

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

“ANÁLISIS DE TRES FILMES DE LA QUINTA GENERACIÓN Y SU PERSPECTIVA
HISTÓRICA DEL GRAN SALTO ADELANTE Y LA REVOLUCIÓN CULTURAL”

Tesis presentada por

ENRIQUE WERTHER SOTO ZUPPA

Para optar al grado de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ESPECIALIDAD: CHINA

DIRECTOR:

Dr. CHRISTOPHER ALAN LUNDRY

Ciudad de México, 2019

Agradecimientos

A mis padres y a mis abuelos. Gracias infinitas.

A Danae, amor infinito.

A Carla, con amor, cariño y agradecimiento.

A mis hermanos, con admiración,

A mis queridos Profesores: Yong Chen, Lien-tan Pan, Marisela Connelly, Liljana Arsovska, Flora Botton Beja, José Antonio Cervera y mi asesor Christopher Alan Lundry.

A mis compañeros de promoción, gracias por su amistad.

A los Profesores Ishita Banerjee Dube y Saurabh Dube.

A Vicente García Y. y Alejandra López T., con cariño,

Finalmente, me gustaría agradecer al Centro de Estudios de Asia y África, al Colegio de México y al CONACYT por su significativo apoyo.

Para corroborar su presencia en las tesis de El Colegio y por ser un perene miembro de la familia Soto, a Pozole III.

A China y su cinematografía.

Introducción

Cap. 1. Contexto sociopolítico y cultural

- 1.1 El Gran Salto Adelante
- 1.2 La Revolución Cultural
- 1.3 Décadas de 1980 y 1990. Apertura de China

Cap. 2. Producción fílmica en las décadas de 1980 y 1990.

- 2.1 La Quinta Generación de cineastas de la Academia de Cine de Beijing
- 2.2 Discurso nacionalista en la producción de la Quinta Generación

Cap. 3. Análisis semiótico de los filmes

- 3.1 Semiótica y análisis
- 3.2 Vivir / Huózhe / 活著 (Zhāng Yì móu, 1994)
 - 3.2.1 El teatro de sombras, *piyingxi* (皮影戏)
 - 3.2.2 Análisis fílmico
- 3.3 Adiós a mi concubina / Bàwáng Bié Yī / 霸王別姬 (Chén Kǎi gē, 1993)
 - 3.3.1 La ópera tradicional en China, *xiqu* (戏曲)
 - 3.3.2 Análisis fílmico
- 3.4 El papalote azul / Lán fēngzheng / 藍風箏 (Tián Zhuàngzhuang, 1993)
 - 3.4.1 La familia tradicional de China
 - 3.4.2 Análisis fílmico

Conclusiones

Bibliografía

Resumen

China goza de una larga tradición cinematográfica. Desde que el cinematógrafo, inventado por los hermanos Lumière llegara a finales del siglo XIX a Shanghái, los chinos lo identificaron inmediatamente con el *teatro de sombras* (皮影戏) una de las expresiones culturales típicas de ésta nación. A lo largo de su amplia historia, el cine ha sido utilizado para expresar innumerables ideas, opiniones, historias, así como también ha sido vehículo para dar vida a narrativas tradicionales como cuentos, leyendas o sucesos históricos, relevantes en su acervo cultural.

En este sentido, la década de 1980, específicamente a finales, fue un parteaguas en la historia fílmica de China. Recién salidos no sólo de la Academia de cine de Beijing sino también de la Revolución Cultural, los cineastas que formaron la Quinta Generación reclamaron su lugar en la historia por su estilo cinematográfico, celebrado en diferentes países del mundo. Era un estilo definido por poseer dos características fundamentales: un elevado nivel estético, tanto en la fotografía como en lo sonoro, y por ser profundamente críticos del sistema comunista de China, particularmente las etapas históricas que ocupan a la presente investigación: El Gran Salto Adelante y La Revolución Cultural.

Parte integral de esa crítica, los directores la construyeron haciendo un llamado al rescate de los valores y referentes culturales chinos del periodo pre comunista, que desde su perspectiva, el Partido Comunista de China había intentado eliminar por medio de sus grandes campañas.

El objetivo del presente trabajo se centra en demostrar que, por medio del análisis semiótico de sus componentes narrativos, los filmes *Vivir*, *Adiós a mi concubina*, y *El papalote azul* proponen una recuperación de las tradiciones chinas previas al auge del comunismo. Dichas tradiciones; el teatro de sombras, la ópera de Beijing y la familia tradicional son los ejes narrativos de las películas y en torno a los cuales emerge la crítica contra las campañas comunistas.

En este sentido, también se establecerá que parte de la intención comunicativa de los tres diferentes directores, está determinada por la construcción de un mensaje nacionalista, desde la perspectiva de un *nacionalismo cultural*.

Abstract

China has a long filmic tradition. Since the cinematographer, invented by the Lumière brothers, arrived to Shanghai by the end of the XIX century, the Chinese people immediately related it to the *shadow play* (皮影戏), one of the typical cultural traditions of that nation. Within its long history film has been used to express countless ideas, opinions and stories. It also has given life to traditional narratives such as tales, legends and historical events, important to the Chinese cultural background.

In this sense, the 1980 decade, specifically the final years, was a turning point. The Fifth Generation of filmmakers, who back in the day had recently graduated from the Beijing Film Academy, also had experienced the turmoil of the Cultural Revolution. Soon, they claimed their place in history because of their filmic style, openly celebrated in different countries. Such style was distinguished for two main features: highly aesthetic visual and sound standards, as well as powerful critics of the communist system in China, particularly the historical stages included in the present investigation: the Great Leap Forward and the Cultural Revolution.

Part of this critic was built by the filmmakers through the rescue of the Chinese cultural values from the pre communist period, which, according to their perspective, were destroyed by the Party during the massive campaigns.

The objective of the present investigation focuses on demonstrating that, through the semiotic analysis of its narrative components, the films *To Live*, *Farewell my concubine*, and *The blue kite*, propose a recovery of Chinese traditions prior to the rise of communism. Such traditions; the shadow play, the Beijing Opera and the traditional Chinese family are the film's narrative axis and around which, criticism emerges against communist campaigns.

In this sense, it will also be established that part of the communicative intention of the three different directors is determined by the creation of a nationalistic message, from the perspective of a *cultural nationalism*.

Introducción

La cinematografía llegó a China, específicamente a Shanghái, alrededor de 1896, por medio de un representante de los hermanos Lumière. En poco tiempo, el *cinematógrafo* se popularizó en las casas de té¹ y ganó notoriedad en los principales centros urbanos del país. Aunque inicialmente las proyecciones eran simples grabaciones de eventos cotidianos, gradualmente comenzó a desarrollarse lo que se puede considerar un lenguaje cinematográfico a partir de la década de 1920.

A partir de este período, la producción fílmica en China ya no pararía. Actualmente, China es una de las naciones altamente productivas en el ámbito cinematográfico y con la inversión más grande en infraestructura relacionada con el negocio cinematográfico. Dos factores evidencian esta situación: la empresa china *Dalian Wanda Group* en 2015 adquirió una de las cadenas de salas de cine más importantes de Estados Unidos: “AMC Theatres²”. Por otro lado, debido a su gran densidad poblacional, China representa uno de los públicos más codiciados por la industria fílmica internacional. Asimismo, la expresión cinematográfica ha ocupado un lugar importante en la cultura china debido al gran potencial comunicativo del medio.

Ya sea para la transmisión de propaganda o para la narración de historias con contenido más significativo, la realización fílmica ha sido adoptada por China y la ha convertido en uno de sus medios de expresión artística y cultural más importante. En este sentido, una de las etapas importantes en la historia de la cinematografía china es la marcada por los realizadores de la llamada “Quinta Generación”.

Generalmente se les reconoce a tres realizadores el haber inaugurado la etapa de la Quinta Generación y un estilo fílmico cuya producción forma parte del amplio acervo cultural de China; Zhang Yimou, Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang.

¹ Sitios de gran popularidad en China que la gente frecuentaba y donde acostumbraba socializar o simplemente pasar el tiempo.

² American Multi-Cinema Theatres.

El estricto mecanismo de control que el gobierno ejerció desde el comienzo del periodo comunista sobre la producción cinematográfica, permaneció hasta el inicio de la década de los ochenta aproximadamente.

Cuando Deng Xiaoping se convirtió en el máximo líder, después de la muerte de Mao Zedong y la purga de la Banda de los Cuatro, comenzó un periodo de transición en el gobierno, marcado por la crítica hacia la Revolución Cultural. Entre 1977 y 1978 Deng impulsó un periodo de liberación política en el que se permitió la crítica hacia temas antes delicados como los efectos de la Revolución y la corrupción de facciones del partido como la Banda de los Cuatro. Aunque el periodo fue breve y las condiciones no tan favorables, el contexto del periodo revolucionario de Mao Zedong no volvió a repetirse. El evento más grave en registrarse fue el colapso de Tiananmen, el 4 de junio de 1989, en la ciudad de Beijing.

Algunas posturas afirman que la apertura en las reformas comerciales de Deng Xiaoping tuvo un efecto positivo en la producción cultural y artística de China. En la producción fílmica, durante este periodo surgió un gran interés en el desarrollo tanto de lo tecnológico como de lo ideológico, que se “fue incorporando en los estudios de cinematografía china” (Semsel, 1993). De igual forma “tuvieron lugar cambios significativos en la cinematografía china a nivel ideológico (...) Un tema recurrente en las películas realizadas en este periodo, era la crítica hacia la ideología maofista y sus políticas” (Semsel, 1993).

Al abrirse China a la economía de mercado, los referentes culturales de occidente estaban más accesibles, y los cineastas de Beijing recibieron con entusiasmo la influencia de la realización cinematográfica estadounidense.

Con base en lo anterior, en el presente proyecto de investigación se demostrará que la intención de los realizadores se centró en la construcción de un mensaje nacionalista en las obras referidas, con el objeto de reconocer la existencia de un pasado cultural que fue barrido por el tumultuoso periodo de 1958 a 1977 aproximadamente. De igual forma, que su propósito se centró en rescatar

los valores más tradicionales de la cultura china por medio de una narrativa cinematográfica altamente estética.

Dicha hipótesis se confirmará a través de un estudio de la realidad sociopolítica y económica de China (específicamente ciudades como Beijing y Shanghái) durante las décadas de 1980 y 1990, así como del análisis semiótico de los componentes visuales y sonoros de los filmes de la Quinta Generación aquí referidos, a saber: *Adiós a mi concubina* (Chen Kaige, 1993), *Vivir* (Zhang Yimou, 1994) y *El papalote azul* (Tian Zhuangzhuang, 1993).

A este respecto, se considerarán las ideas sobre nacionalismo de Benedict Anderson y Ernest Gellner, entre otros, así como una breve descripción del concepto *nacionalismo cultural*. De igual forma, una parte de la investigación se centrará en el estudio de los contextos político y cultural durante los periodos históricos que ocupan a la filmografía seleccionada, es decir, entre las décadas de 1950 y 1960.

En el primer capítulo se tratarán los aspectos sociopolíticos y culturales relacionados a los sucesos conocidos como el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural (1958-1959 y 1966-1968 respectivamente) por ser los momentos históricos que ocupan los filmes en cuestión. Como lo he mencionado en la hipótesis, la crítica por parte de los directores a estos eventos como tiempos difíciles en la historia de China y que *borraron* algunos de los referentes culturales tradicionales en aras del establecimiento de una ideología comunista, es la base de la cual parten para elaborar una especie de llamado a la memoria y la recuperación de tales referentes, en una etapa que puede considerarse como la construcción de una “nueva” China, a partir de las reformas económicas de Deng Xiaoping y su grupo de colaboradores. Por ello, en este mismo capítulo se describirán las cuestiones políticas y sociales más significativas de las décadas de 1980 y 1990, marco temporal en el que los filmes fueron realizados. De igual forma, para comprender el impacto que tuvieron en el público chino. La delimitación geográfica en este capítulo se centrará en la ciudad de Beijing.

En el segundo capítulo abordaré los aspectos más relevantes del contexto histórico de los cineastas de la llamada *Quinta Generación*, localizada entre los años ochentas y noventas del siglo XX. Para entender las inquietudes y motivaciones de estos realizadores a través de sus películas, es necesario conocer el entorno social, político y cultural de China, especialmente de Beijing, al momento de su producción. De igual forma, describiré brevemente las características discursivas cinematográficas de los realizadores que definieron a dicha generación, tanto en el ámbito formal como de contenido, así como el impacto o reacciones que generaron entre el público chino, particularmente el de Beijing.

Por otro lado, en este mismo capítulo discutiré más ampliamente la cuestión referente a lo que propongo como enfoque nacionalista de los directores al momento de elaborar sus obras fílmicas. Para ello recurriré a los textos de Ernest Gellner y Benedict Anderson entre otros, para una adecuada aproximación a las definiciones de los conceptos *nación* y *nacionalismo* y de cómo pueden ser aplicados para la demostración de la hipótesis del presente proyecto.

Bajo estos criterios, demostrar que las características encontradas en los filmes a partir del análisis semiótico de sus diferentes componentes, conforman un mensaje que apela a la construcción de un mensaje nacionalista. Al apelar a las tradiciones culturales pre comunistas de China, los filmes mencionados, al igual que el movimiento de *la búsqueda de las raíces*³, están realizando un ejercicio nacionalista, si consideramos las dos definiciones iniciales de Gellner de nacionalismo: a) hay nacionalismo cuando se comparte la misma cultura, sistemas de ideas y signos, formas de comunicación, b) cuando los individuos se reconocen entre sí como miembros de la misma comunidad (Gellner, 1983). Por otro lado, Benedict Anderson considera que la cultura es un rasgo unificador en las sociedades nacionalistas. Manifestaciones culturales como el lenguaje hablado,

³ Xungen (寻根) Movimiento cultural y literario que buscaba los referentes culturales del pasado chino pre comunista y que habían quedado olvidados por la saturación ideológica de los años de la Revolución Cultural. Se centraba en los orígenes históricos y tradicionales que durante el maoísmo fueron considerados supersticiones y causa del atraso de la sociedad china, como el confucianismo y otras tradiciones.

escrito, etc., sirven como aglutinantes nacionales o como separadores, según el caso.

De esta forma, el concepto de *capitalismo impreso*, que hace referencia a la aparición de la imprenta y a la producción en serie de textos literarios, puede equipararse a la invención del cinematógrafo y la producción fílmica.

La diseminación de ciertos aspectos culturales gracias a la producción de la imprenta en algunas poblaciones, permitió que se pudieran imaginar como comunidades específicas y diferentes de otras. Ello por tener rasgos culturales en común. En el cine se dio aproximadamente el mismo fenómeno.

Lo que los cineastas tienen presente en todo momento es que la China pre comunista que representan es una nación, y que las tradiciones y aspectos culturales de esa sociedad son la esencia de la identidad china que se perdió durante la oleada comunista y que hay que recuperar cuanto antes.

La cultura ya no es un distintivo o un proceso de legitimación de una clase, a la manera de la sociedad preindustrial. Es una necesidad, un medio compartido necesario para el mantenimiento de la sociedad (Gellner, 1993). En este sentido, resulta oportuno tomar en cuenta que tanto para Gellner, como para Anderson, el proceso de la comunicación es determinante en el nacionalismo. Para el primero, dicho proceso es un elemento indispensable en el desarrollo de las sociedades industriales. Para el segundo, representa la vía por la cual se disemina el lenguaje y las comunidades son capaces de imaginarse. El cine es, ante todo, un medio de comunicación.

En el tercer y último capítulo elaboraré el análisis de los tres filmes en cuestión, para poder, a partir de la fragmentación de ciertos elementos desde el enfoque semiótico y teniendo presente lo mencionado en el segundo capítulo acerca de los conceptos de nación y nacionalismo, llevar a cabo la demostración de la hipótesis.

El estudio de los filmes *Adiós a mi concubina*, *Vivir* y *El papalote azul* lo realizaré a través de un acercamiento a la semiótica y su análisis de los significantes, signos y códigos de los filmes. En este sentido, una primera aproximación metodológica es la propuesta por Francesco Casetti en su texto “Cómo analizar un film”. Por otro lado, los trabajos de Charles Peirce y las aportaciones de Umberto Eco en el campo de la semiótica contribuirán de manera importante a la presente investigación. Estas herramientas permitirán localizar y comprender los elementos fundamentales de la narrativa audiovisual de cada uno de los filmes, y así, lograr una aproximación a sus significados y propósitos. Los significantes se dividen en visuales⁴ y sonoros⁵.

Los signos se clasifican en índices, iconos y símbolos. En los códigos se concentran aspectos técnicos de la realización cinematográfica tales como el soporte, encuadres, composición, desplazamientos, iluminación, profundidad de campo, etc. Dichos códigos pueden combinar los significantes y los signos en la elaboración del mensaje audiovisual.

⁴ Imágenes (*iconos*) y signos escritos (palabras, lenguaje, *símbolos*).

⁵ Voces, audio incidental (*índice*) y música (*símbolo*).

Cap. 1. Contexto sociopolítico y cultural

Los periodos históricos que se analizarán en este capítulo están organizados de la siguiente manera: El Gran Salto Adelante (1958-1959), La Revolución Cultural (1966-1976) y la apertura económica de Deng Xiaoping (1979-actualidad). Las dos primeras etapas corresponden a los momentos más críticos del comunismo en China, bajo el liderazgo de Mao Zedong y la intensa colectivización de la sociedad. Las diversas fuentes históricas que recorren el Gran Salto ya han dado cuenta de sus desastrosas consecuencias: una de las más grandes hambrunas en la China contemporánea.

Por otro lado, la Revolución Cultural ejerció una enérgica presión sobre la sociedad para adherirse a la causa ideológica del Partido Comunista a toda costa. La colectivización, que significaba la renuncia a la individualidad en todo sentido (todas las actividades personales y básicas como la alimentación, el vestido, el cuidado de los hijos, corte de cabello, etc., se hacían en conjunto y en instalaciones construidas por el Partido, específicamente para ello) significó una agresiva intrusión del estado en la vida de los chinos.

La nueva ideología comunista requería también una estricta vigilancia de los intelectuales, escritores y artistas que pudieran representar un riesgo de disidencia. Por ello, la censura fue una herramienta fundamental para Mao Zedong. En los años álgidos de la Revolución Cultural (aprox. 1966-68) el intenso adoctrinamiento llevó a un profundo caos en el que la violencia y la muerte se generalizaron.

Dichas etapas históricas son el contexto de los tres filmes que se analizan en la presente investigación y a partir de las cuales los directores elaboran una crítica. En los filmes son representadas situaciones de adversidad que la gente común tenía que sufrir, y que generalmente no eran capaces de entender por la vertiginosidad de los eventos. El Gran Salto obligó a la población a trabajar a marchas forzadas para producir un acero de mala calidad y la Revolución Cultural

movilizó a miles de jóvenes hacia la búsqueda de un ideal cuyo significado no tenían muy claro, lo que derivó en un adoctrinamiento agresivo e irracional.

En los ochentas y noventas el suceso principal que transformó la vida sociopolítica de China fue la reforma económica de Deng Xiaoping, principal figura de la segunda generación de líderes del Partido Comunista. Deng estaba convencido de que la transformación de China únicamente llegaría a través del impulso económico e industrial, para lo cual era necesario el avance tecnológico y la apertura hacia una economía de mercado. En primera instancia, esto ya significa un rompimiento importante con la doctrina económica típica del comunismo, es decir, la economía planeada. Surge entonces un nuevo concepto, el capitalismo con características chinas, que grosso modo se basa en la recepción de capitales privados y extranjeros hacia la inversión nacional. Dejar que las fuerzas de los mercados internacionales dirijan la economía y el desarrollo del país y no el monopolio del Partido.

Sin embargo, esta apertura inicialmente produjo efectos negativos en la economía del país y en las clases sociales menos privilegiadas. De igual forma, algunos autores hablan de un lento y problemático acoplamiento a la nueva realidad (ya no colectivizada sino en donde el individuo y su capacidad productiva son el nuevo parámetro) por parte de la sociedad, que no asimilaba del todo el nuevo contexto. Empresarios, oficiales del partido y ricos pudieron aprovechar la transición económica, pero los menos privilegiados sufrieron por la inflación y por la brecha socioeconómica cada día más profunda.

Bajo el liderazgo de Deng Xiaoping la situación en cuanto a libertad de expresión fue más tolerante que durante el gobierno de Mao Zedong, sin embargo, aun existía un estado autoritario cuya guía ideológica se basaba en “los cuatro puntos cardinales” de Deng: mantener el camino socialista, apoyar la dictadura democrática del pueblo, someterse a la autoridad del Partido Comunista y mantener la línea ideológica del marxismo-leninismo-pensamiento de Mao Zedong.

En este contexto, el colapso de Tiananmen el 4 de junio de 1989 fue uno de los hechos más trágicos de finales del siglo XX en China. Una vez más el Partido había demostrado que todo intento de contravenirlo sería fuertemente castigado. Sin embargo, el desencadenamiento de los hechos en Beijing fueron más complejos y las razones fueron más que el exclusivo ejercicio de la censura, lo cual será explicado en el presente capítulo.

La delimitación temporal queda entonces determinada por las necesidades del análisis fílmico, contenido en el tercer capítulo. *Vivir* recorre desde una etapa pre comunista hasta los últimos momentos de la Revolución Cultural. *Adiós a mi concubina*, al igual que el filme anterior, comienza a inicios del siglo XX, atraviesa los largos años del comunismo y termina su recorrido a finales de la década de 1980. *El papalote azul* hace énfasis en el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural.

1.1 El Gran Salto Adelante (1958-1959)

Resulta importante mencionar algunos aspectos del Primer Plan Quinquenal (1953-1957) ya que fue el antecedente inmediato a la gran colectivización de la sociedad china, que daría lugar al Gran Salto Adelante. Además, es la continuidad del pensamiento de Mao Zedong, para quien las masas siguen siendo lo más importante en su proyecto de nación.

En 1949, cuando se funda la República Popular de China y el Partido Comunista toma el control de la nación, se enfrentaba a un enorme reto de reconstrucción. La larga guerra civil que habían luchado ambos partidos (Guomindang y Partido Comunista) había dejado profundos daños en el país. Existía caos económico, inflación y descontento social por las políticas del GMD después de que retomó las ciudades y pueblos que estaban en manos de los japoneses.

Según Frederick C. Teiwes (1987), los líderes comunistas veían la solución en tener un partido compacto en el que la verticalidad fuera más efectiva y un

liderazgo unitario y eficiente. Para ello, las filas de cuadros y burócratas debían reducirse considerablemente.

En 1953, los líderes del Partido han logrado estabilizar la economía. Se reactivó la producción industrial, disminuyó considerablemente la tasa de desempleo y las rutas comerciales funcionaban al 100%. Aunado a esto, el Partido logró reducir la inflación, que en 1951 era del 15%. El impulso a la economía se logró en buena parte a la prioridad que se le dio al comercio entre el campo y la ciudad, lo que brindó seguridad a los empresarios y también disminuyó la especulación. Esto generó una confianza entre la población, lo que se evidenció en un importante aumento de nuevos miembros en el Partido.⁶

De igual forma, el Partido intensificó su injerencia en el sector privado al colocar cuadros comunistas al interior de la gerencia de las empresas, con lo que surgieron las *empresas conjuntas*. Así se concreta uno de los objetivos del Partido, que consistía, según Nicholas Lardy (Lardy, 1987) en la centralización de la economía. Se controlaba la producción, mercados y financiamientos para el establecimiento de una economía socialista. Sin embargo, Frederick Teiwes afirma que aun existía una pequeña burguesía nacional. Los grandes burgueses habían emigrado hacia Europa, Hong Kong y Estados Unidos con sus capitales cuando la inestabilidad de la guerra civil amenazaba su bienestar.

Paralelamente, surgen los *equipos de ayuda mutua*, que son el antecedente inmediato de las comunas del Gran Salto. Estos primeros pasos hacia la colectivización también son evidentes en la construcción de grandes unidades habitacionales. Pero otros indicadores como los salarios y el aumento de la expectativa de vida daban cuenta del progreso social de China en esta etapa.

Con este contexto de progreso económico, Mao asignó a Chen Yun la tarea de implementar el Primer Plan Quinquenal. Lardy afirma que para Mao Zedong, la colectivización era fundamental para el desarrollo agrícola, aunque el objetivo

⁶ Según Frederick Teiwes de unos 2.8 millones a 5.8 millones. La mayoría de estos nuevos miembros eran campesinos un tanto neófitos en la ideología comunista.

principal del plan quinquenal era la industria pesada. En este sentido, se organizó a la población en cooperativas y se les imponían metas u objetivos laborales. Sin embargo, en el campo el avance es lento. En 1955 el programa de cooperativización empieza a encontrar resistencia, lo que obligó a los cuadros locales a presionar a la población (Lardy, 1987). Esta presión la ejerció el mismo Mao con su reorganización agrícola. Sus opositores, como Deng Zihui, observaban lo peligroso de colectivizar de manera tan vertiginosa a la población y los efectos negativos que tendría al corto plazo. Mao deseaba una colectivización rápida, sin embargo, el pueblo no estaba listo para llevar a cabo un programa semejante. De cualquier forma, Mao logra, durante el 6to Pleno del 7mo Congreso del PCC, en octubre de 1955, que la colectivización rápida se imponga. De esta forma, 80.3% de los campesinos ya estaban organizados en grandes cooperativas en 1956. (Lardy, 1987).

A pesar del enorme esfuerzo de las cooperativas (que podían aglutinar entre 200 y 300 familias), Lardy afirma que dicha cooperativización no ayudó al incremento de la producción agrícola, aunque si produjo lo suficiente para alimentar a la población. Pero el presidente Mao tenía claro que se debían cumplir los objetivos del plan quinquenal, que eran 156 proyectos, entre ellos 7 plantas de hierro y acero, 24 plantas de electricidad, etc., con ayuda de la URSS.

En el aspecto de la educación, durante el primer plan quinquenal se pone énfasis en la especialización y en la competencia. Sin embargo, esto tuvo un efecto negativo, ya que no todos podían asistir a las escuelas, por lo que los que tuvieron acceso aprovecharon mejores oportunidades laborales. De esta forma se creó una brecha de desigualdad. Otro aspecto del 1er plan quinquenal que preocupaba a los opositores de Mao, era su insistencia de impulsar la industria pesada a cualquier costo. Optaban por el desarrollo de la industria ligera, que resolvería en primera instancia las necesidades de la población y de materias primas fundamentales para la industria pesada.

La dependencia hacia la URSS para la realización del 1er plan quinquenal era casi indispensable. Por ello, los objetivos para el 2do plan quinquenal

cambiarían. Por un lado, la labor se concentraría en la industria ligera para posteriormente impulsar a la pesada. De igual forma, China buscaría independizarse del apoyo de la URSS para este 2do plan. Los líderes del Partido también se percataron que las plantas y factorías eran más efectivas si se reducían sus tamaños. Era igualmente importante reducir el tamaño de la burocracia. En cuanto a la industria rural, esta debía servir de base para el desarrollo de la industria.

A finales de la década de 1950 el contexto social para el Gran Salto Adelante ya estaba instaurado. La colectivización de los procesos industriales en la ciudad y el trabajo rural fueron clave para la transición. Este preámbulo de los planes quinquenales también permitió al Partido organizarse de manera efectiva, tanto al interior como en el manejo de la enorme población. La educación socialista y las labores fueron condiciones indispensables que seguirían a lo largo de los proyecto de Mao Zedong, durante las siguientes décadas.

Después del 1er Plan Quinquenal y sus resultados poco satisfactorios, la imagen de Mao Zedong se vio dañada. Sus opositores aprovecharon la situación para señalar los errores del Plan y lo poco funcional que resultaba su aplicación.

Por otro lado, *El movimiento antiderechista* (1957-1959) provocado por la ola de críticas contra el partido, despertadas por la iniciativa *Dejemos que abran cien flores y que compitan cien escuelas de pensamiento* de Mao Zedong, produjo un clima de enérgica censura y persecución. “El movimiento antiderechista se prolongó durante el verano y el invierno de 1957 y hasta 1958, y sus blancos no sólo eran los intelectuales disidentes no comunistas, sino también los cuadros del Partido.” (Paul Clifford, 1991).

El discurso del Partido respecto a *las cien flores* apuntaba al grave daño que las críticas provocaban a la nación. Que los críticos (intelectuales) eran derechistas y que no habían comprendido el verdadero sentido de *las cien flores*. Por ello, fueron catalogados de *derechistas* y antirrevolucionarios. Esto provocó una profunda decepción y enojo entre la comunidad intelectual. Mao inicialmente se había aproximado a ellos para conocer sus opiniones respecto al proyecto

comunista y les había prometido libertad de expresión. Al final, el Partido sofocó la crítica y la libertad de expresión de maneja autoritaria. El pronóstico era desalentador para los intelectuales.

Fue en este contexto de fortalecimiento de la autoridad del Partido que, como parte de la movilización masiva llamada “las tres banderas rojas”, se establece el Gran Salto Adelante, que “implicaba una estrategia de desarrollo de trabajo intensivo, cuyo objetivo era superar la producción per cápita de la industria pesada de Gran Bretaña en un lapso de 15 años.” (Clifford, P. 1991).

Uno de los criterios inalterables en Mao era que sin la movilización de las masas, el proyecto de nación comunista no sería posible. Todos sus esfuerzos están orientados a convencer a los demás miembros del Partido de que la colectivización es la estrategia adecuada y que la manera de organizar al pueblo sería por medio de comunas de trabajo. Oficiales como Peng Dehui no estaban de acuerdo con ello. Ya habían recibido informes desde el 1er Plan Quinquenal, que las cooperativas no estaban dando resultado y que, por el contrario, la realidad era otra.

En este contexto, la figura de Peng Dehuai fue significativa por ser el crítico más enérgico del proceso de colectivización que Mao Zedong estaba llevando a cabo. Peng se dio a la tarea de visitar las provincias en donde estos mecanismos de cooperativización se habían aplicado. Lo que encontró en dichos lugares fue lo que le dio la seguridad para enviar una carta al Partido, refiriéndose al Gran salto Adelante como “el fanatismo pequeño-burgués del Gran Salto” (Clifford, P. 1991). Era claro que Mao no estaba bien informado de lo que sucedía bajo su política de movilización de masas.

Los cuadros del Partido estaban inconformes porque la industria ligera estaba siendo descuidada por la concentración de recursos humanos y materiales en la industria pesada. Pero esa inconformidad obedecía también a que se estaban persiguiendo objetivos que parecían poco realistas, es decir, que lo que estaba ocurriendo era un enorme desperdicio de recursos con terribles

consecuencias. En la etapa álgida del Gran Salto, los jefes de comunas se dieron a la tarea de alterar e inflar las cifras de producción para no quedarse atrás en la frenética competencia a la que eran sometidos por el partido. Además también existían recompensas materiales y el reconocimiento público del Partido. Estas alteraciones contribuyeron a la desinformación y la equivocada impresión que Mao tenía del Gran Salto. El máximo líder estaba asumiendo una actitud política y no racional.

La movilización de toda la población, su organización en comunas y la locura en torno a la colectivización de este periodo está representada en *Vivir*, filme de Zhang Yimou, objeto de análisis del presente trabajo. Bajo la consigna de “alcanzar el nivel de Gran Bretaña en 15 años” se construyeron hornos caseros en los patios y calles, los cuales se llenaban de cualquier tipo de utensilio que fuera hecho de hierro, acero u otra aleación. Así, la gente fue forzada a regalar pertenencias del uso cotidiano como ollas, sartenes, *woks*⁷, jarras, platos, etc., para ser fundidos y mezclados en los pequeños hornos caseros. El resultado de dichas aleaciones no fue el esperado. Generalmente era un “acero” de muy mala calidad y que no tenía mucha utilidad.

Lardy menciona que el aumento de fuerza laboral en las ciudades y centros industriales estaba acelerándose, lo que significaba que el campo se estaba quedando sin mano de obra. De esta forma, grandes cantidades de producto del campo se dejaron pudrir. Básicamente lo que se abandonó fue el producto que representa la base alimentaria de los chinos: el arroz y otras semillas y vegetales. Esta negligencia en combinación con la alteración de cifras provocaron una de las hambrunas más severas que China ha sufrido en su historia contemporánea.

Paul Clifford señala que la falta de tecnología y de una adecuada planeación contribuyeron al desastre del Gran Salto. En relación a Occidente, China en esos años seguía muy atrasada. La mayor parte del apoyo económico y de maquinaria provenía de la Unión Soviética, sin embargo, el entorno rural de China seguía en una etapa de estancamiento. La industria estaba considerada en

⁷ Chaoguo (炒锅) un sartén cóncavo utilizado especialmente para freír, típico de China.

una etapa de desarrollo, por lo que era prácticamente imposible que campesinos, con muy poco conocimiento o entrenamiento pudieran hacer frente a las metas que se les imponían.

De igual forma, la falta de líderes entrenados y capacitados para la supervisión de los procesos de fundición y en la construcción de hornos, provocó que no existiera una producción efectiva y de calidad. Estos errores se reprodujeron y se multiplicaron por miles.

Las comunas populares. La tercera bandera roja.

Uno de los terribles efectos de la colectivización y la movilización de las masas en China fue la pérdida de individualidad y el sometimiento a una excesiva intrusión del estado en las vidas de los chinos. Las comunas fueron la continuidad que se les dio a las cooperativas o *equipos de ayuda mutua* establecidos durante el 1er Plan Quinquenal. La diferencia radicaba en que las comunas eran conjuntos de familias.

También denominadas *unidades productivas de trabajo*, una comuna podía estar compuesta de 5,000 familias (alrededor de 30,000 personas) y sus líderes comenzaron a recibir cada vez mayor autoridad, ya que Mao les transfería el poder que tenían los burócratas del Partido. Para Mao, en su criterio de movilización masiva, era más valioso un líder de comuna que un burócrata. El resultado fue que el partido, como institución política y administrativa comenzó a debilitarse y la verticalidad en la cadena de mando a fracturarse.

La comuna era autosuficiente en su gestión y administraba por si misma sus aspectos políticos, económicos y productivos. Organizaba la vida de todos sus habitantes. El Partido, con la mano de obra de la comuna, construía la infraestructura necesaria con la que se podía realizar adecuadamente el proceso de colectivización. Así, se construyeron cocinas colectivas, escuelas, depósitos de calzado y vestido, barberías, guarderías, etc. El objetivo era que el individuo no debía distraer sus energías ni su concentración de la tarea impuesta por el Partido.

Ante ese escenario, lo que los opositores de Mao buscaban era el fortalecimiento del partido y sus leyes para contrarrestar el poder de Mao y su toma de decisiones. Con la política del Gran Salto, Mao estaba asumiendo el control del país sin tomar en cuenta al Partido. Las masas estaban respondiendo solamente a la figura de Mao. Es por ello que los líderes del partido proponen que de nuevo se centralice el poder en la institución y no en el individuo. Las masas deben responder al partido y no a la figura. Esto derivó en el repudio hacia “la espontaneidad de las masas”, concepto fundamental para Mao Zedong.

La intrusión del estado en la vida del individuo y su sometimiento a labores forzadas, así como la renuncia a una vida “normal” en la que la familia era una unidad, son los efectos perjudiciales del comunismo que los cineastas de la Quinta Generación critican. Aunado a esto, las fallas en la aplicación de las políticas de colectivización y movilización masiva que provocaron la muerte de millones por hambre, así como por actos violentos y castigos por incumplimiento de metas, significaron también la destrucción de la institución familiar.

El cine fue, para los realizadores de los ochentas y noventas, el lenguaje a través del cual pudieron expresar las vicisitudes que las familias y la sociedad en general tuvieron que soportar durante periodos como el Gran Salto Adelante. En el proceso de experimentación y de llevar a la práctica teorías que sólo pensaba un individuo (Mao Zedong) se cometieron graves errores cuyo daño fue irreversible. Estos mismos cineastas, en algunos casos, experimentaron de primera mano contextos como la Revolución Cultural o el Gran Salto. Cuando se graduaron de la Academia de Cine de Beijing el recuerdo estaba muy fresco todavía, y la narración de los hechos que definieron al Partido Comunista y a Mao Zedong durante 20 años era imperante. Sin embargo, el futuro aún tenía un terrible capítulo que presentar. En 1989 el Partido Comunista de China volvió a ejercer su autoritarismo al costo de la vida de varios estudiantes: el colapso de Tiananmen.

1.2 Revolución Cultural

Después del saldo desastroso del Gran Salto Adelante y las millones de muertes provocada por la hambruna, los líderes del Partido estaban preocupados por el futuro tanto del país como del partido mismo. Peng Dehuai, quien había insistido que la acelerada colectivización no estaba generando los resultados positivos que se enarbolaban, obtuvo la animadversión de Mao Zedong. El Partido Comunista estaba dividido y la figura de Mao generaba discordia al interior.

Los esfuerzos en el seno del partido se dirigieron a la centralización del poder y a la recuperación del campo. A mediados de 1959 se incentivó la apertura de nuevos mercados interregionales, en los que a los campesinos se les otorgaba mayor libertad para comerciar sus productos. De igual forma, se impulsó la siembra e importación de cereales para combatir la escasez.

En 1963 se redujo el tamaño de las comunas para hacerlas más efectivas tanto en su producción como en su control y organización. Aunado a esto, se puso en marcha la estrategia del incremento de la especialización del cultivo y la investigación en la industria química para modernizar los fertilizantes y técnicas de control de plagas. En otros aspectos, la migración interna, que había sido uno de los grandes problemas derivados de la colectivización, fue controlada por el gobierno, forzando a los campesinos a regresar a sus lugares de origen.

El fortalecimiento del poder del partido era el intento de los líderes comunistas para contrarrestar el poder de Mao Zedong y evitar otro desastre como el del Gran Salto Adelante. Esto llevó al aumento de la burocracia y al fortalecimiento de los cuadros regionales.

Este era el contexto sociopolítico después del Gran Salto, el partido estaba concentrando esfuerzos en los niveles agrícola, urbano e industrial para recuperar a la nación del profundo daño de la hambruna y el deterioro del campo.

Sin embargo, Mao Zedong seguía firme con la idea de la educación de las masas y su movilización. Sólo así China podría alcanzar su máximo potencial y

posterior desarrollo. Para Mao, la vía hacia la transformación de China se encontraba en la fuerza conjunta y en el patriotismo del pueblo. Para ello, la eliminación de la burocracia y la educación de las masas son indispensables.

En este sentido, en la X Sesión Plenaria del VIII Comité Central del Partido Comunista de China en septiembre de 1962, Mao Zedong criticó los métodos burocráticos que habían sido aplicados para el rescate de la población y también recalcó la importancia de la lucha de clases en el combate contra el revisionismo. En esta sesión plenaria volvió a hablar sobre la necesidad de una campaña masiva para la educación del pueblo.

De esta forma, a finales de 1962 se lanza el movimiento de educación socialista, orientado fundamentalmente hacia la asimilación del pensamiento maoísta, el combate de la burocratización del partido y la revitalización del espíritu colectivo.

Ante este nuevo esfuerzo de Mao por reactivar la colectivización, Liu Shaoqi (presidente de China en ese periodo) y Zhou Enlai se mostraron consternados y trataron de contrarrestar la autoridad de Mao, sin mucho éxito. Ambos líderes llevaron a cabo una serie de estrategias dirigidas a la re estabilización del país, lo que molestó a Mao Zedong.

Dichas iniciativas, según Harding (Harding, H. 1991) fueron la fuente del conflicto que derivó en la Revolución, entre las cuales enumera las siguientes:

a) Políticas y dirección que estaba tomando el partido (particularmente Deng Xiaoping) que enfurecieron a Mao y provocaron la especialización, desigualdad y profundizaban la jerarquía social:

- el regreso de cultivos privados
- incentivos materiales en la industria (monetarios)
- concentración en medicina urbana y salud pública
- sistema educativo de *dos vías*
- temas tradicionales en arte y literatura

b) Mao intentó frenar estas políticas y cambios, pero se encontraba con obstáculos, por lo que el tono de su crítica fue intensificándose gradualmente, al punto de acusar de *revisionistas* a los líderes.

c) Harding afirma que dos editoriales publicados en 1967, ya contenían la teoría “Continuando la revolución bajo la dictadura del proletariado”: *Un gran documento histórico y Avanzar por el camino abierto por la Revolución de Octubre*.

d) La crítica contra el revisionismo y el capitalismo tenía que empezar contra los líderes del partido que podían establecer el capitalismo en casa. Esta era la principal lucha.

Este fue el preámbulo de la Revolución Cultural. Según Harry Harding (1991), la etapa más crítica y letal fue la llamada *Fase de la Guardia Roja* (1965-1969), periodo que él divide en 4 momentos:

- La creciente confrontación entre Mao Zedong y los líderes del partido. Mao forma su base de poder, remueve a figuras clave del partido y emprende el movimiento revolucionario. El 11vo. Pleno en el que se autoriza la crítica contra el *revisionismo*.
- Del 11vo Pleno a fines del 66. La Guardia Roja como el mayor instrumento de Mao contra el PCC. Estaba convencido de que los oficiales recibirían de buen grado la crítica.
- Mao Zedong organiza una coalición de poder, derivado de los conflictos entre la Guardia Roja, líderes de los cuadros y el Ejército Popular de Liberación:
 - 1.- organizaciones masivas salidas de la Revolución Cultural
 - 2.- cuadros sobrevivientes al movimiento Revolución Cultural
 - 3.- el Ejército Popular de Liberación
- Reconstrucción del sistema político, en el 9no. Congreso. Se eligió nuevo comité, nuevo politburó y nueva constitución. Pero todavía existían facciones en conflicto, por ser la mayoría de los miembros

ex grupo Revolución Cultural, militares y líderes de cuadros contrarios al movimiento.

Aunque la imagen de Mao Zedong se había deteriorado después del terrible resultado del Gran Salto Adelante y del fracaso que significaba una acelerada colectivización de la sociedad, el líder aun contaba con una base de poder importante: el Ejército Popular de Liberación y su general Lin Biao, los intelectuales radicales y las masas juveniles, fácilmente impresionables.

Lin llevó a cabo varias reformas en el Ejército Popular de Liberación con el fin de garantizar la lealtad a Mao e impulsar su propia carrera en el ámbito político, congraciándose con Mao. Entre ellas destacan la intensificación de la educación política en el ejército, con citas de Mao (que después integrarían el *Libro rojo*), la reactivación de la guerrilla, el establecimiento del comando conjunto por medio de la anulación de rangos y jerarquía al interior del ejército, y el fortalecimiento de los vínculos entre la sociedad civil y el ejército. Estas reformas gradualmente provocaron la militarización de un gran sector de la sociedad.

Los intelectuales radicales tenían aspiraciones políticas y habían sido organizados por Jiang Qing, esposa de Mao Zedong. Jiang Qing fue una de los líderes más recalcitrantes en el establecimiento de la Revolución Cultural. Después de la caída de Lin Biao, Jiang busca utilizar la superestructura para establecer el socialismo pleno. Todo esto volvió a apuntalar la imagen de Mao entre la población. Por medio de una intensa mediatización de su figura, la gente lo interiorizó: “el amor por Mao viene desde lo profundo del corazón de la gente” (Rey, C. 1995, p. 33)

En este sentido, el XI Pleno del VIII Comité Central del Partido Comunista fue definitorio en la movilización de masas y en un intenso grado de lucha política para alcanzar la transformación de la nación. Se adoptaron principios como *la decisión de los 16 puntos sobre la Revolución Cultural* para evitar el camino del capitalismo, la burguesía y el elitismo.

En este punto, el frenesí de los jóvenes que conformaban los contingentes de *la Guardia Roja* ya causaba estragos. Se propagaron la violencia y las agresiones contra cualquiera que, de manera arbitraria, era considerado antirrevolucionario. Según Harry Harding, se acumularon 13 millones de guardias en 8 rallyes y 3 meses.

La locura en el adoctrinamiento de los guardias rojos alcanzó niveles insospechados: atacaron mujeres, profesores, funcionarios, acosaron a la población y realizaban juicios y castigos públicos. Parte de los mandatos ideológicos proponían “una vigilancia activa de las masas revolucionarias [para denunciar y combatir] personas consideradas anti socialistas” (Cornejo, R. 2001, p. 59).

En cuanto a la educación, la Revolución significó una fractura, ya que no se tomaba en consideración el desempeño o dedicación de los estudiantes, sino simplemente si eran de origen revolucionario o si provenían de familias que habían estado en las filas del partido. Cuando los estudiantes salían de las universidades eran enviados al campo para “educarse” entre las masas campesinas y aprender de ellos: “Las complicadas prácticas⁸ de la Revolución Cultural provocaron una noción plana y unidimensional hacia el colapso total” (Chen Xihe, 1993)

Por otro lado, derivado del objetivo principal de Mao de educar a las masas, durante la parte crítica de la Revolución fueron cerradas escuelas, institutos y bibliotecas. Lo único que se permitía era estudiar en las escuelas y aulas construidas por el partido, dedicadas a la inculcación del marxismo-leninismo-pensamiento de Mao Zedong. Todo lo demás era categorizado como fuera de la ley.

Ante el entorno de radicalización, Mao Zedong mostró consternación y se disculpó públicamente, a través de una autocrítica, por el desorden generalizado, causado por la guardia roja. En la *Revolución de Enero* Mao Zedong trató de

⁸ Las que podrían considerarse: violencia, eliminación de la tradición y simplificación cultural con la subsecuente imposición de la ideología comunista a través de la memorización de lemas y cantos.

contrarrestar la destrucción de la Revolución Cultural e intentó tomar el poder, como una tentativa de devolver legitimidad al partido. Sin embargo, esto produjo mayor inestabilidad y en 1967 se radicalizaron las purgas.

El siguiente paso que dio Mao Zedong hacia la estabilización fue la conformación de los *comités revolucionarios*, que se componían por una triple representación: un miembro del Ejército Popular de Liberación, un miembro de la población civil (que hubiera estado involucrado en las actividades de la Revolución) y un miembro del Partido Comunista. Según Harding, se contemplaron dos condiciones para la reconstrucción: la finalización de la organización de los 29 comités revolucionarios y la rehabilitación del partido.

En el IX Congreso del Partido Comunista, en abril de 1969 se enfatizó que la lucha de clases continuaba y se aprobó una nueva constitución. En ella se estipuló la restricción en la membresía del partido, la cual solo sería otorgada a gente pobre, trabajadores, campesinos y militares. Eliminó al Secretariado, dando poder a la Comisión Militar y al líder supremo. De manera notable, se expulsó a Deng Xiaoping del Comité Central, aunque retuvo su membresía, lo que le permitió reagrupar su base de poder para regresar posteriormente a las riendas del Partido.

Cabe destacar el hecho de que la Revolución Cultural fue un movimiento primordialmente urbano y que no afectó de manera importante al ámbito rural. Sus daños económicos, comparados con los que provocó el Gran Salto Adelante fueron menores, lo que permitió una recuperación relativamente rápida. Sin embargo, los daños en muertes, violencia, humillaciones y persecución en gran parte de la población urbana fueron irreparables. En este sentido, los asesinatos y desapariciones fueron numerosos. Las víctimas en total entre las diversas modalidades criminales se han contabilizado de la siguiente manera: 26,000 literatos, 142,000 profes, 53,000 técnicos y científicos, etc. (Harding, 1991).

Aunado a esto, los daños también se manifestaron en la obstaculización a la educación y a las manifestaciones culturales y artísticas. Toda relación con el

pasado cultural de China era considerada antirrevolucionaria y ameritaba castigo. La única educación o instrucción permitida era la impuesta por el Partido Comunista. Los principales objetivos de la furia de la guardia roja eran maestros, intelectuales, artistas, promotores de cultura, funcionarios de universidades, etc. También se registraron ataques a museos, bibliotecas e imprentas.

Mao Zedong no produjo un movimiento revolucionario disciplinado, sino una enorme lucha de facciones y divisiones, sin los mecanismos adecuados para controlar semejantes conflicto. Adicionalmente, algunos investigadores han calificado de ingenuidad la confianza de Mao en las masas juveniles para dirigir un movimiento de semejante magnitud.

1.4 Décadas de 1980 y 1990. Apertura de China

La mención de Deng Xiaoping en el presente trabajo es relevante, ya que la reforma económica que impulsó y que se convirtió en una de las transformaciones más importantes en la historia de China, modificó el panorama sociopolítico y cultural de ese país de manera permanente. El impacto de dicha reforma alteró los procesos culturales en los diferentes ámbitos, incluyendo el cinematográfico.

Esta transformación económica es conocida como la “política de puertas abiertas” y es, a grandes rasgos, la transición de una economía socialista planificada y centralizada hacia una en la que el comportamiento de los mercados internacionales fuera el rector de la economía china. Aunque China va adoptando gradualmente principios del capitalismo en su desarrollo económico, nunca deja de considerarse una nación socialista. En todo caso, se afirma que es *un país socialista con características chinas*. Para Deng y los demás líderes comunistas la figura de Mao Zedong y del Partido Comunista siguen siendo indispensables para la transformación de China, pero con el debido cuidado de criticar los excesos de la Revolución Cultural y del Gran Salto Adelante.

María Teresa Rodríguez (2006) describe la reforma como:

“... una doctrina (que) consiste explícitamente en modernizar el proceso de producción sin abandonar en lo esencial la propiedad colectiva de los medios de producción, pero aceptando con restricciones la propiedad privada de algunas empresas y de algunas formas de patrimonio personal y familiar, así como el hecho de que los inversionistas extranjeros tengan usufructo de recursos y derechos en territorio chino”.

Esto es lo que podría considerarse como un *socialismo con características chinas*.

Durante los 70, la lucha interna por el poder absoluto en el Partido Comunista se intensifica. En 1973, durante el X Congreso del PCCh, Jiang Qing y su grupo de poder *la Banda de los Cuatro* (Wang Hongwen, Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan) fortalecieron su influencia y sus esfuerzos por imponer la ideología de izquierda estaban creando inestabilidad. En ese mismo año Deng Xiaoping fue rehabilitado por primera vez, ya que después de la expulsión de Lin Biao, se vio forzado a mudarse a Jiangxi, desde octubre de 1969⁹ (MacFarquhar, 1991, p. 337).

El fin de la Banda de los Cuatro comenzó en 1974, por la crítica abierta de Mao Zedong contra ellos. Adicionalmente, Mao mostró su apoyo hacia Deng Y Zhou Enlai, lo que cerró filas contra la ultra izquierda. En este sentido, el máximo líder le dio a Deng Xiaoping el poder de manejar la política de China y a su vez, permitió a Zhou Enlai retirarse por su grave enfermedad. Sin embargo, este apoyo se vio temporalmente amenazado después de las muertes de Zhou y de Mao, respectivamente.

En 1977 el partido restablece por segunda vez la figura de Deng Xiaoping¹⁰ y se dice que es quien vigilará la aplicación de *las cuatro transformaciones* de

⁹ Después de solicitar a Mao que considera su regreso al Partido entre 1971 y 1972, “fue hasta marzo de 1973 que las formalidades para su regreso fueron finalmente completadas” (MacFarquhar, R. en *The Cambridge...*)

¹⁰ Mientras Deng Xiaoping se encontraba fuera de la escena política, seguía fortaleciendo su base de poder, especialmente entre los militares, que lo tenían en elevada estima, así como líderes de la vieja guardia como Chen Yun. Esto le sirvió a Deng para lograr su segundo regreso al partido, durante el turbulento periodo del interregno, provocado por la muerte de Mao Zedong. En el III Pleno del X Congreso de 1977 fue reinstalado

Zhou Enlai. En este sentido, el XI Congreso del PCC es importante para Deng, ya que se establece un nuevo politburó en el que ya forma parte.

Las acciones inmediatas de Deng, después de esta rehabilitación fueron: reducir el poder del Ejército, impulsar la industria (tanto ligera como pesada) y atacar a los radicales dirigidos por Jiang Qing. Finalmente, el encarcelamiento de la Banda de los Cuatro se dio el 6 de octubre de 1976, lo que estabilizó la base de poder de Deng Xiaoping. De esta forma, ya estaba el terreno preparado para implementar su reforma económica.

En el ámbito del ejército, urgía una renovación, ya que todavía existía una fuerte presencia de seguidores de Lin Biao, quien ya había sido descartado por Mao, después de haber mostrado su ambición personal de poder. Así, el máximo líder vio en la figura de Deng la solución para la renovación del Ejército Popular de Liberación. Ello porque Deng Xiaoping era muy respetado entre los viejos líderes del Ejército.

Una vez establecido en el poder, Deng anunció los lineamientos generales de la nueva propuesta de reforma económica en 1978, durante el Tercer Pleno del XI Comité Central del Partido Comunista de China. Entre los cambios fundamentales, caben destacar los siguientes: la flexibilidad de los marcos legal e institucional para permitir la aplicación de los cambios necesarios, “a saber, políticas de precios y salarios, política fiscal y mecanismos monetarios” (Rodríguez M. 2006, p. 355). Controlar la inflación por medio de un adecuado manejo de la inversión, dando prioridad a infraestructura de transporte y desarrollo energético. Incentivar el consumo y el mejoramiento del nivel de vida entre la población: “hacerse rico también es glorioso”.

El contexto político era más abierto, en comparación con la Revolución Cultural. La reforma también requería cierta apertura en otros niveles de la estructura social. En este sentido, Deng aprovechaba los foros públicos a los que

en todos sus cargos: Vicepresidente del Partido, miembro del Comité Permanente del Politburó, vicepremier y Jefe del EPL. (MacFarquhar, p. 375)

asistía para criticar abiertamente las políticas de la era maoísta. Era de suma importancia deslindarse de los excesos del pasado para una adecuada implementación de la reforma.

Dicha apertura se manifestó en el ámbito científico, con lo que la comunidad científica gozó de mayor autonomía. De igual forma, en el ámbito educativo a los profesores, maestros y estudiantes se les otorgaron beneficios económicos y la oportunidad de estudiar en el extranjero. Este último punto era fundamental para la transformación de China, según Deng. La tecnología aprendida en las naciones avanzadas y aplicada al desarrollo de la industria era indispensable para la transformación del país.

Según Richard Baum (1996) entre el verano de 1985 y diciembre de 1986 se da una liberación de expresión en diferentes rubros de la producción cultural, como las artes, la escritura, etc.

La industria subterránea de las publicaciones floreció durante la era de Deng. Zhang Yimou manifestó en una entrevista que, en los ochenta, aunque era imposible adquirir filmes internacionales de manera legal, no lo era por medio de otras alternativas al margen de la legalidad.

Los mismos estudiantes de la *Beida*¹¹ podían hacerse de copias de libros de filosofía, historia, novela etc., provenientes de las principales naciones de Europa o de Estados Unidos. Esto se demostró en la influencia que dichos autores tuvieron en la mentalidad de los estudiantes, artistas e intelectuales que fueron parte de las movilizaciones de 1989 y que derivaron en el colapso de la plaza de Tiananmen.

El contexto sociopolítico y cultural de China entre los 80 y 90 es diferente. El mismo Deng Xiaoping percibe que la realidad es otra. Los jóvenes están mejor preparados que en los 60 y tienen contacto con los fenómenos sociales y culturales que ocurren en otras países. El adoctrinamiento y la coerción que fueron indispensables en el periodo maoísta, ahora ya parecían obsoletos.

¹¹ Abreviación de *Beijing Daxue* (Universidad de Beijing) por su romanización en el sistema *pinyin*.

En el siguiente capítulo se analizará el contexto cultural de China, particularmente en Beijing y en el rubro de la producción fílmica del país durante las décadas de 1980 y 1990. Ello en el contexto de inestabilidad social, política y económica que se ha descrito en el presente capítulo. La apreciación tanto de los intelectuales como de los cineastas que se analizan en la presente investigación, resulta relevante para el entendimiento de sus posturas ideológicas y artísticas.

Cap. 2. Producción fílmica en las décadas de 1980 y 1990.

Las políticas que Deng Xiaoping había establecido para la nueva realidad de China a finales de los setentas, representaban un cambio de prioridades en el Partido Comunista y en lo que se esperaba de la economía del país. El comunismo en China, tal y como Mao Zedong lo había implementado era algo que la era de Deng quería dejar atrás. Esto no significa que se descartara el comunismo como eje de la ideología del Partido y de la nación. Sin embargo, los métodos de colectivización y movilización masiva que caracterizaron los periodos del Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural ya no serían vigentes.

La intención de Deng Xiaoping era impulsar su reforma económica, que *grosso modo* operaría bajo la lógica de una economía de mercado, es decir, una economía liberada y ya no planeada, como la del periodo maoísta. China ahora se abriría a la inversión extranjera y a los capitales privados. Se beneficiaría de los avances tecnológicos e industriales más importantes del mundo y además participaría de ellos. Para Deng, la tecnología era un factor indispensable para el desarrollo de China.

En este contexto, aunque el estado comunista seguía siendo autoritario y desconfiado de su sociedad, la intrusión en los individuos había disminuido. Derivado de la misma apertura por la reforma económica, a China comenzaron a entrar referentes culturales occidentales en diferentes formatos. Comenzaron a circular libros, revistas, música y películas. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la circulación de todos estos materiales era subrepticia, sin embargo, para todo aquel interesado era fácil adquirirlos.

Así fue como los estudiantes de cine de la Academia de Cine de Beijing durante este periodo, conocieron a los realizadores más representativos del cine europeo y estadounidense. Al pertenecer a un sector cultural, seguramente les resultaba más fácil adquirir mercancías relacionadas con la industria cultural de Occidente. Con el tiempo, estos estudiantes se convirtieron en los representantes de la Quinta Generación de cineastas.

Con un elevado compromiso social y un intenso apego por sus raíces culturales, estos directores formaron un estilo muy particular, basado en una elevada estética visual y una práctica cinematográfica influenciada por el estilo cinematográfico estadounidense de la época. Sus historias tienen que ver con la crítica social, particularmente con los sucesos del periodo comunista descritos en el primer capítulo, a saber, el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural.

2.1 La Quinta Generación de cineastas. Contexto social

La Quinta Generación es una de las etapas más importantes en la historia de la cinematografía china contemporánea¹². Generalmente se les reconoce a tres realizadores el haber inaugurado la etapa de esta generación: Zhang Yimou, Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang. Los filmes de estos directores que en el presente trabajo se analizan son *Vivir* (Zhang, Y.), *Adiós a mi concubina* (Chen, K.) y *El papalote azul* (Tian, Zh.), que serán estudiados en el tercer capítulo.

Como ya se ha mencionado, la década de 1980 está marcada por la reforma económica de Deng Xiaoping y lo que se ha descrito como *la apertura de China* hacia una economía de mercado. Esta apertura también tuvo que ver con el

¹² Algunos autores, como Chris Berry (1991, p. 116) afirman que el término “Quinta Generación” explica la periodización de las generaciones egresadas de la Academia de Cine de Beijing, siendo los de la Quinta, los que ingresaron inmediatamente después de la Revolución Cultural, en 1976. Sin embargo, Berry también se refiere al característico estilo cinematográfico de la Quinta como elemento distintivo entre las demás generaciones. La Cuarta Generación corresponde a los directores que egresaron antes del surgimiento de la Revolución Cultural en 1966, y se caracterizan por haber sido censurados en sus estilos hasta la caída de la Banda de los Cuatro, al término de la Revolución (Berry, p. 132). Las primeras dos generaciones se localizan desde la fundación de la Academia de Cine de Beijing, en 1950, y principios de la década de 1960. La Sexta Generación se localiza a partir de mediados de la década de 1990 y se caracteriza por un estilo más crudo, de corte documentalista y con estándares estéticos bajos. Su función primordial se centra en la crítica social en las grandes urbes de China.

intercambio de referentes culturales de algunas naciones de occidente, como la música, la literatura y el cine.

En este sentido, Paul Clark (2005) considera que semejante contexto, a partir de los ochenta, en el que artistas intentaron abandonar el pasado de la Revolución Cultural, aunado a la penetración de ciertos elementos de la cultura occidental, se produjo una especie de ambiente de renovación cultural. En dicho entorno, las expresiones artísticas buscaban: “maneras de interpretar al mundo (...) un esfuerzo para redefinir nociones de China, su sociedad y su herencia cultural.” (Clark, P. 2005, p. 22)

En el aspecto económico, derivado de la reforma, hay un repunte agrícola e industrial. La gente es más productiva por los incentivos gubernamentales y en consecuencia hay mayor satisfacción porque tiene más dinero para gastar. A partir de la constitución establecida en 1982 se incluyeron cambios importantes como el énfasis en la situación del ciudadano chino. Se determinó que éste tiene derechos y que no está obligado a quedar a merced de la voluntad del Partido.

Deng Xiaoping puso énfasis en la reducción y eficiencia de la burocracia, incluso el EPL¹³. El objetivo era la reducción de la injerencia del ejército en aspectos económicos e industriales para su mejor administración en manos de grupos civiles. De igual forma, se le quitó presupuesto para canalizarlo al desarrollo tecnológico.

En la industria fílmica: “Desde los ochenta, China ha reorganizado de manera activa su industria cinematográfica, desde un mercado socialista a un sistema de mercado” (Kwok, J. 2007)

La preocupación de líderes como Zhao Ziyang¹⁴ era la del fortalecimiento de las instituciones y la disminución de la injerencia del PCC en los procesos políticos,

¹³ Ejército Popular de Liberación.

¹⁴ Nació el 17 de octubre de 1919 en Henan. Fue Primer Ministro de la República Popular de China (1980-1987) y Secretario General del Partido Comunista (1987-1989). Como Hu Yaobang, fue cercano a Deng y promotor de sus reformas, siendo un firme creyente de la apertura de China hacia el intercambio comercial internacional. En el colapso de Tiananmen se opuso al uso de la fuerza para reprimir las movilizaciones

como por ejemplo, dejar que las fuerzas del mercado dicten el comportamiento de la economía china y el desmantelamiento del aparato burocrático en los procesos económicos.

Aunque el gobierno chino seguía siendo autoritario y la percepción de la sociedad china no era la de una sociedad civil y democrática al estilo occidental, ciertamente los cambios derivados de la iniciativa de apertura de Deng permitieron expresiones más libres y de crítica. Este es el caso de los directores que ocupan el presente proyecto. Como ya se mencionó, la recepción y consumo de filmes en China durante la Quinta generación no fue muy importante en un principio, aunque la cinematografía ya era una disciplina lo suficientemente relevante como para que se generaran debates en reconocidos círculos intelectuales y gubernamentales. La recepción de la producción fílmica era importante desde principios de los ochenta. Aunque aun se vivía en condiciones de autoritarismo, el pueblo chino buscaba la forma de asistir al cine.

En este sentido, "... en 1979, la asistencia a las salas de cine registró 29.3 millones de entradas" (Ainhoa Marzol, 2017, p. 3). Es muy probable que esta situación haya cambiado inmediatamente después de los sucesos de Tiananmen en 1989, debido al recrudecimiento del autoritarismo y la poca tolerancia que mostraba el Partido en cuanto a todo tipo de manifestación artística y cultural que pudiera considerarse peligrosa. Sin embargo, las cifras antes mencionadas describen que existía un auditorio constante y numeroso, con un interés particular en la producción fílmica.

A mediados de los 80 la percepción sobre la producción cinematográfica era que "el filme de entretenimiento ideal debía satisfacer el principio de (...) apreciación tanto de la audiencia más simple a la más refinada" (Kwok, J. 2007 p.17). Seguramente esa definición se aproximaba a la idea de audiencia que los

estudiantiles. Tenía un pensamiento más liberal y consideraba a la democracia como una herramienta indispensable para el desarrollo de China. En cuanto a su visión sobre la economía, impulsó proyectos como el de Sichuan, en el desarrollo de una industria agrícola efectiva. Estos proyectos contribuyen a su reputación y eventualmente sustituye a Chen Yun en el manejo de la economía nacional.

directores de la Quinta tenían, particularmente el aspecto de una *apreciación* universal de sus filmes.

A pesar de que Zhang Yimou era considerado en occidente como un realizador “art-film”¹⁵ según Jenny Kwok, siempre tuvo la intención de producir para las masas: “A pesar de que el estilo de Hollywood no le atraía (Zhang Yimou), estaba dedicado a producir filmes que pudieran alcanzar a las masas chinas” (Kwok, J. 2007, p. 19). Esto nos da una idea tanto del tipo de audiencias que tenía Zhang en mente como del tipo de mensajes que quería transmitir. El mismo criterio puede aplicarse tanto a Chen Kaige como a Tian Zhuangzhuang, por el contenido crítico de sus obras. “Para los jóvenes en la China contemporánea, el final de los años de levantamientos y turbulencia significó el despertar de una nueva conciencia de la época”, afirma Wang Zhongming.

Este autor menciona las crisis que vivieron los jóvenes que regresaban a las ciudades después de los largos periodos que habían pasado en el campo, obligados por el Partido Comunista durante la Revolución Cultural. Esta crisis se generaba porque les era difícil readaptarse a la nueva realidad de las ciudades, durante el periodo de reforma económica y apertura. Una crisis de no saber a ciencia cierta a cuál contexto deben o pueden pertenecer.

Es posible que los directores de la Quinta Generación sean conscientes de esa crisis existencial, ya que ellos mismos, como en el caso de Chen Kaige y Zhang Yimou, fueron de los miles de jóvenes desplazados al campo chino para ser “reeducados” por las masas campesinas.

Después de que durante la Revolución Cultural los estudios cinematográficos permanecieron cerrados o produciendo propaganda comunista exclusivamente, en 1978 reabrieron un total de 12 estudios, que producían a un ritmo aproximado de 46 filmes por año (Marzol, A. 2017, p. 3). Los estudios Xi`an,

¹⁵ Esta categoría, por definición, ubica a sus filmes como pertenecientes a un circuito reducido, selecto y de poca taquilla.

administrados por el productor Wu Tianming fueron los que impulsaron los primeros filmes de Zhang Yimou, Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang (Ibídem.)

En este nuevo contexto en la industria fílmica "... un nuevo sistema llamado *sistema de autoresponsabilidad* (...) retiró el financiamiento del gobierno destinado a los estudios cinematográficos, dejándolos con la opción de conseguir financiamiento por su cuenta" (Ibídem.). Lo que también significaba mayor libertad de decisión en el tipo de filme a realizar y menor injerencia del partido en su realización.

En este sentido, los contenidos de los filmes eran más críticos de la realidad de China. El mito maoísta es criticado y destruido, se "emprendió un experimento artístico riguroso en donde los códigos políticos están divorciados de la prácticas ideológicas del estado y son transformados en signos de identidad cultural" (De Masi, 2012).

La manera en la que los directores analizados en el presente trabajo percibieron el medio cinematográfico, fue como un medio para un fin, principalmente en un periodo post Revolución Cultural que ellos mismos habían sufrido: "nuestro cine [...] en un periodo de importante reforma social, debe asumir la renovación de conceptos sociales como su tarea principal" (Zhong Dianfei, 1985)

Dichos conceptos sociales buscan, desde la crítica de la Revolución Cultural y el Gran Salto, sustituir la ideología comunista, que provocó la destrucción de ciertos referentes culturales y tradicionales del pasado chino, por una nueva forma de pensamiento que contemple y respete dichos referentes, constitutivos de la identidad china.

Para estos cineastas, resulta indispensable revalorizar las expresiones artísticas y culturales para poder reconstruir lo que bajo el régimen de Mao Zedong se eliminó para sembrar el comunismo.

2.2 Discurso nacionalista en la producción de la Quinta Generación

El Partido Comunista de China se percató del gran potencial propagandístico del cine, desde que se instaló en el poder. Esto se ve reflejado en las numerosas cintas que produjo con contenido propagandístico comunista, desde la década de 1930, con el auge del movimiento cinematográfico de izquierda (Zhong Dafeng, 1993). Películas como *Puente* (1949, Dir. Wang Bin) o *La chica del pelo blanco* (1950, Dir. Chouï Khoua y Bin Wang) demuestran el interés que el partido tenía por adoctrinar a la población con los valores comunistas, representando situaciones en la que los personajes más virtuosos y admirables eran los que vivían obstinadamente bajo los preceptos del partido.

En este sentido, el partido buscó inculcar y fortalecer un sentimiento nacionalista que pudiera propagarse por medio del cine, entre otras manifestaciones. Este nacionalismo, como nacionalismo de estado, debía ser el impulsor de las colosales tareas que Mao Zedong impuso a la población en el ámbito industrial y agrícola.

Tina Mai Chen (2003, p. 155) afirma que el interés fundamental del Partido Comunista en la producción fílmica era el de construir representaciones “que funcionaran en la producción de una nueva China y un nuevo pueblo”. La representación fílmica tenía la característica de ofrecer una experiencia más *real* que la que ofrecía la propaganda impresa.

Ello porque el cine “no estaba limitado por el alfabetismo (como la producción literaria) ni por el tiempo ni el espacio (como las representaciones teatrales)” (Tina M. 2003, p. 162) La gente podía identificarse con los personajes de las historias cinematográficas a un nivel más profundo que por medio de la lectura o la narración oral.

El estilo cinematográfico denominado *realismo socialista*¹⁶ tuvo su periodo de auge entre los años 50 y 70. Según Chris Berry utiliza los estilos clásico de Hollywood y el realismo socialista soviético para la composición de su narrativa.

¹⁶ Inspirado en el estilo cinematográfico soviético, que principalmente trataba sobre historias y personajes involucrados en actividades o situaciones socialistas (como el trabajo rural e industrial). A nivel técnico, el

Las situaciones representadas tenían que ver con los sacrificios necesarios para la construcción de una nueva China y para alcanzar la modernidad. En este sentido, el mismo hecho de utilizar un medio tecnológico como el cinematógrafo para comunicar los principios del socialismo, ya significaba un proceso de modernización, así como un importante servicio a la causa nacional.

Dicho estilo cinematográfico cumple con la teoría de “Las tres prominencias” que Chris Berry cita en su artículo, a saber:

“Otorga prominencia a los personajes positivos entre todos los personajes, a los héroes entre todos los personajes positivos, al héroe principal entre los demás héroes. Crea un entorno especial, carácter y personalidad y utiliza toda clase de medios artísticos para hacer que los héroes del proletariado sobresalgan. Revela el espíritu inherentemente comunista de los héroes” (Laing, D., 1978, p. 79 en Berry, C.)”

La estrategia que siguió el partido fue la de propagar las producciones fílmicas a lo largo y ancho del país. Para ello, se establecieron pequeños grupos de técnicos, cuya labor era la de llevar proyectores y pantallas para realizar funciones cinematográficas tanto en ciudades como en el campo.

Muchas veces, la tarea era colosal. Además de los cientos de kilómetros que tenían que recorrer, las aldeas se localizaban en lugares tan inhóspitos, que los caminos tenían que ser construidos para que pudiera llegar el cinematógrafo.

Tina Mai Chen cita el caso de la proyección del documental “Tibetan liberation troops”¹⁷ (Tina M. 2003, p. 166) el cual muestra la intensa labor que el Ejército Popular de Liberación realizó para construir infraestructura (caminos, etc.)

montaje al estilo de Sergei Eisenstein era el parámetro para los realizadores chinos. El objetivo era educar sobre las bases ideológicas del socialismo, la conciencia de clases y los logros y virtudes que podían alcanzarse por medio de éste. Naturalmente, su uso era esencialmente propagandístico. En China, el estilo cinematográfico del realismo socialista se enseñaba en escuelas de cine bajo la tutela del estado y se caracterizaba por “una representación típica de personajes y eventos (...) en donde se idealizaban sucesos y/o héroes” (Rui Zhang, 2008, p. 37) de la Revolución. También representaban a “líderes del partido desde una perspectiva más humanística y sentimental” (Ibidem.). *A Sparkling Star* (1974) es, para Rui Zhang (2008) la quintaesencia fílmica del realismo socialista en China.

¹⁷解放西藏大军 Jiefang Xizang dajun.

en la región autónoma del Tíbet. Al ver este filme, los soldados que estaban apostados en aquella región quedaron tan conmovidos que redoblaron esfuerzos para construir más caminos para que pudieran llegar más equipos de proyección. La experiencia cinematográfica había logrado un profundo efecto en ellos.

De esta forma, los contenidos socialistas de las películas producidas por el partido pudieron llegar a los lugares más remotos del campo chino. Los campesinos pudieron ver personajes que eran enaltecidos por su fuerte compromiso con China y con las directrices del Partido Comunista. Se percataron que más allá de los confines de sus lejanas villas, existían otras semejantes e incluso ciudades que también compartían el sentido de pertenencia hacia la nación y el profundo nivel de compromiso que el partido exigía de ellos. De pronto se dieron cuenta de que no estaban solos y que formaba parte de una comunidad mayor.

En este contexto, el cine logró lo que el capitalismo impreso que explica Benedict Anderson, es decir, la formación de una conciencia de comunidad, derivada de la proliferación de textos en un mismo idioma, que compartía rasgos y elementos culturales, por medio de los cuales se identificaba. Este era el interés fundamental del Partido Comunista al utilizar la maquinaria cinematográfica

La producción de acero durante el Gran Salto Adelante, que debía rebasar los niveles de naciones desarrolladas como Inglaterra, fue una de esas tareas que movilizó a millones de chinos en el campo y en las urbes. Las campañas que sirvieron para la movilización de las masas se basaban en el impulso del nacionalismo y la lealtad inquebrantable hacia la nación. Cualquiera que no se sometiera al gran proyecto de Mao Zedong, automáticamente era acusado de antipatriota y traidor.

A partir de la fundación de la República Popular de China, en 1949, el Partido Comunista centralizó bajo su potestad todas las áreas administrativas del gobierno, incluyendo los ámbitos culturales, intelectuales y académicos.

En este sentido, cuando el gobierno lo necesitaba, invocaba al nacionalismo como método de unificación de masas y para el combate de ideologías foráneas o intervención extranjera. Aquí entra en juego el término *minzu* (民族) o raza, nacionalidad.

Según Chris Berry, derivado de su naturaleza polisémica, dicho término se va ajustando según las necesidades políticas e ideológicas. En el contexto de su artículo (Berry, C., 1992), *minzu* es “una combinación de características genéticas y culturales que unen a un grupo de gente para todo el tiempo”, incluso lo compara con el término alemán *volk*.

El término *minzuzhuyi* (民族主义) o “nacionalismo”, puede tener una designación enfocada a la superioridad de la nación, en un contexto internacional, más que de *amor* a la patria, como en “patriotismo” o *aiguozhuyi* (爱国主义). En este sentido, han existido diferentes momentos en la historia de China, en los que el Partido ha optado por invocar uno u otro. (Hayes, Zhang, Crowson, Cai. 2011)

Cuando las circunstancias tenían que ver con el papel de China en el escenario internacional¹⁸, el gobierno apelaba al nacionalismo del pueblo para la defensa de la soberanía y la dignidad. En otras circunstancias, como en la *Campaña para la Educación Patriótica* de finales de los noventa, invocaba al patriotismo como mecanismo de legitimación del partido, particularmente en el contexto post Tiananmen.

A partir de 1949, todo entró en un proceso de economía planeada y la producción cinematográfica no fue excepción. El criterio para evaluar el éxito de la producción fílmica en China se basó en la cantidad de películas que debía producir en un periodo temporal determinado (por ejemplo, en un año).

De esta forma, aspectos como la calidad o nivel estético de los filmes era una cuestión irrelevante. Y en lo referente al contenido, sólo podían ser

¹⁸ Como las guerras de Corea y de Vietnam, en las que los enfrentamientos eran contra potencias extranjeras como Estados Unidos. Otros conflictos internacionales respecto a la soberanía nacional como la problemática de la frontera sino-rusa o contra la India.

consideradas las producciones que versaran sobre ideología comunista y propaganda. Otros tipos de contenidos serían automáticamente descartados. Así se originó el monopolio gubernamental de la industria fílmica en China, que duraría hasta la política de *puertas abiertas*.

En la década de 1980 la apertura de China hacia los mercados internacionales también provocó cambios importantes en el ámbito de la producción cinematográfica, como la posibilidad de que empresarios y capital privado pudieran invertir en la realización de películas. De igual forma, se permitió, con ciertas restricciones, que capitales foráneos pudieran financiar películas o directores chinos.

Sin embargo, la presencia del Partido seguía siendo importante en la industria. Ello por la misma razón por la que la había monopolizado anteriormente, es decir, por el potencial ideológico del cine. Aunque en el contexto de los 80, el Partido estaba más preocupado por impulsar un nacionalismo chino que se proyectara hacia el exterior.

En este sentido, el gobierno llevó a cabo una serie de reformas en cuanto a la producción fílmica nacional, primordialmente por el interés que tenía sobre su uso como una herramienta de *poder suave*¹⁹:

“(reformas) llevadas a cabo por el gobierno de mediados de los ochenta a principios de los 2000 en un intento por resucitar la industria en declive. Comenzando por el sector de distribución y después profundizando en la exhibición y producción” (Zhou, Y. 2015).

Por otro lado, ya se ha mencionado el contexto de relativa libertad en los ámbitos culturales y artísticos como la literatura y la misma cinematografía. Ciertamente, en muchos casos, al margen de la legalidad.

Descrita en el primer capítulo, la comuna fue el sistema más efectivo a través del cual el partido logró la cohesión en la enorme población de China, “...

¹⁹ Soft-power en inglés, concepto desarrollado por Joseph Nye.

se convirtió en un instrumento clave para la transmisión de las directivas del partido y el gobierno central hacia la población rural” (Ma. Teresa, 2006.)

A través de los procesos de proyección y visualización de filmes, el partido apelaba a la formación de un sentimiento de pertenencia nacional entre la población, sin importar qué tan remota fuera la comunidad. El hecho mismo de trasladar el cine al campo era un reflejo de modernidad y de integración, que se completaba con la presencia de los asistentes a las proyecciones. Todo ello era una actividad de integración.

La misión se cumplía con la comunicación del mensaje fílmico y la persuasión del auditorio. En este sentido, Tina Mai Chen hace referencia a la manera en la que el consumo de películas debía ser, según las expectativas del partido.

Al final de cada proyección, los líderes locales del partido, solicitaban a los asistentes la formación de grupos de discusión en torno a los filmes presentados. El objetivo era conocer las opiniones sobre las películas, el nivel de persuasión del auditorio y si la apropiación del medio había sido de manera correcta. Así, la importancia del cine en la construcción del discurso político comunista iba más allá de las sinopsis: “Desde la perspectiva del PCC, aprender a ver cine era tan importante como aprender a usar maquinaria moderna” (Tina Mei, p. 161)

Benedict Anderson define a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, B. 1993, p. 46). Imaginada porque los medios de comunicación han ayudado a que los miembros de dicha comunidad estén enterados de la existencia de más individuos que, como ellos, también forman parte de ésta. Estos medios de comunicación “masiva” fueron el periódico y el libro que surgieron con la invención de la imprenta y que “proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la clase de comunidad imaginaria que es la nación” (Anderson, B. 1993, p. 73).

Asimismo, el autor afirma que la producción de libros dio paso al capitalismo impreso, generado en una primera instancia, por la necesidad de

cubrir una demanda por textos en diferentes lenguas, es decir, las numerosas lenguas vernáculas que existían en Europa Occidental durante el siglo XVI.

De esta forma, cada comunidad que componía el vasto territorio europeo podía leer noticias, cuentos o historias relativas a su entorno, identificándose con sus coterráneos y diferenciándose de los que no lo eran. Esta identificación se daba por el hecho de compartir ciertas costumbres, tradiciones o prácticas.

Igualmente podía darse por el reconocimiento de ciertas características geográficas locales que compartían por vivir dentro de los mismos confines. De este modo “estos lectores (...) formaron en su invisibilidad visible, secular, particular, el embrión de la comunidad nacionalmente imaginada” (Anderson, B. 1993).

Por otro lado, al apelar a las tradiciones culturales pre comunistas de China, los filmes mencionados, al igual que el movimiento de la búsqueda de las raíces, están realizando un ejercicio nacionalista, si consideramos las dos definiciones iniciales de Gellner de nacionalismo: a) hay nacionalismo cuando se comparte la misma cultura, sistemas de ideas y signos, formas de comunicación, b) cuando los individuos se reconocen entre sí como miembros de la misma comunidad (Gellner, E. 1983, p. 7)

Los filmes de Zhang Yimou, Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang que se analizan en el presente trabajo, rastrean, como en las comunidades imaginarias de Anderson, los rasgos culturales de un periodo histórico específico del pasado chino, con los cuales cualquier natural de aquella nación es capaz de identificarse por ser parte de su propio historial cultural.

Forma parte de dicho historial porque es enseñado y explicado en el seno de la familia, en las instituciones de educación, en la maquinaria de la industria cultural, etc. Estos rasgos son el teatro de sombras en *Vivir*, la ópera de Pekín en *Adiós a mi concubina* y la familia tradicional en *El papalote azul*. Son rasgos identitarios, típicamente chinos, que los cineastas exponen como perdidos frente a la imposición de los nuevos conceptos ideológicos del comunismo. Para que estos

conceptos operaran eficazmente en la sociedad era necesario un barrido de lo existente para plantar la semilla del socialismo.

Ahora bien, estos referentes representados a través de las figuras de los actores que padecen las vicisitudes durante el comunismo, permiten apreciar el planteamiento inicial de los directores: un periodo pre comunista, enaltecido por los aspectos culturales tradicionales contrastado con el del comunismo, caracterizado por el enajenamiento, la violencia y la destrucción.

En el contexto de apertura de los 80 y 90 previamente descrito, aunado a la crítica del periodo comunista del Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, la intención de los filmes se configura en torno a la invocación de una especie de nacionalismo (en la concepción andersoniana de comunidad imaginaria) a través de la reivindicación de las costumbres y tradiciones pre comunistas (que para los directores fungen como núcleo cultural) y no por medio de una alternativa comunista.

Para los directores, los elementos culturales que representan en los filmes son considerados componentes fundamentales de la identidad china, o al menos de buena parte de la sociedad.

El teatro de sombras puede localizarse hace varios siglos en la historia de China. De igual forma, la Ópera de Pekín forma parte de las tradiciones antiguas de aquél país. La familia ha sido el núcleo de la sociedad china desde sus orígenes. Puede afirmarse que las tres manifestaciones son elementos de identidad compartidos a lo largo de la historia del pueblo chino.

Ahora bien, en cuanto a un país como China puede resultar complicado hablar de nacionalismo y de identidad. Históricamente, la sociedad china se ha caracterizado por su configuración multiétnica. La necesidad de coexistir entre las

diferentes etnias y los chinos *han*²⁰ llevó al temprano desarrollo de una política exterior y la alternativa de tener que coexistir con *extranjeros* o bárbaros.

De esta forma, los rasgos culturales o nacionales que definían *lo chino* se relacionaban más con la capacidad de sinización²¹ de los grupos sociales, que con cuestiones de nacimiento. La prueba de ello son las dinastías extranjeras en China como Yuan (mongoles) o Qing (manchúes). Ello, según James Townsend, tiene que ver con *culturalismo*, el cual ha fungido como apuntalamiento del nacionalismo chino.

El culturalismo:

“...se basa en una herencia histórica común y la aceptación de creencias compartidas, no como nacionalismo, que se basa en el concepto moderno de estado-nación” (Townsend, J. 1992, p. 98)

Townsend afirma que la identidad primaria de China era cultural, y no en la concepción de un estado o nación. Ello porque China siempre pensó en su cultura y civilización como la única e incontestable. Consideraba sus rasgos culturales y tradiciones como los valores que definían su identidad.

De esta forma, una de las diferencias entre nacionalismo y culturalismo es que aquél tiene que ver con conceptos territoriales y delimitaciones geográficas. El culturalismo se basa en los rasgos y expresiones culturales a través de los cuales provee identidad.

El cine de la Quinta Generación construye su narrativa en torno a estos rasgos y su importancia en la formación de lo que sus directores consideran parte esencial de *lo chino*.

²⁰ Supuestamente la etnia originaria de la civilización china, que surgió en los valles de los ríos Yangtzé y Amarillo. Las demás comunidades, oriundas del norte o del occidente del país eran consideradas bárbaras e inferiores, por quedar fuera de la esfera del desarrollo han.

²¹ Proceso de asimilación de la cultura y lengua chinas, por parte de un individuo o comunidad de origen no chino.

En ese sentido, el concepto de nacionalismo cultural posee una definición semejante a la de culturalismo. Haruki Befu (en Yingjin, 1997) explica que “se centra en la creación, cristalización y expresión de la identidad cultural de la nación [...] En el proceso de definir una identidad nacional, el nacionalismo cultural [...] afirma la reclamación de ciertas características culturales y tradiciones, casi siempre conteniendo un fuerte elemento primordialista (Buck, D., en Yingjin, 1997, p. 84)

De esta manera, Yingjin Zhang incluye la mayoría de los filmes realizados por los principales directores de la Quinta Generación como muestras de este nacionalismo cultural. La decisión de los cineastas por escoger el teatro de sombras, la ópera de Pekín y la familia tradicional ciertamente obedece a criterios nacionalistas.

Según Rey Chow la postura del cine contemporáneo chino: “es la ‘nación’ con todas sus extravagantes promesas²² lo que ha llevado a la catástrofe interna en la China moderna. Sin embargo, debemos seguir buscando tales promesas extravagantes en donde sea” (Chow, R., 1995, p. 70)

Es decir, la única opción es la búsqueda y el mantenimiento de ese nacionalismo (o nacionalismo cultural) que proporciona identidad, pertenencia y estabilidad.

En el siguiente capítulo, por medio del análisis semiótico de los filmes, se identificarán los componentes o rasgos culturales²³ que, como se ha planteado, corresponden a la intención de los directores, de la recuperación de fragmentos de lo que consideran la identidad china. Igualmente, que son elementos que están determinados por una actitud nacionalista de parte de los artistas.

²² Dichas extravagancias las encuentro en las campañas de Mao Zedong que se discuten en la presente investigación: el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural.

²³ Tanto a nivel visual, textual y sonoro.

Cap. 3. Análisis semiótico de los filmes

3.1 Semiótica y Análisis.

Uno de los métodos utilizados para el análisis de los filmes en el presente trabajo es el del análisis semiótico. La semiótica es la ciencia que estudia los signos, su significado y su uso en diversos tipos de la comunicación humana. "... Analiza la relación entre los elementos sensoriales (visual, aural) y lingüística, etc." (Chen, Xihe, 1990, p. 195) así como la estética del montaje atiende la relación entre las tomas (edición) y el plano-secuencia analiza la relación entre los sujetos dentro de una misma toma y las varias distancias que ocupan dentro de ésta.

De esta forma, el lenguaje hablado, por ejemplo, se compone de una concatenación de signos o palabras con un significado preestablecido, orientados a producir un mensaje sólo descifrable para aquellos que comparten las mismas convenciones culturales y lingüísticas.

Lo mismo sucede en otros niveles comunicativos; como las artes. Un ejemplo básico sería una composición pictórica. Dicha composición consta de trazos y colores, previamente pensados y ejecutados con una intención comunicativa particular. Así, un color tendría un significado específico y un trazo, otro y así sucesivamente. Las herramientas de la semiótica como los significantes, signos y códigos permitirán localizar y comprender los elementos fundamentales de la narrativa audiovisual de cada uno de los filmes, y así, lograr una aproximación a sus significados y propósitos. Los significantes se dividen en visuales²⁴ y sonoros²⁵. Los signos, según la clasificación de Charles Peirce, se organizan en índices, iconos y símbolos.

El índice es un *indicador* de algo, apunta a algo; un hecho, un objeto, una situación, etc., y opera por deducción: humo=incendio-cigarrillo-etc., gotas de agua=lluvia-sudor-esfuerzo físico-etc. El ícono es la representación de algo y entre más se parezca al objeto, más *icónico* es: una fotografía es más icónica que un

²⁴ Imágenes (*íconos*) y signos escritos (palabras, lenguaje, *símbolos*).

²⁵ Voces, audio incidental (*índice*) y música (*símbolo*).

dibujo. El símbolo, según Peirce, tiene tres condiciones: “representa un objeto o cosa informada y representable. Tiene que ser una manifestación de un *logos*. Tiene que ser traducible a otro lenguaje o sistema de símbolos” (Peirce, C. 1988)

La idea de Peirce trata al signo como “aquél ubicado en lugar de algo, es decir, que (lo) reemplaza, basado en una parte o al todo de ese objeto, dirigido hacia alguien con una conciencia, la cual generará una idea del objeto y del signo en la mente” (L., Jonathan, 2008). Tal objeto puede ser un *guqing*, una vestimenta particular, un carácter, un color, un estilo arquitectónico, etc.

También resulta indispensable considerar el aspecto comunicativo de los signos o elementos del discurso cinematográfico. Umberto Eco (2005) se cuestiona: “¿Qué pasa cuando se produce un signo o una secuencia de signos?” Lo que sucede es que se *emite* “una imagen, un gesto, un objeto que, más allá de sus funciones físicas, esté destinado a COMUNICAR²⁶ algo” (Ibídem, p. 231)

De esta manera, el conjunto de elementos de la narrativa cinematográfica que convergen en el filme, concentra una carga social y cultural latente hacia un grupo o individuo. “A través del cine, todo país expone su ubicación ideológica, social, monetaria, técnica, artística, etc. Cada filme revela su nexos con la industria cultural” (Jonathan, L. p. 67).

Los filmes de la Quinta Generación aquí analizados contienen los elementos culturales de un pasado pre comunista, que forma parte del bagaje formativo de la sociedad china, desde la perspectiva de sus realizadores.

Cabe mencionar una característica esencialmente china al momento de estudiar parte de su producción fílmica. La representación dramática es el elemento que un cineasta chino percibe en la producción fílmica, antes que cuestiones de montaje o de mecánica cinematográfica.

²⁶ Las mayúsculas son del autor.

Esto se debe a que, originalmente, el teatro de sombras ²⁷ era esencialmente una construcción dramática; la representación o narración de una historia, de manera lineal e ininterrumpida. Obviamente en Occidente existe la representación dramática. Pero en la producción cinematográfica existen elementos tradicionales como los cortes, la edición, encuadres, desplazamientos, etc., que por las características de la cámara cinematográfica, eran posibles.

Así, en el cine se puede localizar la continuidad de dos de las expresiones artísticas más antiguas y típicas de China: el arte dramático y el teatro de sombras.

Con la breve explicación del proceso semiótico y del papel de los referentes, significados y símbolos en el lenguaje cinematográfico, se procederá al análisis fílmico de las obras en cuestión.

3.2 Vivir / Huózhe / 活著 (Zhāng Yímóu, 1994)

El análisis del filme *Vivir* contempla la manera en la que Zhang Yimou aborda el tema del comunismo en el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural a través de la descripción de ciertas situaciones, que tienen un impacto profundo en la vida de los personajes. En este sentido, el manejo de la línea de tiempo para contrastar el antes, durante y después de dichos periodos resulta significativo para entender el planteamiento general del director. De igual forma, la consideración de los símbolos textuales que refuerzan el contexto, los diálogos, la palabra, el vestuario, la música, etc. Los encuadres y movimientos de cámara.

El Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural son el eje de la crítica de Zhang Yimou en el filme. La guía que utiliza el director para llevarnos a través de todas las vicisitudes que enfrenta el protagonista es el *teatro de sombras*²⁸, una manifestación cultural tradicional de China que por medio de la proyección de luz sobre unos títeres de cuero y contra un lienzo blanco, simulaban una

²⁷ Más adelante, en el presente capítulo se profundiza respecto al teatro de sombras y su importante significado en la cultura visual china.

²⁸ 皮影戏, píyingxì.

representación teatral. Algo muy parecido a un proceso de proyección cinematográfica.

3.2.1 El teatro de sombras, *piyingxi* (皮影戏)

Para comprender la importancia que esta manifestación artística tiene para el filme, es necesario mencionar algunos de sus aspectos históricos y su relevancia en la cultura de China. Fan Pen Li Chen, dedicada a la investigación de teatro de títeres y de sombras en la historia de China, afirma que se han podido rastrear referencias al teatro de sombras tan antiguamente como el periodo de la dinastía Han (206 a. e. c. – 220 e. c.).

Específicamente, en el texto llamado Hanshu (漢書) o *Registros de Han*, escrito entre los siglos I y II e. c. por tres generaciones de historiadores: Ban Biao (班彪), su hijo Ban Gu (班固) y su hija Ban Zhao (班昭) se incluye la *Leyenda de la señorita Li* (李夫人) en la que supuestamente se describe una representación de sombras.

La leyenda narra el profundo amor que el emperador Han Wudi sentía por esta concubina. Para su desgracia, la señorita Li muere muy joven, rompiendo el corazón del emperador. Sin embargo, un sacerdote o mago, por medio de un hechizo, hace aparecer la silueta de la señorita Li, proyectada en una amplia tela blanca, lo que alegró profusamente al emperador (Fan Pen Li, 2007, p. 22).

La misma investigadora cita un texto clásico de la dinastía Song (960 – 1279), la *Fuente compuesta de materias y hechos* (事物紀原) de Gao Cheng (高承) en el que el autor legitima la leyenda de la señorita Li y también verifica el origen del teatro de sombras.

Estos registros tienen una gran importancia cultural para China, ya que en el primer caso, se trata de un texto escrito en una de las dinastías más relevantes para su historia. De esta dinastía se extrajo el nombre que identifica a la raza *han*. Este sustento escrito y los siglos de diferencia entre el teatro de sombras y la cinematografía occidental, han servido a China para legitimar el origen de una

manifestación artística y cultural ampliamente popular tanto en esta nación como en el sur y sureste asiáticos. Con ello trata de reafirmar su postura como creadores de los antecedentes cinematográficos y su contribución al mundo.

Históricamente, las figuras o títeres que se utilizaban para las representaciones en el teatro de sombras se fabricaban con cuero traslúcido proveniente de varios animales: oveja, cabra, burro, búballo, etc. En etapas tempranas la pantalla se hacía de papel de arroz, pero después se utilizaron telas blancas, que a diferencia del papel, eran más resistentes tanto para el montaje como para los largos viajes que hacían las compañías itinerantes. Los personajes eran diversos y se pintaban con varios colores, que respondían a un significado. Las cabezas de las figuras eran desmontables y el resto se conformaba de once partes separadas (Fan Pen, 1999, p. 64).

Tradicionalmente una compañía de teatro de sombras constaba de 4 a 9 ejecutantes (que tocaban los instrumentos musicales) y uno o dos titiriteros (que además de manipular las figuras de cuero contra la pantalla, cantaban y narraban las historias).

La cantidad ideal de ejecutantes era 9, lo que se comprueba con el adagio chino: *siete; apretados, ocho; abrumados, nueve; relajados* (七紧八忙九消停). Por otro lado, el teatro de sombras se ha practicado a lo largo de varios siglos en las diferentes provincias de China, lo que ha generado una amplia variedad de estilos.

En este sentido, varios intelectuales chinos han coincidido en que, al menos desde la dinastía Tang, el teatro de sombras brotó desde Chang'an en la actual Shaanxi y desde este punto se esparció al resto del país (Fan Pen Li, 2007, p. 10). Esto porque Chang'an fue la capital del imperio durante Han y Tang.

Las representaciones podían ser leyendas tradicionales o fragmentos de grandes obras clásicas de la literatura china como *El romance de los tres reinos* o *Viaje al Oeste*. También podían ejecutar representaciones religiosas o fungir como ritual religioso, aunque no necesariamente lo fuera el contenido de la representación.

A veces se montaban las representaciones al interior de un templo, sin público. Se creía que esto tenía la función de invocar una deidad para solicitar algún favor (lluvia, buena cosecha, etc.). Esta modalidad daba al teatro de sombras un uso completamente diferente y más profundo. No era simplemente entretenimiento, sino una especie de ritual religioso.

En este sentido, “el teatro ganó una inmensa popularidad por las festividades religiosas publicas en zonas rurales pobres, así como celebraciones privadas en las casas” (Fan Pen Li, 2007, p. 8). Esto dice mucho del nivel de apropiación que el pueblo chino hizo del teatro de sombras.

En el entorno rural el teatro de sombras tiene una función mas religiosa que en las ciudades, en donde tiene una aplicación más secular. Sin embargo, en ambos contextos existen fechas clave en las que la representación teatral se lleva a cabo. Estas festividades son el año nuevo, ceremonia de inauguración de una casa, agradecimiento a los dioses, etc.

Por ser una manifestación practicada mayoritariamente por gente pobre, el teatro de sombras se considera una actividad marginada, por ser popular en zonas periféricas o rurales. Esta condición es más común actualmente. De esta manera, para Fan Pen, las sombras chinescas son como una *ventana* hacia los aspectos culturales de este tipo de población.

Es decir, son un elemento cultural en común entre la mayoría de la población; un referente que los identifica porque lo conocen, lo practican y lo disfrutan. Es como un libro o una leyenda popular, que en una comunidad determinada, todos la conocen y se apropian de ella.

Otra razón que puede explicar la gran popularidad del teatro de sombras en China es el hecho de que no necesita de un público alfabetizado para entenderlo. Aunque las representaciones se basen en textos literarios tradicionales, en un montaje no es necesario más que hablar el mismo idioma para ser capaz de entender la historia y disfrutarla. Incluso los guiones de algunas representaciones se han pasado de manera oral entre generaciones o se han transcrito de memoria.

Para el periodo de la dinastía Song el teatro de sombras ya estaba bien desarrollado y durante Qing (1644 – 1912) tuvo un resurgimiento muy importante, aunque en esta época se caracterizó por reproducir lo mismo que la *ópera de Pekín* (京剧) actuada por humanos. (Fan Pen Li, 1999, p. 60).

Posteriormente, durante la década de 1920 el teatro aun gozaba de cierta popularidad, sin embargo, después de 1949 ya sólo existía una compañía de teatro de sombras. Durante los años de la Revolución Cultural fue completamente prohibido. En este sentido, actualmente, la actividad de las compañías de teatro de sombras se puede entender como “una reacción a la destrucción masiva de la cultura tradicional durante la Revolución Cultural y su rápida extinción” (Fan Pen, 2010, p. 337). De igual forma, iniciativas en pro de dichas compañías, para introducirlos en la categoría de “Herederos Nacionales del Patrimonio Cultural Intangible” (idem.).

El pasado histórico, los diversos usos del teatro de sombras como el litúrgico y el secular, temáticas extraídas de textos literarios clásicos y su inmensa popularidad son características que hacen del teatro de sombras un referente cultural nacional.

Justo como cuando las imprentas durante los siglos XVII y XVIII esparcían elementos culturales en las naciones europeas, la inmensa comunidad china practicaba y compartía aspectos culturales como historias, leyendas o rituales a través del teatro. Esto también fue posible gracias a la lengua, tanto escrita como hablada, que, a pesar de sus diversas variaciones según la región, con el tiempo se logró la unificación del mandarín estándar.

En este punto retomo la hipótesis referente a la intención de Zhang Yimou de escoger el teatro de sombras como la tradición que ha sido capaz de sobrevivir a las caóticas y destructivas etapas del Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural representadas en *Vivir*. Es precisamente este elemento al que se aferra Xu Fugui para sobrevivir y poder sortear los golpes de una realidad tan cambiante como violenta.

En la escena final, es el baúl en el que años atrás guardaba cuidadosamente las figuras de cuero, donde deposita los polluelos en presencia de su nieto. Como simbolizando la esperanza de algo nuevo; una generación, una nación diferente, una nueva vida. La propuesta del director se centra ahí: el teatro de sombras significa una tradición artística originalmente china, que ha logrado permanecer a lo largo de los siglos y unir diversas comunidades al interior de la nación. Ha sido capaz de contener tanto narraciones populares como clásicas y expresarlas a una gran cantidad de personas.

Es como un recipiente en el que se han vertido una buena parte de la cultura y tradiciones de China y que para Zhang Yimou representa un recurso para superar la adversidad y seguir adelante. Buscar un proyecto de nación que contemple todo esto y que sea capaz de evitar a toda costa, que se repitan los desastres del Gran Salto y de la Revolución Cultural.

3.2.2 Análisis fílmico

Ya se ha mencionado la manera en la que se utilizará la semiótica para analizar los diversos elementos narrativos del filme. De esta manera, se estudiarán los significantes y aspectos relativos a los *códigos*, en los que se concentran aspectos técnicos de la realización cinematográfica tales como el soporte, encuadres, composición, desplazamientos, iluminación, profundidad de campo, etc. Dichos códigos pueden combinar los significantes y los signos en la elaboración del mensaje audiovisual. (Casetti, F. 1990)

Vivir

Estrenada en 1994, es la sexta película de Zhang Yimou, la cual se basa en la novela del escritor Yu Hua. En un principio el Partido Comunista prohibió su proyección en salas de cine, pero el filme fue presentado en el Festival de Cine de Nueva York y eventualmente distribuido de manera limitada. Es muy probable que la razón del veto impuesto en China obedezca a la crítica que se hace sobre el comunismo y sus movilizaciones más importantes desde 1958 hasta 1976.

El filme narra la historia de Xu Fugui²⁹, miembro de una antigua familia con un pasado aristocrático que, no obstante, durante la primera mitad del siglo XX, se encuentra en franca decadencia, aunque todavía vivan aferrados a algunas costumbres de su pasado burgués. Las profundas transformaciones sociales que tuvieron lugar en ciudades de China como Beijing y Shanghái por su exposición a las intervenciones extranjeras, modificaron de manera importante los entornos sociopolítico y cultural.

En este sentido, la clase social que tradicionalmente había pertenecido a la *gentry* y a los terratenientes, con la caída de la dinastía Qing y la fundación de la República de China habían perdido muchos de sus privilegios. Así fue cómo surgió una clase decadente que se resistía a los drásticos cambios sociales que marcaban a China. Este fenómeno lo describe minuciosamente la escritora Zhang Ailing en novelas como *Amor en la ciudad en ruinas*.

Fugui era un ludópata que pronto quedó arruinado por una deuda de juego, la cual sólo podía ser pagada con la cesión de su casa paterna. De esta forma, tanto los padres de Fugui como su propia esposa, Jiazhen³⁰ y sus hijos fueron echados a la calle. El padre no resiste esta desventura y muere. Jiazhen opta por abandonar a su esposo y llevarse a sus hijos consigo.

Escena inicial. Introducción del teatro de sombras

Las escenas iniciales nos presentan a Fugui apostando de manera compulsiva, al interior de un establecimiento de apuestas. El entretenimiento del lugar es llevado a cabo por una compañía de teatro de sombras. Zhang Yimou elabora una toma general de la pantalla del teatro y el público.

Unos atienden la función, otros siguen con los suyos. La siguiente toma nos lleva al interior del teatro y desde esta perspectiva podemos ver a los integrantes ejecutando sus partes, es decir, a la compañía en acción. La compañía se

²⁹ Interpretado por Ge You (葛优)

³⁰ Interpretada por Gong Li (巩俐)

conforma de cinco integrantes: el cantante, el titiritero y tres músicos que ejecutan instrumentos típicos de cuerda y percusión.

Si tomamos en cuenta la información de Fan Pen Li, quien afirma que el número común de ejecutantes era de 9, se deduce que el teatro representado en el filme es muy pequeño. De pronto, a petición del dueño del teatro de sombras, Fugui suspende sus apuestas y entra al teatro para improvisar una representación.

Aparentemente, Fugui está familiarizado con el oficio. La escena se trata de algo sexual, lo que provoca el entusiasmo y la risa entre los asistentes, quienes ahora ya centran su atención en la pantalla. Las figuras hacen movimientos obviamente eróticos y la letra de la melodía que está cantando Fugui hace explícita referencia al acto sexual.

El significado de esa escena, más allá de simplemente cumplir como una bufonada, puede relacionarse con explicar el papel de entretenimiento y el nivel de apropiación que el pueblo chino tenía del teatro de sombras. De esta forma, puede entenderse que los contenidos de las representaciones podían abarcar desde los textos más importantes en la literatura china, hasta simples historietas sexuales para provocar la risa y la picardía.

Así, la escena funge como una referencia hacia una tradición popular e histórica que aparentemente apela a los diferentes niveles de la sociedad china. En este caso, una apropiación popular o vulgar, debido al contexto: una casa de apuestas, con mujeres de compañía y la representación de una escena sexual.

La escena se va desarrollando al punto en el que Jiazhen, esposa de Fugui, preocupada por la ludopatía de éste y por el miedo ante la posibilidad de perderlo todo por las apuestas, decide enfrentarlo en el establecimiento³¹.

Esta situación provoca la ira de Fugui, que humilla a su esposa y la echa del lugar. Es la parte climática de la escena. Aquí se intercala un fragmento de lo

³¹ Algo inaudito, ya que las únicas mujeres que frecuentaban este tipo de lugares eran las de dudosa reputación, típicamente asociadas con actividades bajas. Jiazhen era la esposa de un terrateniente con apellido antiguo.

que se está representando en el teatro de sombras, que es la ejecución de un hombre, quien está a punto de ser decapitado.

La música incrementa el volumen y el tempo conforme la ejecución se lleva a cabo. Parece que es el presagio del inevitable destino de Fugui. Es este momento en el que Jiazhen decide abandonarlo y llevarse a sus hijos.

Jiazhen toma su decisión y la escena es llevada con un estremecedor manejo de primeros planos, que nos permite apreciar las profundas expresiones de la pareja. El destino de Fugui y su familia se ha sellado.

De esta forma, el recorrido temporal del filme comienza en los años cuarenta. El vestuario en este periodo es ricamente representado tanto en la figura de Fugui como en los *qipao*³² de su esposa.

En la categoría de *signos* dentro del análisis fílmico, la vestimenta sirve para informarnos sobre el estatus social de la familia paterna de Fugui y las costumbres típicas de la clase acomodada del periodo pre comunista. Esto intensifica el contraste con la vestimenta unisex y sombría del periodo comunista, abordado posteriormente en el filme.

En otros aspectos del análisis visual del filme, la escenografía es un elemento digno de señalar, por el evidente interés del director en los rasgos arquitectónicos. La arquitectura en China es única y se considera un elemento de gran relevancia en su cultura. La composición de los cuadros es cuidadosamente diseñada para guardar las proporciones entre los actores y el entorno.

Al estudiar las escenas en exteriores, como las calles de la municipalidad en la que viven Fugui y su familia, es posible percibir una atmósfera adecuada al periodo temporal que maneja el director. Los rasgos de la arquitectura típica de los centros urbanos son evidentes: las fachadas de las casas, los portones y ventanas, el trazo de la calle principales y los callejones aledaños, etc.

³²旗袍 Vestimenta femenina tradicional en China, de origen manchú y popularizada durante la dinastía Qing (1644-1911)

En este sentido, una lectura más profunda de los elementos visuales del filme, más allá de los que puedan resultar muy evidentes, nos permite apreciar la diversidad de elementos culturales que Zhang Yimou se preocupa por mostrar.

Xu Fugui se encuentra con el baúl de figuras

Fugui, desposeído, después de haber pasado un terrible año mendigando, se encuentra con su esposa y su familia en la pequeña habitación que ahora renta. Entonces decide emprender una nueva vida para mejorar su situación. Pretende establecer un negocio, por lo que se ve obligado a pedir dinero a Long'er, el personaje que le había quitado su casa por una apuesta.

En vez de darle el dinero, le presta su baúl de teatro de sombras. Fugui se convierte en director³³ de teatro de sombras de aquí en adelante. Una vez establecida su compañía, Fugui comienza a viajar y a dar funciones en las calles de los pueblos y en zonas del campo. Comienza su vida como titiritero profesional. Ya nunca abandonará el arte del teatro de sombras.

Es precisamente a causa de su nuevo oficio que Fugui puede superar algunos conflictos y poner el pan en la mesa. Se ha mencionado previamente el aspecto histórico del teatro de sombras y su popularidad en numerosas partes de China. Esto se debió principalmente a que era un espectáculo itinerante.

La ruptura

La escena muestra una toma general de los ejecutantes del teatro desde el interior. Nuestra perspectiva es como si estuviéramos adentro, y sólo vemos las espaldas de los ejecutantes y la pantalla.

Repentinamente, en plena función, una bayoneta atraviesa la pantalla, generando el desconcierto de Fugui y la compañía. El soldado rasga violentamente la tela y desde dentro, lo que observamos es un regimiento del

³³ Para efectos del presente trabajo, se le puede asignar esta categoría ya que él es el responsable del teatro, de las representaciones, el cantante principal y el narrador. Los demás miembros están subordinados a las órdenes de Fugui.

Guomindang. Fugui y sus compañeros son capturados. Esta escena es uno de los arcos dramáticos más importantes. La irrupción de la bayoneta, apuñalando una de las tradiciones más antiguas de China, es una analogía potente.

A pesar de que el gobierno nacionalista aprovechó el potencial comunicativo del cine para su propaganda, no significa que hayan sido respetuosos de algunas tradiciones y tampoco de la población.

La guerra civil provocó muchas muertes, lo cual no fue un freno para ninguno de los dos partidos en conflicto. Retomando los datos antes mencionados, después de 1949 sólo había una compañía de teatro localizable, lo que da muestra del deterioro de las tradiciones nacionales durante el largo periodo de guerra civil.

Cuando son capturados Fugui y su compañero de teatro, aquél le dice: “en cuanto a mí, yo quiero vivir. No hay nada como la familia”. Esta es una referencia a uno de los elementos culturales más importantes en China y desde el punto de vista del análisis semiótico, es localizable como el código de *convención*.

Las convenciones son actitudes, comentarios o comportamientos que son percibidos de manera natural, según el receptor. Son situaciones, hechos o costumbres asimilados y aceptados. En China, una de las convenciones más tradicionales es la familia; el núcleo de la vida social y la cuna de sus tradiciones, por ser una institución cuya uniformidad y persistencia fueron proporcionadas por una de las ideologías centrales del país: el confucianismo. “En (el confucianismo) se pone el énfasis en una ética de base familiar, en la cual el deber primordial del individuo se dirige hacia su familia...” (Botton, F., Cornejo, R. 1993, p. 13).

Visualmente, el concepto de familia es reforzado por escenas en las que se combinan diversos rasgos cotidianos en China como la comida. En dichas escenas, podemos observar a la familia de Fugui a la mesa comiendo los tradicionales *jiaozi* (饺子) o ravioles chinos.

De esta forma, el plato lleno de jiaozi es el símbolo de la tradición culinaria china que opera como el centro de una fuerza centrífuga que une al núcleo de la sociedad china, es decir, la familia. Incluso en los momentos más álgidos del Gran Salto y de la Revolución Cultural, mientras esta completa, la familia encuentra el momento para reunirse a comer. Esto habla de la fuerza del concepto de familia y de unidad.

Es 1949 y los nacionalistas están perdiendo la guerra. Fugui repentinamente se ve en la posición de tener que pelear en una guerra en la que no tiene posicionamiento ideológico alguno y que todo se reduce exclusivamente a la necesidad de su supervivencia.

El conflicto entre nacionalistas y comunistas, desde esta perspectiva, queda ridiculizado. Morir por una bala nacionalista o por una comunista, sólo por haber sido arrastrado circunstancialmente a un campo de batalla. Nunca a lo largo de esta secuencia se nos presenta posicionamiento ideológico alguno. Los conflictos políticos son completamente ajenos a individuos como Fugui, que sólo buscan una manera de ganarse la vida y regresar con sus familias.

Otra metáfora visual significativa es la que presenta a Fugui y a su compañero, pocos días después de ser capturados por el GMD³⁴, deambulando en el campo de batalla.

Ahora se encuentran huyendo del Ejército Popular de Liberación. La escena muestra la toma panorámica de una pendiente por la que van bajando a toda prisa Fugui y su compañero, perseguidos a poca distancia por un enorme regimiento de soldados. Parece que estuvieran escapando de una gran avalancha cuando repentinamente son engullidos por ésta. Los personajes tratan de escapar inútilmente por la diferencia de fuerzas.

A nivel de código simbólico, el uso predominante del blanco en esta escena representa la desesperanza y muerte. Tradicionalmente en China, el color blanco se relaciona con la muerte y contextos fúnebres, es un color de duelo, tal y como

³⁴ Guomindang (国民党) el Ejército Nacionalista.

el negro lo es en occidente. La fuerza del Partido Comunista arrasó de manera semejante todas las regiones de China por las que pasaba y en las que instalaba sus regimientos.

De esta forma, de pronto Fugui y su compañero se encuentran montando una función para los soldados del EPL³⁵ en el campo, utilizando las luces frontales de un camión militar para proyectar las sombras. En este momento entra el tema musical de la película, intensificando el efecto dramático.

Toda la tropa está reunida presenciando la función y Fugui y su compañero se ven muy alegres. Zhang Yimou nos obliga a reflexionar. Los soldados son sólo eso, gente como Fugui arrastrados a ese destino. Ellos también están familiarizados con el teatro de sombras y probablemente con otros referentes culturales compartidos.

Aquí, el teatro parece unir, en una circunstancia muy particular, a los soldados y a Fugui. Se trata de una expresión artística que ha formado parte de la tradición cultural de China desde hace unos dos mil años. De acuerdo a lo que se ha explicado en el apartado destinado a la historia del píyǐngxì, esta tradición ha sido compartida por los chinos de diferentes niveles de la sociedad.

En tales circunstancias no existen diferencias ideológicas o conflictos políticos. Solo son una enorme cantidad de chinos disfrutando de una tradición cultural china.

Después de su largo y sinuoso viaje, Fugui regresa a su ciudad para encontrarse con que el comunismo ya la ha tomado. El color rojo prevalece en las escenas que se desarrollan en la ciudad. Esto tiene una relación directa con la forma en la que el Partido usaba la propaganda para imponer su ideología.

Durante el comunismo el uso del color rojo era la manera con la que se identificaban la ideología política y el partido. En este sentido, la bandera de la URSS era roja con los símbolos de la hoz y el matillo.

³⁵ Ejército Popular de Liberación.

En China, el Partido Comunista diseñó una bandera roja también con la hoz y el martillo, sin embargo, una vez establecida a República Popular de China, en vez de utilizar las herramientas de trabajo, en su lugar se colocaron las cinco estrellas.

De esta forma, el significado viene de cierta noción cultural preestablecida, en la que en ambos casos el rojo simboliza la revolución del pueblo. Pero también el rojo puede simbolizar felicidad y fortuna, de ahí que durante varias festividades tradicionales, incluyendo la Fiesta de Primavera, sea un color predominante y con el cual los chinos tienen cierta predilección.

Las juventudes comunistas marchaban por las calles en numerosos contingentes portando grandes estandartes con el retrato de Mao y las célebres bandas alrededor del brazo con los caracteres de *Guardia Roja* (红衛兵).

De igual forma, en las intersecciones de calles, entradas de avenidas y fachadas, se colgaban grandes inscripciones con típicos lemas comunistas. Las bardas de casas y otros edificios eran pintadas por la misma gente y el tema recurrente era el rostro de Mao en tonos rojos y contrastes negros. Zhang Yimou genera una atmósfera comunista aplastante.

No solo son los exteriores y las calles que recorren los personajes, sino también el interior de la pequeña habitación donde la familia vive comprimida. Las paredes son ocupadas casi en su totalidad por pósters y letreros con motivos comunistas relativos al Gran Salto Adelante.

Fugui está muy confundido y no puede explicarse lo que está sucediendo. Long'er, el individuo que le había ganado la casa de sus padres en las apuestas años atrás, es acusado de terrateniente y contrarrevolucionario por haberse rehusado a ceder la mitad del inmueble que le exigía el partido. Así, es ejecutado en un juicio público con 5 tiros.

Un *close-up* hacia las expresiones de Fugui y su esposa de desconcierto y terror acentúan la gravedad de las circunstancias. En cualquier momento,

cualquiera podría ser acusado de “contrarrevolucionario”, enjuiciado y asesinado públicamente, con la indulgencia del gobierno. El Partido Comunista a través de su Guardias Rojos ha sembrado el terror. La situación está fuera de control.

El adoctrinamiento comunista sólo puso a pueblo en contra de sí mismo con señalamientos, acusaciones y un miedo generalizado. De regreso a su pequeña casa, Fugui le pregunta agitado a su esposa:

“¿a qué clase pertenecemos?”

Jiazhen confundida responde “¿terratenientes?” haciendo alusión a su reciente situación pasada.

“¡ciertamente no!” responde Fugui.

Sin saber qué responder, Jiazhen murmura: “¿gente ordinaria?”

Entonces, se aferran al certificado que Fugui obtuvo por haber participado en la revolución (arrastrando cañones y realizando funciones de teatro de sombras) como si sus vidas dependieran de ese trozo de papel:

“es bueno ser pobre. Nada como eso” pronuncia aliviado Fugui. Una vez más el teatro de sombras lo rescató.

Desde la perspectiva del realizador Zhang, la gente común no tenía idea de lo que era el comunismo o en qué consistía la nueva realidad. Ni siquiera sabían a qué clase social pertenecían.

Para Zhang Yimou la omnipresencia del Gran Salto Adelante era como una epidemia de la que no se podía escapar. Nadie que no estuviera de acuerdo con ella podía librarse.

Esta angustia está representada en los hijos de Xu Fugui, víctimas de una movilización ideológica y política que son incapaces de asimilar por ser infantes. De la misma forma, el pueblo en general no podía comprender lo que estaba sucediendo ni porqué se realizaban juicios públicos arbitrarios e improvisados en

los que se asesinaban personas. Tampoco entendían porque debían memorizar lemas y cantos y llevar sus utensilios domésticos de metal para fundirlos en los hornos caseros.

Como consecuencia de los momentos álgidos del comunismo, se suspendieron las actividades relacionadas a la educación escolar, a la cultura y la intelectualidad, las cuales quedaron prácticamente anuladas. Los niños no recibían educación adecuada e incluso se cerraron las universidades y otro tipo de instituciones educativas.

Para el Partido Comunista, todo lo que no fuera relacionado a la ideología marxista-leninista-pensamiento de Mao Zedong representaba una amenaza al proyecto de nación.

Es de día y Fengxia y Youqing, hijos de Fugui, se encuentran en su cama dormidos, abatidos por el cansancio de las arduas labores en los hornos de la noche anterior. Sus padres llegan a casa con raviolos para comer, pero al verlos así, deciden no despertarlos y guardar sus raciones para después. Sin embargo, un grupo de pequeños niños como Youqing irrumpen en el patio para llamarlo.

El profesor de su primaria está convocando a todos sus estudiantes para comenzar una nueva jornada en los hornos. Fugui y Jiazhen entran en conflicto porque ella no quiere que sus hijos sean molestados y llevados a los trabajos forzados. Señala el hecho de que no han tenido una sola noche de sueño de calidad desde que la enajenación del comunismo comenzó y la crueldad que significa someter a semejantes presiones a unos niños.

Pero el miedo de Fugui por ser castigado o señalado de antirrevolucionario lo lleva a despertar a sus hijos y forzarlos a trabajar. Las consecuencias de ser acusado de sabotear el Gran Salto podrían ser la destrucción de su familia e incluso su muerte. Esta irrupción tan fuerte en la vida de las familias chinas también cobraba vidas.

Los excesos laborales y las fuertes presiones a las que las unidades de producción familiares eran sometidas acababan con la salud, así como el aumento en accidentes de trabajo.

El pequeño Youqing muere aplastado por un muro que es derribado por un conductor que se ha quedado dormido al volante. Youqing se había escondido para poder dormir un poco más. Durante el Gran Salto parece que la única escapatoria era de forma trágica.

Al decidir hacer muda a Fengxia, Zhang Yimou esta simbolizando la inhabilidad del pueblo chino de tomar partido o de decidir sobre sus vidas, especialmente en circunstancias tan agresivas como el Gran Salto. La inhabilidad de hablar en la hija de Fugui es la inhabilidad del pueblo chino que sólo pudo doblegarse ante las embestidas comunistas.

Esta situación contrasta poderosamente con el audio incidental en las calles y exteriores, es decir, los significantes sonoros del filme. Esto significantes se dividen en tres rubros, a saber, las voces, los ruidos y la música (Casetti, F. 2007). En las escenas donde predominan los cantos, los himnos y los altavoces colocados en las esquinas contribuyen al robustecimiento de la presencia del partido en cada rincón.

En el filme podemos encontrar estas referencias sonoras en las voces de los contingentes de jóvenes comunistas entonando los himnos, así como las voces en los altavoces pronunciando aforismos maoístas. Los ruidos de la gente laborando en los hornos caseros y el movimiento de los camiones militares. La insistencia de las bocinas colocadas en las cocinas comunales proyectando los cantos comunistas. El resultado es una atmósfera asfixiante, opresiva, que no deja un solo espacio libre para la reflexión o la tranquilidad.

Otra constante en el filme es el miedo. Fugui y su familia viven atemorizados por las posibles consecuencias de no ser buenos “revolucionarios”. En este sentido, la interpretación de You Ge como Fugui reafirma el contexto de terror generalizado entre la población.

Sus cuestionamientos y la necesidad por tratar de comprender la nueva realidad no parecen encontrar respuestas. Sólo sabe que tiene que seguir la corriente y actuar como lo que el partido considera un buen revolucionario.

Sin embargo, nunca tiene muy claro el verdadero significado de tal categoría ni cuál es su utilidad práctica. Siempre actúa por miedo y coerción, y por la imperiosa necesidad de proteger a su familia.

A nivel textual del análisis, las sentencias de Fugui son las más elocuentes. En este sentido, lo único de lo que está seguro es que “no se debe ser políticamente incorrecto”.

Tal frase es referida a su pequeño hijo, mientras lo despabila para llevarlo a los hornos de fundición. En el trayecto, Fugui lleva en su espalda a su hijo mientras trata de convencerlo de que los sacrificios que hacen son para alcanzar el comunismo y una nueva etapa de prosperidad para China: “Si Youqing hace lo que su padre le dice, nuestras vidas serán cada vez mejor. Nuestra familia es como un pequeño pollito.

Cuando crezca se convertirá en ganso y, éste, a su vez se convertirá en oveja. Después la oveja se convertirá en buey. ¿Y después del buey? (le pregunta Youqing) Después del buey esta el comunismo, y entonces habrá raviolos con carne todos los días”.

Pero más que convencerlo a él, parece que Fugui está tratando de convencerse a sí mismo de que los sacrificios no son en vano y que la mala vida a la que su hijo está obligado finalmente servirá para algo bueno. Pero tristemente no es así.

Varios años después de la muerte de sus dos hijos, Fugui y su esposa se quedan solos con su nieto, hijo de Fengxia. Están en casa y de pronto Fugui saca su antiguo baúl de teatro de sombras, ahora vacío. En él deposita unos polluelos con los que su nieto está jugando.

El diálogo previamente mencionado se repite, pero ahora entre abuelo y nieto y con una variación: Xiaobao (nieto) pregunta sobre los polluelos “cuándo crecerán? Muy pronto, responde la abuela. ¿Y entonces? Entonces se convertirán en gansos y los gansos se convertirán en ovejas y las ovejas en bueyes, Responde Fugui. ¿Y después de los bueyes? Después de los bueyes... ¡Después de los bueyes Xiaobao crecerá!”.

Finalmente, después de las innumerables desgracias que aquejaron a la familia durante el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, se percibe una referencia al individuo, y ya no se menciona al comunismo como una meta o un objetivo primario. Esto puede considerarse como un rompimiento de un estado de colectivización hacia uno en el que el individuo es más dueño de su persona y su propio destino.

De esta forma, Zhang Yimou ofrece una perspectiva desde la cual la esperanza de una nueva vida, simbolizada por los polluelos depositados en el baúl, y la individualidad de la que gozará Xiaobao, vendrá con más libertades y transformaciones. Una nueva nación en la que no habrá lugar para proyectos políticos e ideológicos destructivos.

3.3 Adiós a mi concubina / Bàwáng Bié Jī / 霸王別姬 (Chén Kǎi gē, 1993)

El filme *Adiós a mi concubina*, del director Chen Kaige, plantea la vida de dos individuos unidos por su amor a la ópera y otras circunstancias a lo largo de su vida. Pero lo que siempre han añorado es un país en el que puedan practicar su arte y no sean condenados por ello. Anhelan una nación moderna cuyas expresiones culturales y artísticas sean admiradas y necesitadas. El análisis de este filme, al igual que *Vivir*, girará en torno a los símbolos, signos y referentes tanto visuales como sonoros. De igual forma, a nivel textual, lingüístico y narrativo.

Del célebre director Chen Kaige, este filme estrenado en 1993 representó su reconocimiento a nivel internacional. Su ópera prima *Tierra amarilla* (黃土地) de 1984 fue ampliamente reconocida en China.

Adiós a mi concubina está basada en la novela del mismo nombre escrita por Lillian Lee (Li) (李碧華) que a su vez, la autora se basó en la ópera *El Rey-Hegemón se despide de su concubina* (霸王別姬) escrita por el erudito dramático chino Qi Rushan (齊如山).

Qi Rushan se inspiró en un fragmento (acto núm. 37) de *Las mil piezas de oro* del siglo XVII (Vance C., 2016) que versa sobre la historia de Xiang Yu (項羽, 232-202 a. e. c.) o Duque de Lu, del Estado de Chu Occidental. Este personaje se rebeló contra la dinastía Qin y posteriormente se enfrentó contra las fuerzas de Liu Bang (劉邦) por la unificación de China. Liu Bang, cuyo nombre póstumo es Han Gaozu (漢高祖) derrotó a Xiang Yu, lo que lo convirtió en el fundador de la dinastía Han.

En la historia, este conflicto es conocido como *La contención Chu-Han*. Según la narración, Xiang Yu se encontraba en la rivera del río Wu, después de que su ejército había sido derrotado por las fuerzas de Liu Bang. Ahí, para consolarse, solicitó la presencia de su concubina favorita, la Consorte Yu, quien consciente de la terrible situación en la que se encontraba Xiang, le propuso morir juntos. Ante la negativa del general, Yu se suicida con la espada de éste.

Chen Kaige se ha inclinado por los temas relativos a las clases marginadas de China, entre las cuales se encuentran las comunidades rurales. Sus filmes cuentan historia de personajes que se enfrentan a adversidades y a los yugos sociales de un pasado opresor.

También especialista en temas históricos, *Adiós a mi concubina* realiza un largo recorrido temporal desde principios del siglo XX (caída del gobierno dinástico y fundación de la república de China) hasta finales del mismo siglo, pasando por las décadas álgidas del comunismo. Así, el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural asumen un papel relevante en la narrativa del filme.

Esta película tuvo un buen recibimiento en los festivales internacionales de cine, sin embargo en China, inicialmente fue censurada, argumentando que el problema era que trataba sobre homosexualidad. Antes de ser vetada y cuando el

filme se estrenó en Shanghái el 26 de julio de 1993, se reportó en *The New York Times* que la taquilla rompió record de ventas (Nicholas D., 1993).

3.3.1 La ópera tradicional en China, *xiqu* (戏曲)

Bajo el criterio que se ha manejado a lo largo de la presente investigación, a saber, que el propósito de los directores de los filmes aquí analizados es utilizar una manifestación o referente cultural tradicional para criticar las acciones destructivas del comunismo, la ópera tradicional es la practica cultural que sirve de eje para *Adiós a mi concubina*.

En China, la ópera es una de las expresiones artísticas más importantes y un referente con el que se identifican gran parte de la población. Funge como un puente entre el pasado y el presente de su historia.

Al igual que el teatro de sombras, parece que el arte escénico es una de las especialidades chinas. Los expertos “enumeran más de 300 diferentes géneros de drama musical en China” (Jonathan, P. 2002). Esto es un indicador del relevante papel de la representación dramática en China y su fuerte arraigo en la sociedad.

Los diferentes etilos operísticos están determinados por las diferentes provincias y regiones de las que provienen. De esta forma, se han podido identificar los géneros *Yue*, *ópera cantonesa*, *Yu*, *Kunqu*, *Qinqiang*, *ópera Huangmei*, *ópera Sichuan*, entre otros.

Aunque algunos intelectuales célebres han tratado de localizar el origen de la ópera tradicional de China (戏曲) desde tiempos preimperiales, la historia documenta la fundación de una Academia musical llamada *El jardín de peras* (梨园) por el emperador de Tang, Xuanzong (玄宗, 713-756 e. c.) orientada a la formación de actores profesionales. Se considera la primera compañía operística de China (Vance, C., 2016).

Collin Mackerras (1972) afirma, sobre los orígenes de la ópera regional que “... es desde el *nanxi* (南戏) o drama sureño de la dinastía Song (960-1279) que el desarrollo de la ópera tradicional puede ser rastreado.” (Mackerras, C. 1972, p. 2)

El *nanxi* se originó en Wenzhou, al sur de la provincia de Zhejiang. Este tipo de opera primigenia se basaba en canciones y cuentos folclóricos locales. Los tipos de actores o personajes son los mismos que integran el elenco de la ópera de Pekin: “Eran llamados *sheng, tan, mo, t’eh, ching* y *ch’ou*. Algunos de estos términos pueden ser encontrados, sin cambios en sus significados, en la ópera de Pekin, hoy en día”. (Mackerras, C. 1972, p. 2)

Entre los intelectuales que tenían la necesidad de enfatizar el pasado milenar de la cultura china, especialmente la ópera, y así legitimar la grandeza de la nación, se encuentra el célebre Chen Duxiu. Chen manifestó que “en la antigüedad, los mismos sabios³⁶ estudiaron música. Melodías como *Yunmen, Xianchi* y *Dawu* eran altamente estimadas tanto para la clase gobernante como para los comunes” (Chen Duxiu en Jonathan, P. 2002, p. 35). Después de varias transformaciones, dicha música se convirtió en *ópera tradicional*. “Por lo tanto, es obvio que la opera de nuestros días está ligada a la música de la antigüedad, por una cadena de transmisión” (Chen Duxiu, ídem.) a pesar de que no se ha determinado el sustento histórico que vincule la opera tradicional con representaciones escénicas o musicales predinásticas.

En este sentido, Qi Rushan, el autor de la ópera *El Rey-Hegemón* e intelectual de arte dramático chino, también tenía la obsesión de ligar la ópera de Pekín con representaciones arcaicas como el *gewu* (歌舞) y así poder legitimar sus remotos orígenes y vincularlos con el arte dramático del periodo Han.

Sin embargo, el mismo Qi Rushan afirmó que “la teoría del arte dramático chino debió haber sido enseñada (junto con técnicas actorales) durante las

³⁶ Este comentario hace referencia a “Los tres soberanos” Fuxi, Suiren y Shennong. Se trata de seres legendarios y virtuosos, creadores de diferentes elementos e instituciones fundamentales en la sociedad china. Fuxi inventó el pastoreo, el matrimonio y los instrumentos musicales. Suiren creó el fuego y Shennong la agricultura y la medicina.

dinastías Ming y Qing temprano, de otra forma, el arte dramático nacional no hubiera podido ser transmitido hasta nuestros días, de una forma sistemática” (Qi Rushan en Jonathan, P. 2002, p. 28).

Durante estas dinastías el estilo de ópera más popular fue el *kunqu* (昆曲), originario de la ciudad de Kunshan, en la provincia de Jiangsu. Posteriormente el *kunqu* evolucionó a otro estilo llamado *chuanqi* (传奇) o “romance”. Actualmente, *kunqu* sigue siendo un estilo muy popular y sirvió de base para lo que se conoce como *Ópera de Pekín* (京剧).

En cuanto a la instrumentación musical la ópera de Pekín siguió utilizando los mismos que el *kunqu*, por ejemplo, el *dizi* (笛子) un tipo de flauta que se toca de manera horizontal. El *xiao* (簫) una flauta que se tocaba de manera vertical. La *pipa* (琵琶) que es una especie de laúd chino.

Las flautas eran preferidas por su sonido gentil y melódico: “Al día de hoy, la música de *kunqu* es dominada por la flauta” (Mackerras, 1972)

Esto es relevante porque evidencia la continuidad de una de las tradiciones más importantes de China. Así como la escritura misma, que ha servido como un elemento unificador en la identidad nacional, la ópera, compuesta por una diversidad de estilos y características, ha logrado contener una amplia gama de rasgos culturales provenientes de diversas regiones.

La Ópera de Pekín es uno de los géneros dramáticos más célebres en China. Para Catherine Vance Yeh, una de las transformaciones más importantes en la historia de la ópera en China, particularmente la de Pekín fue la introducción de la danza. Y esta introducción entre las décadas de 1910 y 1920 se le puede atribuir a Qi Rushan, quien había recibido una fuerte influencia del trabajo dramático europeo, particularmente el francés.

Jonathan P. Stock cita un texto del siglo XVIII del erudito Jiao Sun llamado *Jushuo* (劇說) o “Sobre arte dramático”, en el que afirma que la primera vez que la

danza y el canto se combinaron en una representación escénica fue en la dinastía Yuan: “Sólo en las obras escritas en Yuan es que el canto y la danza llegan a ser representadas (simultáneamente) por un solo actor” (Jonathan, P. 2002, p. 30). Si tomamos en cuenta este dato, la introducción de movimientos en la ópera de Pekín tendría su origen desde hace varios siglos.

Esta innovación en la ópera fue algo que atrajo a Qi Rushan y que lo llevó a investigar exhaustivamente su origen. Buscaba en el pasado operístico tradicional de China la combinación danza-canto que tanto le impresionó en la ópera de París.

Entonces, lo que buscaba era una modernización o renovación, una identidad de la ópera china recuperando elementos auténticos de esta. “Para Qi Rushan, esta identidad necesitaba ser proyectada desde el pasado cultural (...) y establecer su autenticidad local” (Vance, C., 2016). Todas las obras que Qi Rushan escribió para el célebre actor Mei Lan-Fang incluían danza y canto.

La ópera de Pekín se compone de varios elementos típicos de China, tanto los instrumentos musicales, como los materiales y vestuario. Asimismo, el maquillaje es un elemento fundamental en la identificación de los personajes.

Cada uno de ellos tiene patrones de maquillaje facial predeterminados y cada color tiene un significado. Esto puede considerarse como un manejo temprano de la semiótica en la realización escénica.

Las representaciones constaban de cuatro tipos de personajes principales: sheng (生) dan (旦) jing (净) y chou (丑). Los personajes heroicos poseían un diseño particular de maquillaje. En cambio, los antihéroes usaban otro, de diferente forma, y contrastante con el del héroe. De esta forma, el auditorio ya sabía lo que podía esperarse de cada actor y su papel.

En cuanto al uso de los colores, el blanco era asignado a los personajes malvados, siniestros, malhechores, etc. Así, entre más superficie facial cubierta de blanco, más perverso el personaje. Esto tiene que ver con el hecho de que en China, el color blanco se relaciona con muerte, funerales, malicia, etc.

El color verde era adecuado para los personajes impulsivos, violentos e incontrolables. El rojo es uno de los colores más importantes en China. Se relaciona con felicidad, fortuna y bienestar. Pero en la ópera era utilizado para los personajes valientes, bravos y leales. Por otro lado, el negro era recurrente en los personajes intrépidos, atrevidos e imparciales.

Los personajes que utilizaban el amarillo, lo hacían para representar ambición, ferocidad e inteligencia. Ese color también tiene mucha tradición en China, ya que el primer unificador de la nación Qin Shi Huangdi, emperador de la dinastía Qin, lo escogió como el color imperial. El azul significaba pureza y el rosa sofisticación y templanza.

En cuanto a los instrumentos musicales utilizados en escena, se conocen como *8 sonidos* (八音) que son los ocho distintos materiales de los que están fabricados: seda, bambú, madera, piedra, metal, arcilla, cáscara de calabaza y cuero. Estos son ejecutados por un conjunto u orquesta.

Es necesario destacar la importante posición que ocupaba la ópera en la sociedad china a lo largo de los siglos. Resulta interesante el hecho de que era una manifestación artística que se apreciaba tanto en las clases altas como en las bajas, a diferencia de la ópera occidental, que normalmente se ha asociado con una clase de entretenimiento elitista y de alta cultura.

En China, la ópera se podía representar tanto en la ciudad imperial cerca del emperador, como en los teatros, las tabernas, o plazuelas de las villas y pueblos. Esto es una característica que ha contribuido a su fuerte arraigo en la colectividad china. La necesidad de contar historias llevó a los directores y dueños de teatro operísticos a recuperar leyendas e historias basadas en textos históricos y literarios clásicos, favoreciendo al esparcimiento de la cultura narrativa y reforzando la identidad comunitaria.

Se ha mencionado la importante adición de la danza a la representación operística de China, cuyo mejor momento se localiza a principios del siglo XX. Según Catherine Vance, la danza permitió que la ópera llegara a más públicos y

de otro tipo de afinidades, que no exclusivamente musicales o de canto. En este sentido, la investigadora afirma que “la danza probó ser un lenguaje transcultural capaz de garantizar la comunicación entre artistas, así como entre éstos y las audiencias de diferentes antecedentes culturales y lingüísticos.” (Vance, C. 2016).

Esto también permitió que actores como Mei Lanfang se hicieran famosos y tradicionales. Sus representaciones inmortalizaron personajes célebres de la literatura y de la historia chinas.

El fenómeno del actor operístico en China es único. La sociedad tradicional de China se ha organizado de manera patriarcal y, en este sentido, la mujer ha sido obligada a ocupar un papel secundario. Esto se puede percibir tanto en la vida familiar como en las manifestaciones artísticas y culturales. Tradicionalmente, eran hombres los que interpretaban los papeles femeninos en las óperas, por ser una actividad prohibida para las mujeres.

El entorno de la representación dramática estaba monopolizado por hombres. Este veto contra las mujeres en la ópera había sido decretado inicialmente por el emperador Qianlong (乾隆) de la dinastía Qing (Vance, C., 2016). A pesar de esto, las mujeres comenzaron a participar en la ópera a partir de la década de 1920, aunque aun de manera poco significativa.

Es necesario desatacar el hecho de que en los veinte los hombres seguían ocupando papeles importantes, como Mei Lanfang. Mei fue el actor que popularizó la ópera *El Rey-Hegemón despide a su concubina*, en la que Chen Kaige basó su filme. Fue un gran actor e investigador de teatro chino. Su particular estilo en el que combinó la danza con el canto significó una renovación importante para la ópera china. Fue la mancuerna colaborativa de Qi Rushan y Mei Lanfang la que transformó y modernizó la ópera en China.

Para algunos expertos, la modernización consistió en haber insertado características escénicas (como la danza) que estaban en boga en ciudades como París y otras naciones europeas. Sin embargo, ya se ha mencionado que la danza

y el canto ejecutados de manera simultánea no eran algo desconocido para los dramaturgos chinos.

Por ello, esta contribución a la ópera china consistió en rescatar ciertos elementos típicos de la representación escénica china tradicional como la misma danza, que, según Catherine Vance, ya existía. De esta manera, lo que trataron de hacer Mei y Qi fue una autenticación de un arte tradicional chino.

En este sentido, el uso de las manos en los movimientos corporales de Mei fueron un sello distintivo y una aportación única. Tradicionalmente los actores que representaban personajes femeninos, usaban largas vestimentas que llegaban a cubrir las manos.

Los personajes de Mei Lanfang siempre llevaban las manos descubiertas para mostrar los sutiles y delicados movimientos. Esta es una característica que enfatiza Chen Kaige en su filme, cuando Douzi es visto en su papel.

Chen Kaige retoma la historia de los dos actores, Douzi y Shitou y de la ópera de Pekín para describir los difíciles tiempos que tuvieron que vivir desde la transición hacia el establecimiento de la República de China, la enajenación del comunismo durante los cincuentas y sesentas, hasta la década de 1980.

Durante el comunismo, la ópera era considerada como antirrevolucionaria y era constantemente amenazada por el Partido Comunista. Como ejemplo, en 1955 la ópera de Wu Han *Hai Rui es despedido de la oficina*, fue prohibida porque el PCC la consideró anti maoísta.

Se interpretó como una crítica a la purga de Peng Dehuai por parte de Mao Zedong. El máximo líder comunista aprovechó la polémica derivada de la ópera para deshacerse de Wu Han y de otros opositores como Liu Shaoqi.

De esta forma, tendría mayores prerrogativas para realizar proyectos como la Revolución Cultural. Mao Zedong era culto y celoso de la cultura china, pero ello no significa que el PCC no haya tratado de destruir todo tipo de manifestación cultural que no fuera considerada ad hoc con la ideología comunista, la ópera

incluida. La ópera que no tuviera características propagandísticas, Mao la consideraba conservadora, reaccionaria y ajena a su proyecto de nación, por lo tanto debía ser eliminada.

3.3.2 Análisis fílmico

Adiós a mi concubina describe la vida de dos niños que son obligados a trabajar en una compañía teatral a principios del siglo XX. El régimen al interior de la compañía es severo y el director es duro con los jóvenes.

Para los profesores y administradores de estos teatros, la ópera es una disciplina y una profesión demandante. Douzi y Shitou, los dos personajes principales, crecen y eventualmente se convierten en célebres actores de ópera de Pekín.

El recorrido temporal del filme abarca desde principios del siglo XX hasta finales de la década de 1980. Sin embargo, el director hace énfasis en algunos momentos históricos relevantes. De esta forma, el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, los dos momentos álgidos del comunismo, ocupan una posición primordial en la narración. El objetivo del cineasta es representar el proceso destructivo que el Partido Comunista llevó a cabo contra las manifestaciones culturales y tradicionales de China. En este sentido, la ópera, como ya se ha mencionado, significa una de las tradiciones más arraigadas.

La postura del filme respecto al impacto negativo de las campañas políticas del Partido Comunista se manifiesta tan pronto como en la escena inaugural. A finales de la década de los ochenta, Dozui Y Shitou, en traje de carácter entran a un teatro vacío, en donde supuestamente representarán una ópera.

Han pasado 20 años desde la última vez que actuaron juntos. Una voz *en off* les cuestiona porqué suspendieron tanto tiempo sus representaciones, “¿debido a la Banda de los Cuatro y a la Revolución Cultural?” a lo que Shitou,

taciturno responde afirmativamente. Después de este preámbulo, el filme comienza el recorrido histórico en 1924 en Beijing, en pleno periodo caudillista.

El sacrificio y entrega de ambos personajes en su constante lucha por mantener viva la tradición de la ópera, puede considerarse también como la resistencia que un sector de la intelectualidad y el mundo de la creación artística mantenían contra los intentos destructivos del Partido por desaparecer las tradiciones.

Para indicar la distancia temporal, las escenas relativas a este periodo están en color sepia. Una compañía teatral de niños está representando un número acrobático en la calle, son Douzi y Shitou, quienes acompañados de otros niños, reciben las monedas que los transeúntes arrojan. Estas representaciones son una labor común para sufragar sus gastos.

Los referentes sonoros durante este periodo inicial del filme son un soporte apropiado. Los niños de la compañía operística viven en una casona, propiedad del director teatral, que es el mismo que los entrena y educa. Durante un descanso, los niños están reposando, cuando del exterior, repentinamente se escucha el grito repetitivo de un hombre: “¡se afilan cuchillos!”.

La vieja casa se ubica en uno de los distritos de Beijing, importante centro urbano en donde ciertos oficios y el ambulante eran comunes. Esto contribuye a la eficacia de la ambientación del entorno urbano pekinés.

Como se ha mencionado, la ópera china significa una de las tradiciones más antiguas y compartidas en la sociedad. En este sentido, durante un entrenamiento el viejo maestro declara: “Si no escuchas ópera, no eres un ser humano”.

En este caso, la voz del maestro es un código sonoro del filme que contiene una verdad, una declaración con la que la mayoría de los chinos estarían de acuerdo.

Se ha establecido ya la larga permanencia histórica de la ópera en China y el significado que tiene a nivel cultural e identitario. A pesar de las diferentes regiones del país en las que se practicaba y sus diferencias estilísticas, las leyendas y narraciones resultan familiares para la mayoría.

Esto porque se nutren de la literatura clásica y del imaginario popular. De esta forma, se convierte en un referente cultural compartido, capaz de otorgar una identidad y un sentido de pertenencia.

Según Mackerras (1972) la propagación de la ópera y de los cuentos y leyendas a lo largo el territorio chino, se le puede atribuir al nexo que la empresa operística tenía con la clase comerciante, así como a su calidad de itinerante.

En este sentido, las compañías teatrales usaban las mismas barcas que los comerciantes para transportarse a lo largo de las numerosas rutas hídricas que existen en China, incluyendo el Gran Canal. Aunado a esto, los mismos comerciantes, que tenían que mudarse a otros lugares por ser centros de importante convergencia mercantil, pedían a los actores locales que representaran alguna obra originaria de su localidad.

De esta forma, tanto mercancías como estilos dramáticos recorrían lo largo de las provincias del este del país, ante numerosos y diversos públicos. Esta fue una importante contribución al esparcimiento y desarrollo de la ópera en China.

El arco dramático en la historia de Douzi, que cambiaría su vida para siempre ocurre cuando se escapa junto con Laizi, otro niño de la compañía porque están hartos de la dolorosa y demandante disciplina de la escuela de teatro. En este sentido, el filme representa crudamente la vida tan dura que llevan los niños al interior de estos teatro, y que comúnmente eran huérfanos o infantes abandonados en ese tipo de lugares por sus padres.

A lo largo de los años veintes hasta principios de los cuarenta, la fama de Shitou y Douzi va en aumento. La reacción del público cada que presentan una función es intensa y los actores van adquiriendo un estatus de ídolos.

Durante las representaciones el auditorio ovaciona estruendosamente el estilo de canto de Douzi y sus elegantes movimientos. Los asistentes que se encuentran tanto en el área general del teatro como en los palcos privados explotan de emoción. Esto confirma la naturaleza popular de la tradición operística en China.

Desde las secuencias iniciales en las que se muestra a Douzi realizando su papel de concubina, es posible observar los movimientos de las manos que eran tan característicos de Mei Fanlang y que significaron una innovación importante en la opera tradicional.

El 7 de julio³⁷ de 1937 o “El Incidente del puente Marco Polo” marcó el inicio de la invasión japonesa. Es la siguiente etapa histórica que abarca el filme. En las calles las multitudes se manifiestan contra la invasión. Por todas partes cuelgan banderas del Guomindang y las nutridas movilizaciones.

Posteriormente, uno de los sucesos relevantes en las vidas de Shitou y Douzi, es el casamiento de aquél con Juxian, una prostituta de la que se había enamorado. Esta situación es aprovechada por Chen Kaige para presentarnos la manera en que se realizaba una boda tradicional en China. Como ya se ha mencionado, el color rojo es importante en China y habitualmente se le relaciona con felicidad, buenos deseos y en las ceremonias matrimoniales es un color fundamental. En la secuencia de la boda todo es rojo, incluyendo el *qipao* de Juxian. Adicionalmente, el uso de los fuegos artificiales también es una práctica típica en las celebraciones.

A pesar de que Chen Kaige, así como los otros directores incluidos en la presente investigación, recorren parte de un periodo caracterizado por el confucianismo³⁸, su interés no se centra en rescatar valores confucianos. Aunque algunas tradiciones medulares en china se sustentaban en la ideología confuciana (como la familia).

³⁷ En China se conoce este suceso con los caracteres 七七, que corresponden a 7-7.

³⁸ Finales de la dinastía Qing y fundación de la República de China.

Para Zhang Yimou, por ejemplo, las costumbres asociadas con el periodo *feudal* y de las grandes familias extendidas, representaban la franca decadencia en la que se encontraba sumida la sociedad china. Prácticas como la posesión de varias concubinas y el trato indigno de la mujer en una sociedad en la que su papel estaba gravemente devaluado, eran síntomas del atraso que caracterizaba a China. Esta postura se ve reflejada en su filme *La linterna roja*.

Por su parte, *Tierra amarilla* de Chen Kaige también denuncia el maltrato hacia las mujeres y la percepción que de ellas se tenía incluso ya avanzado el siglo XX. Eran apenas más que un objeto que podía ser vendido, alquilado o descartado.

Sin embargo, uno de los preceptos confucianos que presenta el filme es el de piedad filial. Cuando Shitou y Douzi ya se habían convertido en célebres figuras de ópera en Pekín, regresan a su antigua escuela, respondiendo al llamado de su viejo maestro. Éste se encuentra indignado porque la pareja de actores también había alcanzado fama de libertinos y fumadores de opio, lo cual, desde la conservadora perspectiva del maestro, deshonoraba la profesión y el arte mismo.

De esta forma, la visita se convirtió en una severa reprimenda contra Shitou y Douzi, que incluso derivó en el humillante castigo físico de ambos. La reacción de la indignada Juxian (esposa de Shitou) que había atestiguado el hecho, fue ofender al maestro y acusarlo de opiómano, lo que provocó que Shitou, enfurecido, la abofeteara en presencia del maestro y de Douzi.

Para los actores el maestro representaba una figura paterna y el deber filial implicaba darle su lugar, defendiéndolo ante cualquier agravio, aunque la ofensa viniera de su propia esposa.

Una escena significativa es la relativa al juicio que se le procesa a Douzi, por haber actuado para una comitiva de altos mandos militares japoneses, en una sesión privada organizada por ellos. Cuando el Partido Comunista gana la guerra contra el Guomindang y toma el control de la nación, comenzó a enjuiciar a todo aquél que fuera acusado de haber realizado acciones antirrevolucionarias y

traición. Sin duda, haber actuado para los militares japoneses en secreto era considerado alta traición. Sin embargo, Douzi había sido forzado a hacerlo.

Cuando el Señor Yuan (quien había desarrollado una profunda admiración y atracción por Douzi) es llamado a la corte para exponer su testimonio, expresa lo siguiente:

“Esa noche Douzi interpretó fragmentos de *El Pabellón de las Peonías*. Cualquiera con sentido común sabe que El Pabellón es la quintaesencia de la ópera china. ¿Cómo puede ser eso obsceno? ¿Cómo se atreven a insultar nuestra cultura y tradición de esa forma?”

La actitud del partido representada por los jueces que acusan de traidor y obsceno a Douzi por haber cantado para los japoneses, evidencia la percepción que se tenía de las manifestaciones artísticas y, en especial, de la ópera. Este arte durante el maoísmo era considerado una actividad reaccionaria, feudal y antirrevolucionaria.

La reacción del Señor Yuan es también el sentir de un miembro de una generación que vivió los estragos de la Revolución Cultural pero que también tuvo la oportunidad de vivir en el periodo de apertura de los años ochenta, la “década de la fiebre cultural” *wenhua re* (文化热), en donde la recuperación de los valores culturales y artísticos del pasado chino era una acción que desafiaba el orden ideológico comunista. Era una reacción contra las ofensivas del partido por desaparecer lo antiguo.

Este poco respeto hacia las tradiciones artísticas de China queda patente en otra secuencia del filme. Shitou y Douzi están representado un fragmento de *Adiós a mi concubina* ante un auditorio repleto de soldados del ELP. Repentinamente un soldado sube al escenario y ordena que todos canten un himno comunista. Esta situación se percibe como una especie de profanación del espacio teatral y de la ópera misma.

Posteriormente, la intromisión del partido en el ámbito teatral es abrumadora. Los teatros son tomados por líderes comunistas, cuya prioridad es la

de montar óperas y representaciones dramáticas con contenidos propagandísticos. Todo lo que se produjera fuera de esa línea era eliminado.

La postura de Chen Kaige es parecida a la de Zhang Yimou, en que ambos recurren a una manifestación artística tradicional de China, para evidenciar el proceso destructivo del Partido Comunista contra dichas tradiciones. Una especie de negación de estos referentes por considerarlo causantes del atraso *feudal* y obstáculos del progreso.

Al ejecutar esta eliminación, necesariamente quedan huecos o vacíos que no se pueden llenar, más que con violencia y caos. El comunismo no logró llenar aquellos vacíos ideológicos o culturales. Los campesinos (la mayor parte de la población, en una nación agrícola como China) tenían un profundo arraigo hacia sus costumbres y tradiciones, por lo que la asimilación del comunismo no fue efectiva.

Esto lo podemos apreciar en los filmes, con el desconcierto e incomprensión de Fugui y su esposa en *Vivir* ante el vertiginoso suceso comunista en su ciudad. También con la incapacidad de los actores de ópera de descifrar la compleja realidad de la Revolución Cultural y la destrucción de su arte.

3.4 El papalote azul / Lán fēngzheng / 藍風箏 (Tián Zhuàngzhuang, 1993)

Cuando Tian realizó este filme ya era uno de los directores más reconocidos de la Quinta Generación, junto con Zhang y Chen. Había hecho los filmes *Nuestro rincón* (1981), *En el coto de caza* (1985) y *El ladrón de caballos* (1986). Estos últimos dos filmes trataban el tema de las minorías étnicas³⁹ en China, inclinación que también tuvo en sus inicios Chen Kaige.

El papalote azul es la primera obra de Tian tocante al tema de la Revolución Cultural y el comunismo durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Él mismo fue una de las miles de víctimas del momento más crítico de la Revolución.

³⁹ Particularmente los tibetanos y los mongoles.

En una entrevista realizada en 2008 (Cousins, M.) Tian afirmó que su propia familia fue separada cuando sus padres fueron enviados al campo para ser *reeducados*, quedando él y su hermano abandonados: “Luché por vivir completamente solo”.

El filme ganó el *Gran Premio* en el Festival Internacional de Cine de Tokyo y el *Premio de la Crítica* en el Festival Cinematográfico de Nueva York en 1994. Sin embargo, en China, El Papalote fue vetado incluso antes de ser estrenado en Tokyo (Xudong, 2003). Los censores del Partido se opusieron a la proyección del filme, a menos que fuera severamente editado.

A lo largo de tres momentos históricos, a saber, la campaña antiderechista de 1957, el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, el filme describe el impacto negativo que cada una de estas etapas tuvo en el pueblo chino. Especialmente en la figura de un niño llamado Tietou, que tuvo que sufrir la gradual desintegración de su familia, provocada por la persecución política, las dañinas estrategias del Partido Comunista en materia económica y laboral, así como la violenta enajenación de la Guardia Roja.

En el periodo previo al Gran Salto Adelante, Mao Zedong lanzó la *Campaña Antiderechista* como resultado de la intensa crítica que los intelectuales y otros sectores de la sociedad lanzaron contra el Partido Comunista. Esta crítica había sido incentivada por el mismo Mao durante su campaña de las *Cien Flores*, que grosso modo, era la invitación a la intelectualidad nacional de externar sus opiniones e inquietudes respecto a la labor del partido y sus líderes.

Pero el resultado de las Cien Flores estuvo lejos de agrandar a Mao Zedong, quien, en todo caso, resultó ofendido por las opiniones expresadas. Así, la consecuencia inmediata fue una estricta censura por parte del gobierno, así como el recrudecimiento de la autoridad.

En este sentido, todo aquél que fuera intelectual, maestro o que pudiera relacionarse con dicha actividad, era víctima de persecución política y acusado

de ultraderechista, conservador y antirrevolucionario. Una de las víctimas fue el padre de Tietou, cuando este apenas tenía pocos años de haber nacido.

Shaolong (padre de Tietou) era trabajador de la biblioteca local, ubicada en alguna localidad de Beijing. Ante la presión que las autoridades gubernamentales ejercían entre los grupos de trabajo por denunciar a los antirrevolucionarios, los compañeros de Shaolong lo escogieron a él por el simple hecho de haberse ausentado para ir al baño, durante una asamblea. Esto explica el difícil contexto de terror en el que vivía la gente durante la campaña anti derechista. Shaolong es enviado a los campos de trabajo en donde muere en un accidente. De esta forma, la familia de Tietou, que apenas comenzaba, quedó destruida.

Durante el Gran Salto Adelante, el contexto de colectivización y de labores forzadas no mejoró las cosas. La presión sobre los ciudadanos por entregar las metas impuestas en la producción de acero desestabilizó todo. Pronto el hambre y la desesperación se apoderaron de la población.

Ahora, Tietou y su madre se encontraban solos y desprotegidos. La tradicional familia extendida que antes habitaba en una típica casona china y que compartía el espacio común, ahora sólo representaba un problema, por poderse relacionar con algún terrateniente antirrevolucionario. Más adelante se explicará el significado de la casa y su pérdida en el contexto del Gran Salto y la Revolución Cultural.

En el momento de auge de la Revolución Cultural, Tietou es un adolescente y su madre se encuentra desesperada por encontrar una manera de garantizar la seguridad para ambos. Es necesario recordar el contexto tan complejo durante esta etapa y las pocas posibilidades de que una mujer y su hijo adolescente tenían para sobrevivir.

Shujuan, la madre desesperada y movida por un instinto de supervivencia se casa por tercera vez con un maestro de escuela. La justificación de esta acción, explicada por Xudong Zhang (2003) es estrictamente por supervivencia. Shujuan cree que al casarse con el profesor quedará protegida del frenesí comunista que

cunde por la ciudad y también proporcionará la figura paterna que tanto necesita Tietou. Pero el resultado es lo contrario.

Como sucedió con miles de profesores, intelectuales y artistas, el nuevo padrastro de Tietou es atacado y secuestrado por los guardias rojos. De esta forma, Shujuan y Tietou vuelven a quedar solos y a la deriva. La fuerte intervención que el gobierno tiene en las vidas de las personas ha provocado daños irreversibles, como la pérdida de la libertad, de familiares y sobre todo de la tranquilidad. En China durante la etapa de la guardia roja, nadie puede vivir en tranquilidad y libre albedrío: “En el filme, ni la privacidad ni la intimidad son permitidas, ni siquiera son deseadas” (Xudong, p. 633)

3.4.1 La familia en China

En *El papalote azul*, Tian Zhuangzhuang narra, desde la perspectiva de una familia tradicional, los turbulentos eventos del Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, para evidenciar sus graves consecuencias en una de las instituciones más importantes de la sociedad china.

Pero de manera más significativa, la historia oscila en torno a *Tietou*, el recién llegado hijo de la familia en cuestión, y en quien podemos apreciar la gradual descomposición de la sociedad china durante los periodos antes mencionados.

Al presentar la historia desde el seno de la familia de Tietou, Tian está poniendo el énfasis en la destrucción de uno de los núcleos de la sociedad china, y que históricamente ha sido su modelo organizativo, desde casi sus orígenes como nación. Para Tian, el comunismo en sus etapas antes mencionadas, sólo significó un daño profundo a China.

En este sentido, resulta necesario mencionar algunos aspectos de la familia tradicional en China y su papel fundamental en la organización de su sociedad.

Antecedentes

Desde sus orígenes la organización social en China fue por medio de clanes, que posteriormente se fueron identificando con un nombre o apellido. Estos clanes fueron creciendo al paso del tiempo hasta convertirse en grandes grupos sociales.

Además del apellido, estos grupos se distinguían por sus antepasados, a quienes según la tradición, estaban obligados a rendir culto. En este sentido, Según B. Schwartz (2009) se hallaron inscripciones en los *huesos oraculares*⁴⁰ referentes al culto a los ancestros, "... tan central para el desarrollo de la sociedad china." Así, desde sus orígenes, la organización social en China se caracteriza por tener un sólido sentido de la unión familiar, fortalecida por un intenso enfoque religioso.

De esta forma, los orígenes de la familia en China y su relevancia como núcleo de la sociedad se caracterizan por sus "Orientaciones socioreligiosas hacia el linaje". En el contexto de Zhou Occidental, la organización de la sociedad era por medio del sistema *zongfa* (宗法) que era patriarcal y se basaba en el parentesco entre los señores de los diversos reinos que componían Zhou, con el rey principal. Levenson lo define así: "Se creía que una línea sagrada de descendencia se transmitía de generación en generación, siempre a través del primogénito" (J. R. Levenson, 1971, p. 32)

La importancia de la organización de linaje o familiar de la sociedad es tan determinante que incluso se utilizó para la organización militar y del estado. De esta manera, el estado no está separado del linaje y el orden jerárquico de sus funcionarios está determinado por la distancia o posición que ocupan respecto a los ancestros.

Para Confucio (孔子, 551-479 BC), el culto a los antepasados y la familia fueron de los elementos indispensables que todo hombre de bien debía

⁴⁰ Primeras representaciones de *hanzi* o caracteres chinos talladas en huesos de animales y caparazones de tortuga, encontrados en sitios donde se considera que se originó la dinastía Shang.

contemplar en su vida. Debido a que este importante filósofo vivió en una época de guerra y destrucción⁴¹, Gerner considera que el confucianismo significó: "... el comienzo de un proceso de reflexión moral, el cual parece haber sido provocado por la crisis de la sociedad aristocrática y el declive del ritual".

Confucio nació en Lu y fue el filósofo cuyo pensamiento cimentó los códigos morales y éticos que regirían la vida en la sociedad china. Esto incluye la familia, eje de la vida social en China.

Fundó la escuela Rú (儒) en donde se estudiaban los "los seis clásicos" : el libro de poesía o Shijing (诗经), el libro de Historia o Shangshu (尚书), el libro de los Ritos o Yili (仪礼), el libro de Música o Yuejing (乐经), el libro de los Cambios o Yjing (易经) y los Anales de Primavera y Otoño o Chunqiu (春秋). Este último, una narración histórica del estado de Lu, desde el 722 al 479 a. e. c.

El objetivo de Confucio a través de sus enseñanzas, según el filósofo Feng Yulan, era hacer de sus discípulos "hombres completos, que pudieran ser útiles al estado y a la sociedad" (Feng Yulan, 1997), por lo que "su función primaria, como maestro, era interpretar el antiguo legado cultural a sus discípulos." (Ibídem.). "Soy un transmisor y no un creador", se ha atribuido a Confucio esta opinión de sí mismo. El antiguo legado cultural hace referencia al periodo de Zhou, en el que según Confucio, la armonía y la virtud eran la norma en la sociedad.

Para Confucio, la tradición es la manera de garantizar el orden y la armonía, y, en este sentido, uno de los ritos más importantes es el culto a los ancestros, que es una de las manifestaciones de la *piEDAD filial*⁴² (孝) una de las virtudes confucianas.

La *piEDAD filial* se trata de mantener el respeto incondicional hacia los padres, y en la jerarquía social, hacia los mayores, tanto en edad como en rango.

⁴¹ Periodo conocido como "Los estados combatientes" (475-221 BC).

⁴² Máxima obediencia.

De esta forma, la esposa obedece al esposo, el hermano menor al mayor, el hijo al padre y el súbdito al soberano.

El *rito* o *ritual* (礼) es la propiedad y ceremonia con la que el hombre debe conducirse en la vida. Es el conjunto de reglas y obligaciones que el individuo debe cumplir en su vida en sociedad. Así, la práctica del ritual se convierte en el medio para alcanzar la virtud, es decir, el correcto comportamiento a través de la vigilancia de la conducta.

Estas normas de conducta han dado a la familia china y a la sociedad la característica de patriarcal. Todo al interior de la familia es dirigido y gobernado por el hombre más viejo, asistido por un grupo de hombres con una jerarquía elevada. “El culto a los antepasados (...) reforzó las jerarquías y la autoridad, legitimó la preponderancia masculina – puesto que solamente los hombres podían realizarlo – y fue un estímulo para la poligamia y la alta natalidad en busca de hijos varones.” (Botton, F. 1993, p. 32)

Tradicionalmente, la familia extendida ha sido la forma en la que la familia se ha organizado en China. Esto como herencia de la organización en forma de clanes. Así, los miembros que vivían en la casa familiar eran los abuelos, los padres, los hijos, hijas y las esposas e hijos de quienes estaban casados.

Debido al gran tamaño de la familia extendida las casas tradicionales en China eran muy grandes y divididas entre las habitaciones de los diferentes miembros.⁴³ Aunque cada miembro o familia vivía en su propia sección, el patio central era un lugar de dominio común⁴⁴.

Durante el comunismo, se pensaba que la transformación de la sociedad y su modernización sólo se lograrían con la modificación del esquema familiar. Esto evidencia una vez más la importancia de la familia como el núcleo de la sociedad china.

⁴³ Las familias extendidas que vivían de esta forma generalmente eran las de terratenientes o de grandes recursos, cuyo apellido gozaba de cierta reputación.

⁴⁴ También el comedor o la sala.

En este sentido, Mao Zedong afirmaba que existían tres obstáculos en la organización de la familia tradicional en China, especialmente en el campo: la autoridad política representada por el estado, la autoridad del clan, que como se ha mencionado, se encontraba en manos de los miembros más viejos y era patriarcal y machista. La autoridad religiosa y su control por medio de las supersticiones. (Botton, F. 1993, p. 155). Por ello, el partido debía concentrar sus esfuerzos para cambiar el modelo tradicional de familia extendida, por uno más moderno.

En el filme, derivado de las políticas del Partido Comunista y la persecución contra los grandes terratenientes y sus familias, éstas se extinguieron, sin embargo, algunas de las viejas casonas permanecieron y sirvieron para dar alojamiento a numerosas familias chinas.

Tieotu y su familia habitan su fracción de casa, alrededor del patio, donde había otras habitaciones pertenecientes a otros familiares. Pero el contexto es otro. Cada familia debe arreglárselas para vivir en un pequeño espacio, en donde deberán tener cocina, comedor, sala y dormitorio.

El formato de la familia redujo su tamaño y pasó a ser de tres o cuatros miembros. Esto como consecuencia de los intentos modernizadores de la sociedad que el PCC trató de introducir. Fue el fin de la familia extendida.

Durante el comunismo la familia era vista más como una unidad de producción capaz de integrarse a otra unidad de mayor tamaño conocida como *comuna de trabajo*.⁴⁵

El PCC intentó la transformación del modelo familiar a través de políticas que modificaran la ley de matrimonio y acabaran con el sistema patriarcal. Las mujeres podrían tener la libertad de escoger con quién casarse y también podrían adquirir derechos sobre las propiedades o tierras de sus padres.

⁴⁵ Remitirse al capítulo 1, en donde se describen más a fondo las comunas familiares de trabajo.

Pero en la práctica, durante el Gran Salto y la Revolución Cultural, el comunismo destruyó a millones de familias, como consecuencia de la gran hambruna y la violencia. Quedaron desintegradas por la pérdida de miembros acusados y denunciados como antirrevolucionarios.

Lo hecho por Mao Zedong en 1972 para incentivar la formación de familias en un contexto de modernización, en todo caso parece un esfuerzo en vano. Adicionalmente, todo lo que el partido relacionaba con el pasado *feudal* de China y sus antiguas tradiciones se consideraban la causa del atraso de China, por lo que había que eliminarlo.

3.4.2 Análisis fílmico

Teniendo en cuenta los antecedentes previamente mencionados y la relevancia de la familia en el filme de Tian Zhuangzhuang, el análisis se realizará en torno a ésta y a los demás referentes audiovisuales y semióticos, tal como en los análisis de los filmes anteriores.

El papalote azul está dividida en tres capítulos y en orden cronológico, desde el movimiento antiderechista, el Gran Salto Adelante, hasta los años de clímax de la Revolución Cultural. Cada capítulo también corresponde a la figura paterna en turno, en la vida de Tietou: “Papá”, “Tío” y “Padraastro”.

Estas figuras paternas para Tietou desaparecen de su vida como consecuencia directa de los sucesos comunistas ya mencionados.

Existen dos *leitmotiv* a lo largo del filme que nos están recordando constantemente lo que se nos presentan como tradiciones típicas de un barrio popular de Beijing, así como de lo que se va destruyendo gradualmente conforme la intromisión del partido en las familias va progresando: el papalote y el patio de la casa donde habita la familia de Tietou.

El papalote representa el vínculo que tienen Tietou y su padre, ya que los momentos que dedican a volarlo, son los únicos que se encuentran solos. Pero el papalote también puede interpretarse como una especie de mal augurio, ya que,

una vez que logran elevarlo, a los pocos instantes éste queda atrapado entre las ramas de los árboles, olvidado.

Otro símbolo importante en el papalote es su color. Como se ha explicado en el análisis previo de *Adiós a mi concubina*, el color azul en la configuración de los personajes significa pureza. En este sentido, el papalote está relacionado, por un lado, con la pureza de la infancia (de Tietou) pero también con la del pueblo chino, desde la perspectiva en la que un adulto o figura autoritaria (el Partido Comunista) obliga a un menor a actuar y asumir un papel del que nada sabe, pero que lo obliga a alejarse del sustento cultural que lo ha formado durante años, desde generaciones atrás.

Una especie de representación de una relación padre-hijo abusiva, en la que de éste no se espera su comprensión de lo que se le impone, sino que simplemente la acepte, sin cuestionamientos. De la misma forma en que el papalote queda estancado en las ramas de los árboles cada que intenta volar, el futuro de Tietou y de una gran parte del pueblo chino, se interrumpieron por los efectos del Gran Salto y de la Revolución Cultural.

Es como si las expectativas que Shaolong (padre de Tietou) tenía para el futuro de su familia, especialmente para la vida de su hijo que recién comenzaba, se verían atascadas, sin importar el esfuerzo por evitarlo. El comunismo fue una fuerza inevitable e insoportable para millones de chinos. Entonces, el papalote es el símbolo que usa Tian Zhuanghuzhuang para representar la decepción, la frustración y todo aquello que no podemos controlar, pero que inevitablemente tendremos que sufrir.

La gradual depresión que se va apoderando de Shaolong una vez que es acusado de derechista, manifiesta su punto álgido cuando golpea a Tietou por haber roto una ventana en el patio de la casa. Shaolong había sido siempre el padre procurador, amoroso y con una permanente sonrisa. Después de este evento, Shaolong fue enviado a un campo de trabajo, para no volver jamás.

El patio de la casona, el segundo *leitmotiv*, es relevante por dos razones: es un elemento típico en la arquitectura habitacional de China, derivado de las necesidades que tenía la típica familia extendida en aquel país. Este es un aspecto del pasado tradicional de China, que, como en el caso de los directores previamente analizados, Tian escogió para evidenciar la destrucción de algo tradicionalmente chino por el Partido Comunista.

Por otro lado, el patio es el lugar en donde toda la familia de Tietou (primos, tíos, vecinos, etc) y los eventos más significativos de sus vidas concurren. Adicionalmente al interior de las habitaciones de cada una de las familias que habitan la casona, el patio es el escenario donde la vida ocurre, y sin duda, donde las consecuencias de las políticas comunistas se comprueban.

Xudong Zhang (2003) argumenta que “la reconstrucción de la memoria nacional (en El papalote azul) está dedicada al espacio de lo privado y lo doméstico” (p. 634) Tian nos lleva a lo más privado de las habitaciones y las vidas cotidianas de las familias chinas, que de manera repentina, vieron cómo su mundo iba cambiando radicalmente, sin tener siquiera el tiempo para entenderlo.

Es en el patio donde Tietou y su padre vuelan el papalote. Ahí también es donde, recién llegados los padres de Tietou, escuchan por la radio la noticia de la muerte de Stalin, que los obligará a reprogramar su boda. En el patio es donde Shaolong golpea por primera vez a Tietou por haber roto una ventana. Las celebraciones de las dos bodas de Shujuan (madre de Tietou) iniciaron en el patio y ahí también se tomaron las fotografías familiares. Finalmente, es desde el patio donde se despide Shujuan de Tietou, antes de ser enviada a laborar en el campo.

Esta área exterior significa el pequeño núcleo donde pasa la vida y que se reproduce en toda la sociedad china. La señora Lan, dueña de la propiedad y quien renta a las demás familias, argumenta a un contingente colectivizador del partido, que ella es una buena revolucionaria porque cobra rentas bajas a sus camaradas y porque la mitad de su patio ya es propiedad del Partido Comunista.

Esto es un ejemplo del poder intrusivo que tenía el partido en las vidas de las familias en China y de la destrucción que quedó después del frenesí de la guardia roja. Cuando los padres de Tietou están celebrando su boda en la casa, lo primero que hacen es una reverencia al retrato de Mao Zedong colgado en la pared. Posteriormente, ellos y los invitados proceden a cantar un himno comunista: “En el pacífico suelo de nuestra patria, la vida se va haciendo mejor cada día. Elevados ideales para los jóvenes y juventud para los viejos. Nuestros trabajadores aman el trabajo y la producción es inmensa...”

Es una invasión total al espacio privado, difuminando los límites entre este espacio y lo público. Entre lo que es la vida de las personas al interior de sus hogares, con los suyos, y lo que de ellos se espera como ciudadanos. Para el Partido Comunista no existen barreras. Xudong (2003, p. 633) lo plantea de la siguiente manera: “Lo que vemos es ideología del partido, propaganda del estado y retórica de la lucha de clases permeando todo el espacio público y doméstico, demandando ser interiorizados por el individuo”.

Después de la ceremonia nupcial de los padres de Tietou, lo que se va a desenvolver al paso de los años será una cadena de eventos desafortunados, derivados directamente de las decisiones de los líderes del Partido, especialmente Mao Zedong. Este mal augurio queda representado por un pequeño caballo que Guodong obsequia a la pareja, a manera de amuleto y deseos de buena fortuna.

En un acercamiento a la figurilla de arcilla, podemos apreciar que súbitamente, la cabeza del caballo se rompe y cae. Por un lado, cabe destacar el hecho de que es Guodong quien obsequia un caballo roto. Por otro, un amuleto decapitado puede interpretarse como cuando alguien rompe un espejo o pasa debajo de una escalera. Se entiende que para Tian las movilizaciones masivas eran parte del inevitable destino de China: “Siento que el papalote es como el pueblo chino. ¿Por qué? Quiere volar en el cielo, pero siempre hay un hilo controlándolo. Pero si no hay hilo, el papalote simplemente no puede volar. Esto es un dilema.” (Tian Zhuangzhuang en Cousins, 2009, p. 256)

Continuando con el análisis de referentes y símbolos tradicionales de China, la comida y los platillos ocupan un lugar importante. Las discusiones familiares en las que se vierten ideas y opiniones relevantes respecto a la situación que viven, se dan a la mesa.

El tiempo destinado a la comida es importante. Casi todas las veces que transcurre una escena en la mesa, se encuentra la mayor parte de los miembros. Los platillos normalmente son *jiaozis*, típicamente asociados a festividades y el *hotpot*⁴⁶ o *huoguo* (火锅), un platillo que se come entre varios.

Estos elementos sirven como refuerzos de la unidad familiar que Tian se preocupa por comunicar. La familia se esfuerza por seguir viviendo sus vidas con normalidad, según sus tradiciones, a pesar de que en el exterior, todo se está derrumbando. Es la resistencia con la que muchas familias chinas trataron de sobrellevar los sucesos del Gran Salto y de la Revolución.

Los referentes sonoros ocupan un lugar importante en la producción. Al igual que en los filmes previamente estudiados, en *El papalote azul* contribuyen a la ambientación de la época, pero también como soporte para ciertas escenas.

En este sentido, Shujuan y Tietou comparten una escena en la que ella está elaborando una rana de papel para el pequeño. El padre de Tietou ya murió y se encuentran solos, sentados en la cama, y el silencio solamente es roto por un comerciante ambulante que se escucha gritando al exterior. Seguramente este elemento sonoro proviene de la propia memoria de Tian Zhuangzhuang.

Es un momento íntimo entre ambos, en la tranquilidad del hogar y los elementos tanto visuales como sonoros que componen la escena transmiten paz y comunión. Sin embargo, también se puede percibir la vulnerabilidad de ambos, al tener que enfrentar solos las vicisitudes que se aproximan.

⁴⁶ Olla caliente.

En el capítulo “Tío”, Shujuan, algunos años después de la muerte de Shaolong⁴⁷, se casa con Guodong, antiguo amigo de su marido. Guodong tenía la enorme culpa de haber dejado sin padre a Tietou, ya que fue él quien denunció a Shaolong ante las autoridades de su unidad de trabajo. De esta manera, se convirtió poco a poco en una presencia constante en la casa de Tietou y en un proveedor. Sin embargo, en su afán por ser un empleado modelo y su sueño de ser miembro del partido, Guodong trabaja largas jornadas, con poco descanso y una mala alimentación, lo que deriva en su prematura muerte.

Cuando Shujuan y Tietou ya lo habían asimilado como figura paterna, Guodong muere. Este personaje representa al pueblo chino y los constantes sacrificios que le exigía el partido. A pesar de haber asumido todas las imposiciones del gobierno y las consecuencias de un estado autoritario, el pueblo chino siguió siendo víctima de políticas mal calculadas, que derivaron en grandes hambrunas y muerte. Pasarían varios años antes de que China pudiera recuperarse por completo de la devastación del Gran Salto y de la Revolución Cultural.

La muerte de Guodong fue lo que finalmente provocó que Shujuan y Tietou abandonaran la casona. La casa y el patio que habían sido el escenario de los momentos más felices de sus vidas, ahora sólo pueden ser relacionados con muerte y dolor. Con *voz en off* Tietou declara: “Mamá dijo que ya no soportaría vivir más en aquel patio”.

Los atropellos de las movilizaciones masivas de los años 60 y 70 alcanzaron al centro mismo de la familia, unidad fundamental de la sociedad. El planteamiento de Tian es fuerte. La gente tuvo que abandonar lo más importante en sus vidas, su hogar y sus costumbres, representadas por el patio. Ahora tendrían que aprender nuevas responsabilidades y seguir nuevas directrices, y asimilar la violenta y dolorosa idea de que todo lo que habían vivido hasta ese momento pertenecía al pasado feudal y era incorrecto.

⁴⁷ Ocurrida en el campo de trabajo al que fue enviado por “derechista”. Le cayó un árbol encima, muriendo al instante.

En cuanto a los referentes o significantes visuales del filme, pueden identificarse elementos tradicionales como la casona en la que habitan, los caracteres de papel 囍⁴⁸, la mesa servida, los platillos, etc. Pero también para representar la homogenización del comunismo por medio de los uniformes unisex, los libros rojos de Mao, los grabados con motivos comunistas, los infinitos retratos y bustos de Mao Zedong, etc.

Cuando los recién casados Shaolong y Shujuan se encuentran en su habitación, aquél, en clave de broma, le pide a Shujuan que se ponga un paño rojo sobre la cabeza, a la típica usanza china.⁴⁹ Ella, riendo se rehúsa, por el miedo generalizado de que toda costumbre pre comunista es castigada, pero finalmente cede. Este mismo pañuelo, que fungió como lienzo sobre el que sus amigos invitados a la boda firmaron sus nombres, aparece posteriormente en una escena profundamente triste.

El Partido Comunista se ha llevado a casi todos los seres queridos de Shujuan. Años después, mientras le muestra su pañuelo rojo a Guodong, hace una revisión de los nombres de aquellos que ya no están:

“¿Recuerdas a Wang Biying? Murió hace dos años dando a luz. Li Dongming murió de disentería trabajando en el campo. Nadie ha tenido noticias de Liu Yunwei desde que fue enviado lejos. Y Shaolong murió hace tres años. A veces, cuando miro este pañuelo, siento que mi corazón va a estallar”. (Shujuan)

Existe, a lo largo del filme, una sensación de que el transcurso del tiempo se ha estancado, a pesar de los acontecimientos y las tragedias que viven los personajes. Esto porque durante los tres capítulos que abarcan los tres diferentes periodos históricos⁵⁰ siempre es invierno.

⁴⁸ Xi, que significan doble felicidad.

⁴⁹ Era tradición que, en su boda, las mujeres vistieran de rojo y llevaran un velo rojo que cubriera completamente su rostro, el cual sólo era retirado por el novio en el lecho nupcial. Referencias a esta costumbre pueden verse en libros como *Sorgo Rojo* de Mo Yan o filmes como *Tierra Amarilla* de Chen Kaige, entre otros.

⁵⁰ Ya se han mencionado antes: la campaña antiderechista, el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural.

El frío es una constante en el filme. Esta persistencia transmite la sensación de que el tiempo no ha transcurrido y puede significar la postura de Tian, de que el comunismo en estas etapas, fue como una enorme pausa en el desarrollo del país, como una especie de *oscurantismo* chino.

A nivel semiótico, resulta interesante el manejo de una temporada y de un ambiente para comunicar sensaciones de estancamiento, vulnerabilidad y la constante lucha por la supervivencia.

En este contexto, en una escena representada por la sra. Lan (dueña de la propiedad donde habita Tietou) se puede apreciar una bandeja llena de *baozi*⁵¹ que ha preparado para la próxima visita de su hijo. En ese momento, la líder de un contingente colectivizador, embarga la bandeja y utiliza la situación para ejemplificar la poca conciencia socialista de la Sra. Lan por preparar ese tipo de alimentos, en un momento de escases y frugalidad.

La crítica es severa. El partido arrebató el pan de las mesas de los ciudadanos, de la misma forma en que extrajo a los campesinos de sus tierras para laborar en las urbes y hornos de fundición, provocando el abandono de las cosechas y la pérdida de millones de toneladas de alimento durante el Gran Salto Adelante.

El último episodio del filme, llamado "Padrastro" aborda los años álgidos de la Revolución Cultural (entre 1966 y 1968 aprox.) y el absoluto descontrol que los caracterizaron. Shujuan ya había decidido mudarse y buscar una manera de proteger a Tietou y a ella misma. La solución fue casarse de nuevo, pero esta vez con un profesor, actividad sumamente peligrosa en este periodo.

Ahora Tietou ya es un adolescente y le toca vivir la destrucción y el desquiciamiento provocado por la guardia roja de Mao. En esta etapa de la Revolución, los niños boicotean las clases y destruyen sus escuelas. Las puestas en escena de las calles y exteriores son magníficas.

⁵¹ Bollos de harina de trigo, cocidos al vapor y que pueden tener diferentes tipos de relleno. Alimento típico de China.

El ámbito sonoro es abrumador. Sólo se pueden escuchar las bocinas callejeras proyectando incansablemente cantos comunistas y los gritos eufóricos de los jóvenes contingentes. En este contexto, se nos presenta el juicio público de la maestra de Tietou, Lu Wei, a cargo de la guardia roja (que son apenas más que unos adolescentes).

Shujuan tarda poco en comprender que su vida y la de Tietou están en peligro por tener un esposo que ha sido acusado de derechista y antirrevolucionario. Como se esperaba, la guardia roja invade la casa del profesor y lo extraen para someterlo a juicio público. Entre el ajetreo, Tietou es brutalmente golpeado y su madre secuestrada por varios guardias rojos.

Finalmente, Tietou queda tendido en la calle, al exterior de la casa del profesor, con la mirada fija en las ramas de unos árboles, en donde se encontraba, atascado, los girones de un papalote azul que había intentado volar con su nueva hermanastra.

La familia había quedado completamente desintegrada. A pesar de los esfuerzos y sacrificios de Shujuan por mantenerse unida a Tietou y rescatar lo que quedaba de familia, el partido finalmente lo destruyó. Al quedar abatido, en el suelo, Tietou simboliza a su generación, que es la misma de Tian Zhuiangzhuang.

Millones de jóvenes que quedaron abandonados ahora deberán abrirse paso en la nueva realidad. Los cambios posteriores al periodo maoísta serán vertiginosos y profundos. Adicionalmente, todavía quedarán las huellas de la Revolución Cultural y del Gran Salto, lo que complicará la tarea de adaptación.

Son estas razones por las que el cine de la Quinta Generación es tan crítico de esas etapas y de la realidad sociopolítica de China. A manera de catarsis, los cineastas no sólo buscan la crítica y la denuncia de un momento histórico de grandes afectaciones, sino también la posibilidad de no volver a repetir el mismo error.

Para ellos no se trata de negar la pertenencia a su país o de minimizar los sentimientos patriotas, sino de reconocer la existencia de un pasado cultural, de tradiciones que representa lo *chino*, y que fue barrido por el tumultuoso periodo de 1958 a 1977 aproximadamente. Me parece que para la Quinta Generación, su obra se trata de una labor de rescate y de alerta. De rescatar los valores más tradicionales de la cultura china por medio de una narrativa cinematográfica altamente estética. Esto ya representa un doble acto de crítica y de rebelión, porque los cines del realismo socialista y de propaganda nunca repararon en la belleza visual y sonora de las producciones. La labor de alertar y evitar que episodios como el Gran Salto y la Revolución Cultural vuelvan a ocurrir.

Conclusiones

Cuando la película *Héroe* (2001) de Zhang Yimou se estrenó, fue un éxito internacional. Sus impresionantes escenas de peleas y su bella fotografía fueron cualidades ampliamente celebradas. Adicionalmente, el tema histórico perteneciente al periodo de la dinastía Qin (221-206 a. e. c) contribuyó al interés del público en torno a la “misteriosa China milenaria” y su longeva cultura. *El tigre y el dragón* (2000) de Ang Lee⁵² que también representaba impresionantes e imposibles secuencias de kung-fu aéreo, se colocó como el principal competidor de la obra maestra de Zhang Yimou.

Ambos filmes significaron el apuntalamiento de la producción cinematográfica china a nivel internacional y el mundo fílmico se percató del tipo de cine que China estaba produciendo. Aunque los dos filmes antes mencionados contemplan historias y argumentos diferentes, comparten un elevado nivel estético en lo visual y en el montaje. Asimismo, son producciones que contaron con un enorme presupuesto, algo poco usual en la cinematografía china. Estas características definirían la forma de producir cine en China por los siguientes veinte años.

De igual forma, este tipo de cine también se colocaría como un importante vehículo de transmisión de la cultura china, tanto al interior del país como al resto del mundo. En este sentido, justo como en los años de auge del comunismo, en el contexto del siglo XXI muchas historias cinematográficas tendrían marcados matices nacionalistas, como el caso representativo de *Héroe*: “En *Héroe* Zhang utilizó las artes marciales para comunicar la inequívoca tradición china” (De Masi, 2012)

Adicionalmente a la exhibición de uno de los deportes nacionales más importantes en China, la historia de *Héroe* se ha interpretado como una loa al

⁵² Célebre director originario de Hong Kong y con una importante presencia en Hollywood.

nacionalismo y al centralismo del poder del Partido Comunista, comparándolo con el primer unificador China, Qin Shi Huang Di.⁵³

En su artículo periodístico Daniel Weaver afirma que actualmente, con la reciente tendencia de producir filmes de formato *zhuxuanlu*⁵⁴ o filmes propagandísticos altamente comerciales, existe “... la urgente necesidad de representar una nación cohesiva, desarrollada y globalmente influyente” (Weaver, D. 2019)

La segunda década del siglo XXI ha atestiguado la vertiginosa emergencia de China como un poder regional y como una de las naciones más poderosas del mundo. Su industria cinematográfica también ha tenido un desarrollo importante. En dicho contexto, también ha crecido la presencia del Partido Comunista y lo que parece ser un regreso al centralismo y verticalidad del poder al estilo maoísta, en la figura del líder Xi Jinping

La reciente celebración del 70 aniversario de la fundación de la República Popular de China también tuvo sus festejos cinematográficos. Producciones de tipo *zhuxuanlu* como *The captain* (2019), *Mao Zedong 1949* (2019), *My people, my country*⁵⁵ (2019), *The climbers* (2019), con historias dedicadas al enaltecimiento del nacionalismo, tuvieron espectaculares ingresos en taquilla. El sitio web Cbooo.cn ubica a *My people...*, *The captain* y *Climbers* en 1ro, 2do y 3er lugar respectivamente de manera inalterable desde días previos y a lo largo de la *semana dorada*.

En este sentido, cabe destacar la presencia de filmes chinos en plataformas occidentales como Netflix, lo cual evidencia la creciente influencia de los contenidos culturales chinos en el resto del mundo. De manera ejemplar, destaca *La tierra errante* (2019), un filme de ciencia ficción al estilo de *Armagedón* (1998) en el que la supervivencia de la Tierra y la humanidad en ella depende de los recursos humanos y tecnológicos de China.

⁵³ También conocido como el Emperador Amarillo de la dinastía Qin.

⁵⁴ 主旋律

⁵⁵ Antología fílmica compuesta por siete películas, en la que participa Chen Kaige, entre otros.

La tierra errante tuvo un rotundo éxito financiero⁵⁶ y además recolectó diversos galardones en China, como el codiciado premio del Festival Internacional Fílmico de Beijing.

Sin embargo, el cine tipo zhuxuanlu no es el único que se produce en China. Existen otros géneros con diferentes inquietudes y preocupaciones, que dan otro sentido a la producción fílmica. Feng Xiaogang, uno de los más célebres directores actualmente, ha seguido una línea más crítica y disidente. Cintas como *Youth* (2017) exponen la difícil época que fue la Revolución Cultural, o la adaptación de la novela de Liu Zhenyun *Yo no soy Madame Bovary* (2016), que, parecida a la historia de Zhang Yimou *La historia de Qiu Ju* (1992), expone al grado de la ridiculez el lento, ineficiente y muchas veces injusto sistema burocrático de China. En otro contexto histórico *De regreso a 1942* (2012) ilustra la hambruna de Henan durante la invasión japonesa y el éxodo de millones de chinos hacia Nanjing, en busca de comida. Fueron abandonados a su suerte en medio del conflicto y como presa fácil del ejército japonés, por negligencia de Chiang Kai-shek.

Considerando el tipo de historias, estas películas no se comparan con las antes mencionadas en cuanto a éxito de taquilla, sin embargo tuvieron una presencia importante, incluso en circuitos fílmicos del extranjero. Estas cintas ayudaron a Feng Xiaogang a construirse una importante reputación como realizador y como crítico del sistema.

De esta forma, se nos presenta un amplio panorama cinematográfico chino, en el que, a pesar de la continua presión del Partido y la censura en los ámbitos culturales y de expresión, existe un contexto en el que la diversidad de géneros no sólo es posible, sino una práctica cotidiana. La investigación cinematográfica, las producciones y los números financieros lo prueban. Ello ha producido una

⁵⁶ \$679 millones en taquilla local durante su primer mes, la segunda película más exitosa, después de *Wolf Warrior 2*, saga de filmes dedicados a enaltecer al Ejército. Rebecca Davis, “*The Wandering Earth* Is Leading the Sci-Fi Charge at China’s Box Office”, en *variety.com*, March 14, 2019.

sociedad⁵⁷ educada en la producción cinematográfica, acostumbrada a una amplia oferta y altos estándares de producción.

En este sentido, la primera diferencia entre el auge del cine de las décadas de 1980 y 1990 y el del siglo XXI considero que radica en el estilo de representar el nacionalismo. Como ya se ha apuntado a lo largo de la presente investigación, el *nacionalismo cultural* explica mejor la forma en la que los directores aquí analizados recuperan elementos de la tradición cultural de China pre comunista, para demostrar que durante el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, las políticas iniciadas por Mao Zedong también significaron la destrucción de partes integrales de la cultura china. Esto, al corto plazo, produjo un vacío y la subsecuente decadencia de buena parte de la sociedad.

El teatro de sombras, la ópera tradicional de Pekín y la familia tradicional china son elementos fundamentales a la hora de reconstruir un sentido de pertenencia nacional y de construcción de identidad. Desde la perspectiva de conceptos como *comunidad imaginada* a manera de formaciones preliminares de naciones, se ha ilustrado que la amplia participación de dichas manifestaciones culturales a lo largo de la nación ha contribuido a considerarlas como rasgos identitarios exclusivamente chinos. A partir de este punto, la intención de los directores consiste en recuperar *lo chino*, desafiando y rechazando el periodo comunista, considerado enemigo de lo tradicional.

Esta tendencia de recuperación, en otros contextos, comprueba la necesidad de referirse al pasado cultural como estrategia para el fortalecimiento del sentido de pertenencia y del rasgo distintivo de lo que es *lo chino*. Yong Chen afirma que: “la campaña (de resurgimiento confucianista) en sí revela el entusiasmo popular para reconectarse con un patrimonio cultural que data de hace miles de años” (Yong Chen, 2013, p. 44)

⁵⁷ Al menos en las ciudades y centros urbanos importantes en China.

“... por lo tanto, una tradición viva se refiere a una serie de creencias, objetos y costumbres que se originaron en el pasado, que se han realizado o creído a través del tiempo y que siguen teniendo relevancia durante el presente” (Ibídem. P. 66)

Las tradiciones que sirven de eje argumentativo en los tres diferentes filmes aquí analizados, a saber, el teatro de sombras, la ópera de Pekín y la familia radiocanal, son indudablemente tradiciones vivas con profundo significado e importancia en el presente de China.

Finalmente, el análisis de la composición narrativa de los filmes desde la perspectiva de la Semiótica, nos permitió localizar la diversidad de signos, símbolos y referentes que componen su discurso nacionalista y cultural, concretando la hipótesis de la presente investigación. De igual forma, los contextos históricos presentados son auxiliares indispensables para el mejor entendimiento del desarrollo de los sucesos y los entornos sociopolítico y cultural de China.

El auge de la cinematografía china parece tener un largo futuro, y la integración de grandes capitales y tecnología de punta en su producción auguran más y mejores proyectos. Sin embargo, creo que China debe dedicar mayor esfuerzo a la experimentación en estilos y géneros que contemplen los valores estéticos y artísticos tan característicos de la Quinta Generación y el profundo sentido social de la Sexta Generación.

Bibliografía

- Ainhoa Marzol Aranburu, "The Film Industry in China: Past and Present", *Journal of Evolutionary Studies in Business*, Vol. 2, Number 1, 1-28, January-June, 2017
- Baum, Richard (1996) "Burying Mao: Chinese Politics in the Age of Deng Xiaoping", Princeton University Press.
- Berry, Chris, " ' Race ' [民族]: Chinese Film and the Politics of Nationalism" , *Cinema Journal*, Vol. 31, No. 2 Winter, 1992, pp. 48.
- Botton, F., Cornejo, R. "Bajo un mismo techo. La familia tradicional en China y su crisis", El Colegio de México, 1993.
- Cousins, Mark (2009) "An Interview with Tian Zhuangzhuang", *Journal of Chinese Cinemas*, Volume 3, Number 3, , Intellect Ltd Miscellaneous.
- Catherine Vance Yeh, "Experimenting with dance drama: Peking Opera Modernity, Kabuki Theater Reform and the Denishawn's Tour of the Far East", Issue 1, Number 2, 2016, pp. 28-37, Boston University.
- Chen Xihe, "Historical Roots and Modern Consciousness: A New View of Chinese Film" en: Semsel, G., et al (1993) *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989*.
- Chris Berry, Mary Ann Farquhar, "Post-Socialist Strategies: An Analysis of Yellow Earth and Black Cannon Incident".
- Clark, Paul (2005) "Reinventing China: A Generation and its Films", pp.2, The University of Hong Kong.
- Clifford, Paul, (comp.) "Historia Documental de China", Vol. 1, Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, 1991.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1990) "Cómo analizar un film" Paidós Comunicación.
- De Masi, Vincenzo (2012). *To Live or to Die - The Struggle of Chinese Film Productions' International Approaching*. In: Chen Chwen, Chwen; De Masi, Vincenzo; Negro, Gian Luigi; Zhang, Zhan. *Chinese Culture on the World Stage*. Hong Kong: The Chinese University Press, Hong Kong, online.

- Feng Yulan (aut.) Derk Bodde (ed.) (1997) "A Short History of Chinese Philosophy", Simon and Schuster, pp. 368.
- Fan Pen Li Chen and Bradford Clark, "A Survey of Puppetry in China (Summers 2008 and 2009), Asian Theatre Journal, Vol. 27, No. 2 (FALL 2010), pp. 333-365, University of Hawai'i Press.
- Fan Pen Li Chen, "The Temple of Guanyin: A Chinese Shadow Play", Asian Theatre Journal, Vol. 16, No. 1 (Spring, 1999), pp. 60-106, University of Hawai'i Press.
- Fan Pen Li Chen, "Chinese Shadow Theatre: History, Popular Religion and Women Warriors", McGill-Queen's Press – MQUP, 2007.
- Frederick C. Teiwes, "Establishment and consolidation of the new regime", en The Cambridge History of China, Vol. 14. MacFarquhar, R. y Fairbank, K. J., (ed.), Cambridge University Press, 1987.
- Gateward, Frances (Ed.) (2001) "Zhang Yimou: Interviews. University Press of Mississippi.
- Harding, Harry (1991) "The Chinese State in Crisis", en: The Cambridge History of China: Volume 15, pp. 105-127, Roderick MacFarquhar, John K. Fairbank (eds.), Cambridge University Press.
- Jernow, Allison (1993) The Press in the 1980s: Testing New Ground, en: Orville, S., Shambaugh, D., The China Reader. The Reform Era, Vintage Books, 1999, p. 229
- Jenny Kwok Wah Lau (2007) "Hero: China's response to Hollywood globalization" Jumpcut. A Review of Contemporary Media. www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lau-Hero
- Jenny Kwok Wah Lau (1995) "Farewell my Concubine": History, Melodrama and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema", Film Quarterly, Vol. 49, No. 1 Autumn, , pp. 17
- Jerome Chen (1983) "The Chinese Communist Movement to 1927", en *The Cambridge History of China*, Vol. 12, pp. 505-526.

- Jonathan P. J. Stock, "Learning Huju in Shanghai, 1900-1950: Apprenticeship and the Acquisition of Expertise in a Chinese Local Opera Tradition", *Asian Music*, Vol. 33, No. 2 Spring-Summer, 2002, pp. 1-42
- Lardy R. Nicholas (1987) "Economic recovery and the 1st Five-Year Plan", en *The Cambridge History of China*, Vol. 14, pp. 144-183, Roderick MacFarquhar, John K. Fairbank (eds.)
- L. Domínguez Jonathan (2008) "La expresión cinematográfica: Ubicación del lenguaje cinematográfico y su difusión en la historia de la cinematografía mundial (1896-2000)", Tesis Unam, México.
- Mai Chen Tina (2003) "Propagating the Propaganda Film: The Meaning of Film in Chinese Communist Party Writings, 1949-1965", *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 15, No. 2 (FALL, 2003), pp. 154-193, <https://www.jstor.org/stable/41490907>
- MacFarquhar, Roderick (1991) "The Succession of Mao and the end of Maoism" en *The Cambridge History of China: Volume 15, The People's Republic, Part 2, Revolutions within the Chinese Revolution, 1966-1982*, MacFarquhar, R. Fairbank, J (eds.), Cambridge University Press, 1991
- Mackerras, P. Collin, "The Rise of the Peking Opera, 1770-1870. Social aspects of theatre in Manchu China", Oxford, 1972.
- Naughton, Barry (1995) "Growing Out of the Plan. Chinese Economic Reform, 1978-1993", Cambridge University Press.
- Peirce Charles (1998) "El Hombre, un Signo" Editorial Crítica.
- Rodríguez, María Teresa (2006) "Reformas Económicas en China. De una economía socialista a una economía de mercado" en: "China: Perspectivas Sobre su Cultura e Historia II", Cornejo, Romer (coord.) El Coleio de México.
- Rey, Chow (1995) "Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema", Columbia University Press.
- Romer A. Cornejo en: Anguiano, Eugenio (Coord.) "China Contemporánea. La Construcción de un País desde 1949", El Colegio de México, 2001, p. 59
- Rui Zhang (2008) "Chinese Cinema from 1989 to the Middle of the 1990s and Feng Xiaogang's Early Career", en *The Cinema of Feng Xiaogang*.

Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989. Hong Kong University Press, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1xwfbx.6>

- Schram, S., Carrère, Hélène (1974) "El marxismo y Asia, 1853-1964", México, Siglo XXI Editores.
- Semsel, George, Xia Hong (1993). "Film in Contemporary China. Critical Debates, 1979-1989, pp. XII, Praeger.
- Stuart Schram, "El marxismo y Asia 1853-1964", Siglo XXI Editores.
- Schwartz, Benjamin (2009) "The World of Thought in Ancient China", Harvard University Press.
- The Western Chou en: Joseph Richmond Levenson, Franz Schurmann, (1971) "China: An Interpretative History. From the Beginnings to the Fall of Han. University of California Press.
- Townsend, James (1993) "Chinese Nationalism", The Australian Journal of Chinese Affairs, No. 27 (Jan., 1992), pp. 97-130. The University of Chicago Press on behalf of the College of Asia and the Pacific, The Australian National University.
- Wang Zhognming, "The Modern Consciousness of the Filmmaker".
- Wong, Felix (2011) "A Historiography of Historiographies: Cinema as China's Search for Self-Identity in the Wider World", History 1627: China in the Wider World, 1600-2000.
- Vogel, Ezra (2011) "Deng Xiaoping and the Transformation of China", The Belknap Press of Harvard University, p. 595.
- Xudong Zhang (2003) "National Trauma, Global Allegory: Reconstruction of Collective Memory in Tian Zhuangzhuang's The Blue Kite", Journal of Contemporary China, 12:37,623-638, DOI: 10.1080/1067056032000117678
- Yingjin Zhang, "From 'Minority Film' to 'Minority Discourse': Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema", Cinema Journal, Vol. 36, No. 3 (Spring, 1997), pp. 73-90, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.

- Yong Chen, “El reciente resurgimiento del confucianismo popular en China Continental: El redescubrimiento de los confucianistas clásicos, las academias y los ritos”, El Colegio de México, 2013. Pp. 43-75.
- Yuxing Zhou “Pursuing Softpower through cinema: Censorship and double standards in Mainland China”, *Journal of Chinese Cinemas*, 9:3, 239-252.
- Zhong Dianfei (1985) “On Innovation in Social and Cinematic Ideas”, *FilmArt*, en Semsel, G. (ed.) *Film In Contemporary China* (1993).
- Zhong Dafeng, “An Historical Survey of Yingxi Theory” en Semsel, G (ed.) *Film In Contemporary China* (1993).
- Zhou Cezong, “The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China”, Harvard University Press, 1960.

Filmografía

- Adiós a mi concubina (Dir. Chen Kaige, 1993) China.
- Vivir (Dir. Zhang Yimou, 1994) China.
- El papalote azul (Dir. Tian Zhuangzhuang, 1993) China.