunas de ellas eran adaptadas para los mercados occidentales a través de una operación habitual de la productora que consistía en eliminar de 15 a 20 minutos de la película original y sustituirlos por nuevas escenas filmadas en Hong Kong con actores occidentales. Así se les daba un aspecto más internacional y podían aprovecharse de modas como el cine de *ninjas* o de *kickboxers* (López, 2014).

De este modo, algunas fueron distribuidas en ambas versiones como ocurrió con *Queen Bee* y su versión hongkonesa conocida como *Ninja 8: Warriors of Fire* (1987), o con *The Lady Avenger* renombrada *Deadly Darling* (1985).

Aunque hoy en día es muy difícil encontrar copias de estas películas, todavía pueden conseguirse algunas en el mercado de coleccionistas. Sin embargo, una restauración de las mismas ya no es posible, ya que “los negativos de muchas de ellas se perdieron en el incendio que acabó con las oficinas de la IFD y la Filmark” (López, 2014). No obstante, actualmente también es posible ver algunas de ellas por Internet a través de portales de vídeo como Tudou 土豆, 56我乐 o Youtube.

#### 4.3. El redescubrimiento

Pese al trabajo realizado por estas productoras, mientras otras películas de gangsters de directores hongkoneses consagrados hoy en día, como John Woo o Ringo Lam, se fueron distribuyendo con

24 Ganadora del premio a Mejor Película Extranjera en el Festival de Cine de Venecia en 1989.

25 Fundador de la IFD.



gran éxito en el mercado internacional, las películas de *Realismo Social* poco a poco fueron siendo olvidadas.

Sin embargo, tras el descubrimiento de algunas copias en el archivo fílmico de Taipei por parte del director taiwanés Hou Chi-jan, las *Taiwan Black Movies* volvieron a darse a conocer a través de varios festivales de cine mediante el pase del documental que él mismo realizó.

While working at the Chinese Taipei Film Archive had found a stack of Taiwanese exploitation movies on VHS and become fascinated. Spending over 18 months on research alone, he tracked prints from private collectors to drive-in theater operators, and the result was the documentary *Taiwan Black Movies* which has screened all over the world and was nominated for a Golden Horse award (NYAFF, 2013b).

Dos años después, los directores Quentin Tarantino y Robert Rodríguez, con su doble obra *Grindhouse: Planet Terror + Death Proof* (2007), reavivaron el género de *exploitation* despertando el interés de muchos que hasta entonces desconocían ese tipo de películas, dando lugar a la moda de recuperar las sesiones dobles de antaño a partir de proyecciones de ese tipo de producciones, entre las cuales también podían encontrarse algunas de *Realismo Social*. A su vez, durante el verano de 2013, el documental volvió a proyectarse en el *New York Asian Film Festival* dentro del ciclo *Taiwan Pulp!*, que además incluía el pase de algunas *Taiwan Black Movies*, así como en el *Festival Nits de Cinema Oriental* de Vic, con Taiwan como país invitado.

## 5. Conclusiones

El surgimiento del cine de *Realismo Social* estuvo íntimamente ligado al contexto sociopolítico de la época. Por una parte, el crecimiento económico de la isla provocó un aumento del gasto en ocio, y ante la escasa oferta de la producción cinematográfica local, renovar la industria se convirtió en una necesidad. Así, fueron incluyéndose nuevos elementos que ofrecían otras producciones extranjeras (japonesas, estadounidenses, italianas, etc), especialmente el sexo y la violencia de forma explícita, además de sus bandas sonoras o incluso el plagio de escenas. Por la otra, del mismo modo que ocurría en Hong Kong, la cada vez mayor concienciación política, en pleno auge de los movimientos sociales, provocó que los films se realizasen con una intención de denuncia mediante la adaptación de sucesos reales y evocando sentimientos comunes entre la población. Por lo tanto, aunque lo hiciesen de forma encubierta, deslocalizando las historias o mediante el uso de elementos favorables a la ideología del KMT, el público podía sentirse identificado con las problemáticas planteadas y narradas en las películas. De este modo, el personaje del gangster anti-héroe podía asociarse y representar a los independientes del *dangwai* o incluso al propio Taiwan en el escenario político internacional. A su vez, más allá del debate sobre si la mujer violenta de estas producciones promovía el feminismo o se trataba de un objeto sexual para satisfacer las fantasías masculinas, ésta representaba a la clase oprimida rebelándose ante la clase opresora, indistintamente de su sexo.

Por otro lado, fue clave el papel que jugaron las mafias en la industria cinematográfica, ya que sus contactos con el gobierno les proporcionaban cierta permisividad, y mediante su poder podían contar con las estrellas del momento, con lo que sus películas resultaban muy atractivas a nivel comercial. Así mismo, gracias al bajo presupuesto que requerían y al poco tiempo que se invertía en ellas, se convirtieron en un producto altamente rentable, dando lugar a una producción masiva de las mismas. Sin embargo, una vez la política taiwanesa comenzó a tomar una nueva orientación

a mediados de la década de 1980, del mismo modo que se llevaron a cabo varias operaciones para acabar con las bandas del crimen organizado, las *Taiwan Black Movies* también sufrieron una persecución, entre otros motivos porque a través de éstas los mafiosos ensalzaban su propia imagen mediante personajes de gangsters carismáticos.

A su vez, también hay que tener en cuenta que su explotación fue tal que, lo que en un primer momento resultaba novedoso para la audiencia, terminó convirtiéndose en un producto monótono. Así, el público pasó a interesarse por otras producciones coetáneas como las del *Nuevo Cine Taiwanés*, las cuales además contaban con el apoyo del gobierno, ya que a través de éstas se potenciaba la identidad nacional, al mismo tiempo que servían para fomentar la imagen del país con tal de acabar con el abandono diplomático y comercial por el que pasaba, provocando que las películas de *Realismo Social* terminasen pasando al olvido.

Ahora bien, no está claro hasta qué punto las *Taiwan Black Movies* podían llegar a perjudicar a la “marca Taiwan” por aquel entonces, ya que aunque guardasen relación con la realidad sociopolítica de la isla, tampoco lo hacían de forma directa y en muchas ocasiones no eran más que un calco de otras producciones extranjeras. De hecho, incluso se vendían al exterior como si fuesen obras hongkonesas, tal y como hacía la productora de Joseph Lai.

Por último, durante la investigación no se ha encontrado ninguna fuente anterior a 2005 que se refiera a éstas como *Taiwan Black Movies*, sino que en todas ellas aparecen referenciadas como cine de *Realismo Social*. Así, todo apunta a que este otro nombre fue acuñado a partir de entonces por Hou Chi-jan, el director del documental. No obstante, también existen algunas referencias al *Nuevo Cine Taiwanés* bajo el mismo apelativo de cine de *Realismo Social*, ya que éste también pretendía mostrar la sociedad de un modo realista, lo que puede dar lugar a equívoco. Por lo tanto, con la denominación de *Taiwan Black Movies* no sólo se parodia el nombre de las otras como apuntaba el propio Hou, sino que además se consigue hacer una clara distinción entre ambas, al mismo tiempo que son bautizadas bajo un nombre más llamativo con el que revitalizar el interés por las mismas.

## Bibliografía

- Berry, Michael (2003) “Words and images: A conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T’ien-wen”, *Positions*, 11(3): 675-716.
- Boretz, Avron (2004) “Carousing and masculinity: The cultural production of gender in Taiwan” en Farris, Catherine, et al.(eds.) *Women in the new Taiwan: Gender roles and gender consciousness in a changing society*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 171-198.
- Chang, I-chung 張藝鐘 (2012) “Repulsion of violent desires: Resistant consciousness in mafia films in Japan and Taiwan 暴力的慾望反撥：日本與台灣的黑幫電影中的抵抗意識”, *Cross-cultural Studies 文化越界*, 1(8): 133-153.

- Chen, Ru-Shou Robert (1993) *Dispersion, ambivalence and hybridity: A cultural-historical investigation of film experience in Taiwan in the 1980s* [Tesis Doctoral]. Los Angeles: Faculty of the Graduate University of Southern California.
- Chen, Ru-shou Robert (1998) "Taiwan cinema" en Zhang, Yingjin, y Zhiwei Xiao (eds.) *Encyclopaedia of Chinese Film*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 47-62.
- Chen, Ru-shou Robert (2014) "Bazin at work: the concept of realism in Chinese language films", *Journal of Chinese Cinemas*, 4(1): 57-64.
- Chin, Ko-lin (2003) *Heijin: Organized crime, business, and politics in Taiwan*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe.
- Chou, Bi-ehr (1994) "Changing patterns of women's employment in Taiwan, 1966-1986" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 330-354.
- Chu, Hai-yuan (1994) "Taiwanese society in transition: Reconciling confucianism and pluralism" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 81-95.
- Chuang, Yi-wen 莊宜文 (2011) "Reinvestigation of the anti-communist films, the adaptations of the Scar Literature: With the attack-defense confrontation and the historical interlock in the 80th cross-strait literature film 重探改編自傷痕文學的反共電影—兼論八〇年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應", *Journal of Taiwan Literary Studies* 台灣文學研究學報, 12: 51-87.
- Comas, Ángel (2005) *De Hitchcock a Tarantino: Enciclopedia del 'neo noir' norteamericano*. Madrid: T & B Editores.
- Cook, Pam (1976) "'Exploitation' films and feminism", *Screen*, 17 (2): 122-127.
- Cook, Pam (2005) *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cueto, Roberto (2007) "El lado oscuro del sol naciente. El otro cine policíaco japonés" en Cueto, Roberto, y Jesús Palacios (eds.) *Asia noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B Editores, pp. 107-127.
- Dannen, Fredric y Barry Long (1997) *Hong Kong Babylon: An insider's guide to Hollywood of the East*. Nueva York: Hyperion.
- Diva, The Lady Miz (2013) "NYAFF13 Tsai Yang-Ming Exclusive Interview" [en línea] Disponible en: *The Diva Review*, [http://www.thedivareview.com/NYAFF13\\_Tsai\\_Yang-Ming\\_Exclusive\\_Interview.htm](http://www.thedivareview.com/NYAFF13_Tsai_Yang-Ming_Exclusive_Interview.htm) [Consultado el 03 de Enero de 2015].
- Faber, Éric (2004) *Jackie Chan : À la force des poings*. Chatou: Carnot.
- Golden, Seán (2012) *China en perspectiva: Análisis e interpretaciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

- Hong, Guo-Jin (2011) *Taiwan Cinema: A contested nation on screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hou, Chi-jan 侯季然 (2005a) *Taiwan Black Movies 台灣黑電影* [Documental]. Taipei: Shih Kuang Creative Office 時光創作.
- Hou, Chi-jan 侯季然 (2005b) 'Taiwan Black Movies'--*The making and meaning of a documentary* 『台灣黑電影』紀錄片之創作與意義 [Tesis Doctoral]. Taipei: National Chengchi University 國立政治大學.
- Kaplan, David E. (1992) *Fires of the dragon: Politics, murder, and the Kuomintang*. Nueva York: Atheneum.
- King, Neal, y Martha McCaughey (2001) "What's a mean woman like you doing in a movie like this?" en King, Neal, y Martha McCaughey (eds.) *Reel knockouts: Violent women in the movies*. Austin: University of Texas Press, pp 1-24.
- López, Domingo (2014) Entrevista personal realizada en Barcelona el 23 de Diciembre de 2014.
- Lu, Hsu-Lien Annette (1994) "Women's liberation: The Taiwanese experience" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 289-304.
- Lu, Yu-Ting (2010) *Taiwan: Historia, política e identidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- NYAFF (2013a) "Taiwan pulp! – Tales of gangsters, female avengers, and ninjas!", *Special Focus*. [en línea] Disponible en: *New York Asian Film Festival 2013* <http://subwaycinema.com/nyaff13/special-focus/taiwan-pulp/> [Consultado el 27 de Diciembre de 2014].
- NYAFF (2013b) "Hou Chi-Jan", *Guests* [en línea] Disponible en: *New York Asian Film Festival 2013* <http://subwaycinema.com/nyaff13/guests/hou-chi-jan/> [Consultado el 31 de Diciembre de 2014].
- NYAFF (2013c) "Tsai Yang-ming", *Guests* [en línea] Disponible en: *New York Asian Film Festival 2013* <http://subwaycinema.com/nyaff13/guests/tsai-yang-ming/> [Consultado el 04 de Enero de 2015].
- Pérez-Molina, Jesús M. (2015) Entrevista personal realizada por Internet el 17 de Febrero de 2015.
- Prado-Fonts, Carles (2011) "Narrativa china y narrativa sinófona" en Prado-Fonts, Carles, y David Martínez-Robles (eds.) *Narrativas chinas: Ficciones y otras formas de no-literatura*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 169-220.
- Ríos, Xulio (2005) *Taiwan, el problema de China*. Madrid: Catarata.
- Roy, Denny (2003) *Taiwan: A political history*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Rubinstein, Murray A. (1994) "The Taiwan miracle" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 3-14.
- Schilling, Mark (2007) "Breve historia de las películas yakuza" en Cueto, Roberto, y Jesús Palacios (eds.) *Asia noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B Editores, pp. 69-87.

Walters, Suzanna Danuta (2001) "Caged Heat: The (r)evolution of women-in-prison films" en King, Neal, y Martha McCaughey (eds.) *Reel knockouts: Violent women in the movies*. Austin: University of Texas Press, pp 106-123.

Yip, June (2004) *Envisioning Taiwan: Fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*. Durham y Londres: Duke University Press.