

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



TESIS DOCTORAL

**La representación de la Revolución Cultural en el cine:
miradas de China, miradas de Occidente: un estudio
comparado de representación histórica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA

POR Xin Li

Director

Joaquín María Aguirre Romero

Madrid

© Xin Li, 2021

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

La representación de la Revolución Cultural en el cine: miradas de China, miradas de Occidente. Un estudio comparado de representación histórica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Xin Li

DIRECTOR

Dr. Joaquín María Aguirre Romero

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



TESIS DOCTORAL

**La representación de la Revolución Cultural en el cine:
miradas de China, miradas de Occidente. Un estudio
comparado de representación histórica**

PRESENTADA POR

Xin Li

DIRIGIDA POR

Dr. Joaquín María Aguirre Romero

Febrero, 2021

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutor, el profesor Joaquín M^a Aguirre Romero, quien fue también tutor de mi TFM del máster, y aceptó dirigir mi tesis hace cuatro años. Siendo profesor, es un profesional que dispone de inmensos conocimientos de múltiples disciplinas, y siempre los transmite con toda generosidad; es responsable, dedicando todo su tiempo y energía en la formación de los estudiantes; es cordial y amable, prestando su mayor ayuda a los alumnos en todos los ámbitos académicos. Siempre nos dice que el objetivo del doctorado no es hacer simplemente una tesis, sino formar a los investigadores. Y así lo ha hecho. Siendo un mentor y un modelo a seguir tanto en lo académico como en la vida misma, el apoyo y la confianza que me ha brindado durante estos años no se pueden medir con palabras.

También querría dar las gracias a mis padres, quienes me han ofrecido su apoyo incondicional para que pueda centrarme en los estudios. Sin ellos no habría podido realizar los estudios en España. Parte de esas gracias las querría dedicar a mi hermana, quien siempre ha sido mi motivo y fuerza para seguir adelante.

De la misma manera, me gustaría agradecer a Mathias, que siempre me ha dado su apoyo durante todo este tiempo, soportando mis frustraciones y dándome ánimos; a Delia, Jorge, Tamara y Rodrigo que me han tratado como de la familia, con quienes he compartido mis alegrías y mis momentos difíciles. Siempre serán mi familia.

Índice

Resumen	10
Parte I	15
Introducción	16
1. Objetivo.....	18
2. Estado de la cuestión	19
3. Marco teórico.....	22
3.1. Historia de los conceptos: “revolución” y “Revolución Cultural China”	22
3.2. Teoría de la tematización	31
3.3. Teoría de la narratología de R. Barthes.....	35
3.4. Teoría del orden del discurso de M. Foucault	45
3.5. La Semiosfera de I. Lotman	49
4. Hipótesis.....	51
5. Metodología	53
5.1. Selección del Corpus y clasificación histórica de las películas seleccionadas.....	53
5.2. Análisis narrativo.....	54
5.3. Análisis del discurso fílmico.....	55
5.4. Análisis temático	56
5.5. Análisis comparado	57
6. División del Corpus.....	57
6.1. Películas chinas.....	57
6.1.1. Las películas chinas de la primera etapa (1966-1976).....	58
6.1.2. Las películas chinas de la segunda etapa (1977-1989).....	60
6.1.3. Las películas chinas de la tercera etapa (a partir de 1990)	64
6.2. Películas occidentales.....	65
6.2.1. Las películas occidentales entre 1966 y 1976	66
6.2.2. Las películas occidentales después de la Revolución Cultural.....	67
Parte II	69
Capítulo I: La Revolución Cultural China: una introducción	70
1. Origen.....	70
2. Desarrollo.....	77

3.	Consecuencias	81
	Parte III	83
	Capítulo II: Las películas chinas de la primera etapa (<i>películas tipo</i>):	84
1.	Los elementos representativos de la Revolución Cultural	85
1.1.	Movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura”	85
1.2.	Dazibao.....	86
1.3.	Pidouhui (sesión de lucha)	90
1.4.	Libro Rojo de Mao	92
1.5.	Escultura y Retrato de Mao	95
1.6.	Lemas revolucionarios.....	96
1.7.	Radio y vehículos con propaganda política	99
1.8.	Escuela política nocturna	100
1.9.	Vestuario y peinado femenino	101
2.	La estructura narrativa estándar	103
3.	La imagen de las mujeres	105
3.1.	La imagen femenina tradicional china.....	105
3.2.	La imagen femenina en las <i>películas tipo</i>	106
4.	El culto a la personalidad de Mao	113
4.1.	El origen y desarrollo.....	113
4.2.	El culto a la personalidad de Mao en las <i>películas tipo</i>	115
5.	La politización de la vida humana y la distorsión de las relaciones familiares	120
5.1.	El matrimonio	120
5.2.	Los padres e hijos	121
5.3.	Los suegros y nueras	123
5.4.	Los hermanos	124
6.	Las características del lenguaje cinematográfico	125
6.1.	El uso del primer plano para los protagonistas	125
6.2.	El uso del plano general para escenas de trabajo	127
6.3.	El uso del plano general para el tiempo y el paisaje	129
	Capítulo III: Las películas chinas de la segunda etapa (entre 1977 y 1979)	131
1.	Elementos distintos:.....	132
1.1.	El tono sombrío	132

1.2.	La evolución de los personajes.....	133
1.2.1.	El papel de los veteranos del partido	133
1.2.2.	El papel de los intelectuales	136
1.3.	La suavización en las relaciones familiares	138
1.3.1.	Una imagen de la familia más humana	138
1.3.2.	La aparición frecuente del tema del amor	140
1.4.	La intensificación de las luchas políticas	143
1.4.1.	La caída de la “Banda de los cuatro” como final de la película	143
1.4.2.	Otro extremo de los Dazibaos y Pidouhuis.....	144
1.4.3.	La violencia y la muerte como temas comunes.....	146
1.5.	La represión y la confusión que siente la generación joven por la situación política.....	147
2.	Elementos semejantes:	149
2.1.	La nostalgia del presidente Mao y del primer ministro Zhou Enlai	149
2.2.	La estructura narrativa	150
2.3.	La imagen femenina positiva.....	152
2.4.	Las características del lenguaje cinematográfico	154
2.4.1.	El uso de determinados planos y ángulos para destacar a los personajes	154
2.4.2.	El uso del plano general para el tiempo atmosférico	156
Capítulo IV: Las películas chinas de la segunda etapa (entre 1980 y 1989)		158
1.	El estilo narrativo	160
1.1.	La estructura de la historia.....	160
1.2.	El uso de la narración retrospectiva y la narración intercalada	162
1.3.	La combinación del realismo con las escenas implícitas	165
1.4.	Los tonos diversificados	168
2.	La presencia frecuente de la violencia	174
3.	El foco en la vida cotidiana de la gente común y corriente.....	177
3.1.	El movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”	179
3.2.	La inestabilidad política de la Revolución y su influencia.....	185
3.3.	La recuperación de los sentimientos humanos.....	189
3.4.	La persecución que sufre la gente común y corriente	193

4.	Dos formas distintas de criticar la Revolución Cultural	195
4.1.	La perspectiva del testigo y la crítica prudente (la tercera generación)	196
4.2.	La crítica moderada con tono nostálgico (la cuarta generación)	198
Capítulo V: Las películas chinas de la tercera etapa (a partir de 1990)		202
1.	La situación política, económica e ideológica de la década de 1990	202
2.	La representación de la Revolución Cultural en el cine chino en la era del mercado	205
2.1.	La cultura de consumo y la evasión de la responsabilidad política	205
2.2.	El motivo de la censura y su influencia	209
2.3.	El tono nostálgico	216
3.	La Revolución Cultural desde la perspectiva de los directores de la quinta generación.....	218
3.1.	La estructura crónica y el efecto épico.....	219
3.2.	Una nueva interpretación de la tragedia revolucionaria.....	222
3.2.1.	Una generación con experiencias más directas de la Revolución	222
3.2.2.	El abandono del papel de los culpables y los salvadores	224
4.	La Revolución Cultural desde la perspectiva de los directores de la sexta generación.....	237
4.1.	El recuerdo personal sobre la Revolución mediante historias autobiográficas	237
4.2.	Un enfoque positivo de la Revolución Cultural	242
Parte IV		248
Capítulo VI: Las películas occidentales entre 1966 y 1976		249
1.	La influencia de la Revolución Cultural China en Francia	250
2.	“La Chinoise”, de Jean-Luc Godard	253
2.1.	El lenguaje cinematográfico de Jean-Luc Godard.....	254
2.2.	El maoísmo en la película	256
2.2.1.	Símbolos del maoísmo	256
2.2.2.	¿Una utopía sin salida?.....	261
3.	“Les chinois à Paris”, de Jean Yanne	263
3.1.	Los símbolos del maoísmo y de la Revolución Cultural China	264
3.2.	Una lupa de la sociedad francesa bajo la invasión	268

3.3.	La polémica de la censura	269
	Capítulo VII: Las películas occidentales después de la Revolución Cultural (1977—) ..	273
1.	La Revolución Cultural como paisaje de la historia	273
1.1.	“El último emperador”	275
1.2.	“M. Butterfly”	277
1.3.	“El violín rojo”	279
1.4.	“El último bailarín de Mao”	281
2.	La representación estereotipada de China y de la Revolución Cultural	283
2.1.	La estereotipación oriental desde la perspectiva occidental	284
2.1.1.	El orientalismo en “El último emperador”	285
2.1.2.	La deconstrucción del orientalismo en “M. Butterfly”	289
2.2.	Los símbolos estereotipados de la Revolución Cultural	293
2.2.1.	El ambiente revolucionario general.....	293
2.2.2.	Los Guardias Rojos	294
2.2.3.	El paseo de la humillación y el Pidouhui	296
2.2.4.	El baile de la lealtad.....	298
2.2.5.	La destrucción de los “cuatro viejos”	300
2.2.6.	La ópera revolucionaria	302
2.3.	El mito occidental de la Revolución Cultural	304
3.	La revolución y la utopía	309
3.1.	Una mitigación de la realidad revolucionaria.....	312
3.2.	Una generación confusa en un caos político.....	316
3.3.	El contraste de la imagen femenina en dos culturas.....	319
4.	La “revolución” de los lobos.....	321
4.1.	La Revolución Cultural como contexto histórico.....	322
4.2.	Los verdaderos protagonistas de la película	324
	Conclusiones	328
	Bibliografía	342
	Anexos	355

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la representación de la Revolución Cultural China en el cine chino y en el cine occidental. Para llevar a cabo la investigación, hemos construido un corpus de 49 películas, tanto chinas como occidentales, y rodadas en distintos momentos históricos, con el fin de realizar comparaciones de diferentes dimensiones.

Nuestro marco teórico se ha basado en las siguientes líneas: a) la historia conceptual, para la que he seguido las ideas de R. Koselleck; b) el concepto discursivo de “tematización”; c) la narratología barthesiana como forma de análisis del relato (actantes, acciones, tiempo, espacio); d) la Semiótica lotmaniana de la Cultura (para construir una “semiosfera de la revolución”); y e) la idea de “orden del discurso” foucaultiana, reflejando el control del poder sobre los discursos narrativos sobre la Revolución, marcando las interpretaciones históricas sucesivas.

En cuanto a la metodología, hemos llevado a cabo, primero, una clasificación histórica de las películas seleccionadas; luego hemos aplicado el análisis narrativo y el análisis del discurso fílmico a través de los elementos significantes de dichos largometrajes. En una fase final, hemos realizado el análisis temático y el análisis comparado para descubrir las distintas interpretaciones de la Revolución Cultural en diferentes sociedades y en distintos momentos históricos.

La Revolución Cultural, siendo un acontecimiento histórico, no tiene “sentido” por sí mismo. Lo que le da sentido son las interpretaciones posteriores, las cuales no permanecen inmutables, sino que varían en distintos contextos históricos debido a los cambios políticos, económicos e ideológicos. Eso nos explica el hecho de que han existido diversas recepciones de la Revolución en la sociedad china en diferentes épocas: de ser un movimiento completamente positivo a ser un objeto de crítica y tener interpretaciones más diversificadas posteriormente. De ahí se establece la necesidad de la distinción de tres etapas históricas: el periodo de la Revolución (1966-1976), la época de reflexión (la década de los años 80) y la época posterior, de 1990 hasta la actualidad. En conclusión, se puede decir que las hipótesis que formamos al principio del estudio han sido confirmadas durante el proceso de la investigación. Mediante la comparación

de las películas chinas, hemos conocido la evolución de las miradas de la Revolución dentro de la sociedad china. Los largometrajes que se hicieron en los distintos momentos históricos sirvieron respectivamente como la propaganda política del movimiento mencionado (entre 1966 y 1976); la reflexión y crítica del mismo movimiento (la década de los años 80); y el testigo de nuevas perspectivas con las que se reinterpreta la Revolución Cultural (a partir de la década de los años 90).

La comparación de los filmes occidentales rodados en diferentes épocas nos ha permitido conocer el cambio de las interpretaciones de la Revolución Cultural en el mundo occidental. Con el análisis de las películas hechas durante la propia Revolución (entre 1966 y 1976), hemos descubierto la repercusión que tuvo dicho movimiento en las sociedades occidentales; mientras que los largometrajes que se hicieron en los años posteriores (desde 1977 hasta la actualidad) representan este movimiento con una serie de signos revolucionarios, a base de las experiencias de la Revolución Francesa, que otorgan una imagen sumamente estereotipada de la Revolución Cultural China.

Al comparar las películas chinas con las películas occidentales, hemos desvelado que el cine chino sobre la Revolución siempre está estrechamente vinculado con los objetivos políticos, sea la propaganda política o la crítica, además de abordar temas muy diversificados sobre dicho movimiento, tales como la lucha de clases, la politización de la vida humana, la “reeducación”, etc. Al contrario, la mayoría de las películas occidentales utilizan la Revolución como fondo para contar historias ajenas a dicho movimiento, cuya representación se reduce a una serie de signos estándar que constituyen el “imaginario” occidental de la “idea” revolución.

Palabras clave: Revolución Cultural, interpretación, cine, China, Occidente

Abstract

This investigation aims to study the representation of the Chinese Cultural Revolution in Chinese and Western cinema. To carry out the research, it has been compiled a corpus of 49 films, both Chinese and Western. The films belong to different historical moments, in order to make comparisons of different dimensions.

The theoretical framework of this investigation is based on the following aspects:

a) Conceptual history, regarding the ideas of R. Koselleck; b) The discursive concept of thematization; c) Barthesian narratology as narrative analysis (actants, actions, time, space); d) The Lotmanian Semiotics of Culture (to build a “semiosphere of revolution”); e) The Foucaultian idea of “order of discourse”, reflecting the control of power over narrative discourses on the Revolution, indicating the consecutive historical interpretations.

Regarding methodology, we have carried out, first, a historical classification of the films; then we have applied narrative analysis and filmic discourse analysis through the significant elements of the films. Finally, we have implemented thematic analysis and comparative analysis for alerting the different interpretations of the Cultural Revolution in different societies and also through different historical moments.

The Cultural Revolution, being a historical event, does not make sense by itself. What gives it meaning are the subsequent interpretations, which do not remain unchanged, but vary in different historical contexts due to political, economic and ideological factors. So, this fact can explain the different perceptions of the Revolution in Chinese society at different periods of time (from being a completely positive movement to being an object of criticism). Therefore, we have to distinguish three historical stages: Revolution Period (1966-1976), the Period of Reflection (the decade of the 80s) and the next period, from 1990 to nowadays.

As a result, we have confirmed the initial suppositions of the study during the research process. Through comparing Chinese films, we have learned about the evolution of the views of the Revolution within Chinese society. The films that were setting in different historical moments were useful for political propaganda of the mentioned movement (between 1966 and 1976); reflection and criticism (the decade of the 80s); and the new perspectives that lead to the reinterpretation of Cultural Revolution (from the decade of the 90s).

Comparing Western films shot at different times has allowed us to understand the change in interpretations of the Cultural Revolution in the Western world. Moreover, through the analysis of the films that were shot during the Revolution itself (between

1966 and 1976), we have noticed the repercussion that this movement had on Western societies; on the other hand, we realize that films shot in subsequent years (from 1977 to the present) represent this movement with a series of revolutionary signs, based on the experiences of the French Revolution, which give a highly stereotypical image of the Chinese Cultural Revolution.

Through comparing Chinese films with Western films, we have discovered that Chinese cinema about the Revolution is always closely linked to political objectives and used for political propaganda or criticism. In addition, we can appreciate highly diversified themes about the movement, such as the struggle classes, the politicization of human life and “re-education”, among others. On the contrary, most Western films use the Revolution as a background to tell stories outside the movement, whose representation is reduced to a series of standard signs that constitute the Western imaginary of the Revolutions’ idea.

Key words: Cultural Revolution, interpretation, movies, China, West

Parte I

Introducción

Introducción

La Revolución Cultural China constituye un movimiento influyente pero poco difundido a nivel mundial. Decimos que es influyente, no solo porque duró diez años, de 1966 a 1976, sino porque también dejó en su momento grandes impactos tanto en China como en el mundo occidental. Ha sido poco difundido debido a la censura que sufrió en China, lo cual hizo que se convirtiera de forma paulatina en un tema político sumamente delicado, e incluso un tabú social, por lo que pocos conocimientos sobre dicho movimiento llegaron a ser divulgados en las sociedades occidentales por las propias restricciones en China.

En este trabajo, pretendemos realizar una investigación sobre la representación de dicho movimiento en el ámbito del cine. Es fundamental tener en cuenta el hecho de que el centro de nuestra investigación consiste en las “interpretaciones” y “representaciones” de la Revolución Cultural, no la historia en sí. Según el teórico de la Historia Conceptual, R. Koselleck (1983: 14), la historia en sí misma no tiene *sentido*, sino que es solamente un conjunto de hechos realmente acontecidos. Lo que le da sentido son las interpretaciones posteriores. Siendo un movimiento que dejó una gran repercusión en el mundo, la Revolución cultural nunca ha dejado de ser interpretada a lo largo de la historia. Durante la plena Revolución, es decir, entre el año 1966 y 1976, el movimiento fue percibido como un medio eficaz para la construcción de un socialismo con un futuro brillante; en la década de los 80, todos los elogios y apoyo a la Revolución se convirtieron en duras críticas, según las cuales, dicho movimiento fue un gran error que dejó consecuencias destructivas; a partir de los años 90, la Revolución Cultural se retiró del escenario político como protagonista y, en vez del criterio unitario, surgieron diversas perspectivas que interpretaban la Revolución de manera distinta.

En el mundo occidental, la Revolución Cultural tuvo un impacto tan grande en la década de los 60 y 70 que muchas sociedades occidentales contaban con sus propias organizaciones maoístas. Más tarde, debido a la censura sobre dicho tema en China, pocas informaciones llegaron a ser difundidas fuera del país, lo cual hizo que la Revolución Cultural se convirtiera en un movimiento muy controvertido en las sociedades occidentales.

En el ámbito del cine también se aprecia un cambio similar en las percepciones sobre la Revolución Cultural: según que las películas sean rodadas en distintos momentos históricos se presentan con características muy variadas. Por ejemplo, las películas chinas filmadas durante la Revolución constituyen pura propaganda política para elevar el propio movimiento; los filmes rodados en los años 80, en cambio, se dedican a la reflexión y crítica de la Revolución; y a partir de la década de los 90, se perciben en los largometrajes diversas voces sobre dicho movimiento bajo el contexto de la cultura de consumo. En cuanto a las películas occidentales, también se pueden observar las características distintas marcadas por los diferentes momentos y contextos históricos.

Existen numerosas novelas, series y películas chinas que versan sobre dicho movimiento, y con respecto a las obras occidentales que abordan este tema, no llegan a ser un número tan grande, pero también reflejan la historia de esa época mediante distintas perspectivas. Entre todas las formas artísticas que interpretan la historia de la Revolución Cultural, hemos elegido los largometrajes como nuestro objeto de la investigación por varios motivos. Las películas, siendo un medio que interpreta la historia, no constituyen solamente obras artísticas, sino que disponen de la función de difundir la ideología, orientar la opinión pública, recuperar la confianza social, etc. En comparación con las otras formas artísticas, las películas cuentan con ciertas características que les hacen triunfar en el mercado de consumo. Por ejemplo, se trata de una actividad de grupo acudir al cine, lo cual hace que las películas tengan el potencial de causar un impacto social más considerable que las otras producciones artísticas. Además, en una película se puede reducir la historia que transcurre durante varios años en menos de dos horas, creando un efecto épico que no lo tienen los otros medios artísticos. En ese tiempo limitado de un largometraje, es imposible narrar la historia completa, por lo que los directores suelen seleccionar las partes que le parecen importantes para crear su propia historia, motivo por el que puede haber diversas interpretaciones sobre un mismo acontecimiento histórico, fruto de los criterios de selección y relevancia.

Entre las películas que hemos elegido, algunas se grabaron en plena Revolución, y las otras en épocas posteriores de dicho movimiento, lo cual nos ofrece una visión diacrónica sobre la evolución de las percepciones de la Revolución a lo largo de la

historia, mientras que la comparación entre las cintas chinas y las occidentales nos permite observar las distintas miradas sobre dicho movimiento dentro y fuera de China.

Cabe reiterar que nuestro objetivo de la investigación se centra en las interpretaciones y las formas de representación de la Revolución Cultural en el cine, las cuales pueden no ser cien por cien objetivas, pero no es nuestro objetivo establecer su veracidad, sino por el contrario estudiar las diferencias que tiempo y cultura provocan en cada uno de los objetos textuales estudiados. Pretendemos, mediante este trabajo, establecer un panorama general sobre las interpretaciones en diferentes épocas históricas y en distintos territorios geográficos y culturales, y esperamos que esta investigación pueda ser útil para los investigadores que se interesen en dicho tema.

1. Objetivo

Objetivo general:

El presente trabajo tiene como objetivo general la investigación sobre la representación de la Revolución Cultural en el cine chino y el cine occidental. Se trata de un estudio comparado de representación histórica, cuya finalidad consiste en identificar las diferencias entre las miradas chinas y occidentales sobre el mismo movimiento a través de diversas perspectivas, tales como la estructura narrativa, el tono, el lenguaje cinematográfico, entre otras.

Objetivos específicos:

- Identificar las características y diferencias de las películas chinas, rodadas en diferentes épocas históricas, que versan sobre el tema de la Revolución Cultural China.
- Identificar las características de las películas occidentales, filmadas en distintos tiempos históricos, que abordan el tema de la Revolución Cultural China.
- Hacer una comparación de las distintas perspectivas con las que se interpreta la Revolución Cultural en los largometrajes hechos en diferentes etapas históricas para conocer la evolución de las percepciones sobre dicho movimiento.

- Hacer una comparación de las diferentes perspectivas con las que se interpreta la Revolución Cultural en las películas chinas y las occidentales para descubrir las miradas sobre el mismo movimiento dentro y fuera de China.

2. Estado de la cuestión

Como se trata de un tema político altamente delicado que ha sufrido una censura estricta durante las últimas décadas en la sociedad china, se encuentra un número muy limitado de estudios sobre dicho movimiento. En cuanto al tema de nuestra tesis, hemos localizado tres trabajos que están relacionados con la interpretación de Revolución Cultural en el cine chino, que son los siguientes:

- 秦良杰. (2015). *“影像文革”与集体记忆: 新时期电影中的文革叙事研究*. 博士学位论文, 苏州大学.

[trad.: QIN, Liangjie (2015). *“La imagen de la Revolución Cultural China” y la memoria colectiva: un estudio de la narración revolucionaria en el cine de la nueva época*. Tesis doctoral, Universidad de Suzhou]

Este estudio, basado en el corpus de más de 90 películas chinas que versan sobre el tema de la Revolución Cultural, partiendo de la pregunta sobre “cómo las películas participan en la construcción de la memoria colectiva”, analiza las relaciones entre las películas de la Revolución Cultural, la construcción de la memoria colectiva, y las corrientes ideológicas.

- 孟春蕊. (2014). *影像中的历史*. 博士学位论文, 吉林大学.

[trad.: MENG, Chunrui (2014). *La historia en el cine*. Tesis doctoral, Universidad de Jilin]

Este estudio se dedica a la investigación de las interpretaciones de la Revolución Cultural en el cine chino. Basado en la teoría de Susan Hayward, el autor construyó un corpus con las palabras clave de las películas seleccionadas. Mediante el análisis de dichas palabras claves, nos presenta un mapa mental de los diversos aspectos de la sociedad china en distintas épocas históricas.

- 刘珉僖 (2011). *90 年代电影中的文革记忆*. 硕士学位论文, 北京大学.

[trad.: LIU, Minxi. (2011). *La memoria de la Revolución Cultural en el cine de los años 90*. TFM, Universidad de Pekín]

A partir de los años 90, debido al avance económico y social, empezaron a surgir voces distintas sobre la Revolución Cultural, puesto que la gente común y corriente consiguió la libertad de contar sus recuerdos personales sobre dicho acontecimiento. Dichas memorias relatadas por el pueblo son muy diferentes a las historias revolucionarias construidas por los intelectuales en los años 80. El autor nos quiere convencer del hecho de que la Revolución trágica que describen los intelectuales, quienes fueron los más perseguidos durante el movimiento; no puede representar la memoria de todo el pueblo, al contrario, lo que cuentan las personas comunes y corrientes tiene más valor histórico.

Además de los trabajos anteriormente mencionados, también se han publicado unos cuantos artículos científicos que abordan el tema de la Revolución Cultural y el cine desde perspectivas muy específicas, por ejemplo,

- 陈吉德. (2013). 文革电影的疾病隐喻. *学海*, 6, p. 172-176.

[trad.: CHEN, Jide (2013). “Las metáforas de enfermedades en las películas sobre la Revolución Cultural”. *El mar de conocimientos*, 6, p. 172-176.]

- 陈吉德. (2015). 文革电影的英雄崇拜情结. *江苏社会科学*, 3, p. 178-186.

[trad.: CHEN, Jide (2015). “El culto al héroe en el cine sobre la Revolución Cultural”. *Ciencia Social de Jiangsu*, 3, p. 178-186.]

- 陈吉德. (2017). 文革电影的文革叙事. *南京师范大学文学院学报*, 3, p. 110-115.

[trad.: CHEN, Jide (2017). “La narrativa de la Revolución Cultural en el cine revolucionario”. *Revista de la Escuela de Lengua y Literatura China de la Universidad Normal de Nanjing*, 3, p. 110-115.]

- 崔晶. (2009). 从史诗性批判到遐想式记忆—20 世纪 90 年代以来 “文革” 电影的书写. *文教资料*, 11, p. 63-66.

- [trad.: CUI, Jing (2009). “Desde la crítica épica hasta la memoria imaginaria – la narrativa de las películas sobre la Revolución Cultural desde la década de 1990”. *Materiales culturales y educativos*, 11, p. 63-66.
- 贾磊磊 (2014). 中国第五代电影的“文革记忆”. *艺术百家*, 30(6), p. 8-13.
- [trad.: JIA, Leilei. (2014). “La ‘memoria revolucionaria’ en las películas de la Quinta Generación”. *Cien escuelas de artes*, 30 (6), p. 8-13.]
- 金丹元; 许苏 (2010). 重识“文革”电影中的女性形象——兼涉对两种极端女性意识的反思. *当代电影*, 4, p. 50-54.
- [trad.: JIN, Danyuan; XU, Su (2017). “Un nuevo reconocimiento de la imagen femenina en el cine sobre la Revolución Cultural — reflexión sobre dos consciencias femeninas extremas”. *Cine contemporáneo*, 4, p. 50-54.]
- 翟建农. (1995). “样板戏电影”的兴衰——“文革电影”: 20世纪特殊的文化现象(一). *当代电影*, 2, p. 37-43.
- [trad.: ZHAI, Jiannong (1995). “La prosperidad y la decadencia de las óperas revolucionarias: un fenómeno cultural especial en el Siglo XX (1)”. *Cine contemporáneo*, 2, p. 37-43.]

En cuanto a los estudios occidentales que tratan el tema de la Revolución Cultural China y el cine, son aún más escasos, y la mayoría se centra en el análisis de algún director o ciertas películas determinadas, tales como,

- LÓPEZ MARTÍNEZ, María de la Paz (1998). “Zhang Yimou, una verdadera revolución cultural”. *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*, p. 295-299.
- SALVÁ, Nando (2016). “Cine de autor, Zhang Yimou: ‘El pueblo chino se niega a hacer memoria’”. *Cinemanía*, 2016(251), p. 32.
- MCGRATH, Jason (2010). “Cultural revolution model opera films and the realist tradition in Chinese cinema”. *The Opera Quarterly*, 26 (2-3), p. 343-376.

La tención al tema revolucionario es muy diversa y va desde la simple mención en el título a señalar que la Revolución tuvo lugar y consecuencias, como ocurre en el artículo de López Martínez, el señalado en primer lugar, a obras especializadas como la citada de McGrath.

Como se puede observar, el número de los estudios sobre dicho tema es muy restringido, y solo muestran las interpretaciones de la Revolución Cultural dentro de la sociedad china. A parte de eso, cada investigación parte de distintas perspectivas, y cuenta con corpus muy variados. En comparación, el corpus de nuestra investigación contiene tanto películas chinas como películas occidentales que fueron rodadas en diversos periodos históricos, lo cual nos permite una visión más amplia con respecto al tema mencionado.

3. Marco teórico

3.1. Historia de los conceptos: “revolución” y “Revolución Cultural China”

- Origen del concepto “revolución”

Con el fin de comprender mejor las distintas interpretaciones de la Revolución Cultural China tanto en el cine chino como en el cine occidental, se hace muy necesario realizar un estudio profundo sobre el concepto “revolución”. En este caso, el estudio de Reinhart Koselleck *Futuro pasado* (1993) nos ayuda mucho en entender los distintos aspectos de dicho concepto y enmarcarlo para nuestros fines investigadores. Según Koselleck,

La palabra ‘revolución’, perteneciente al vocabulario político moderno, tiene un contenido semántico que no se agota en los usos y aplicaciones tópicas, indicando tanto un cambio de régimen o una guerra civil, como también transformaciones a largo plazo; es decir, sucesos y estructuras que se introducen profundamente en nuestra vida cotidiana. (Koselleck, 1993: 67)

Dos antecedentes históricos constituyen el uso lingüístico de esta palabra, que se introduce gradualmente en el vocabulario corriente de los historiadores. El primero de ellos remite a vuelta, retorno al punto de origen del movimiento. Así como se entendía ya con Aristóteles, en el sentido de alternancia política al mismo punto de partida, puesto que se consideraban limitadas las formas políticas. El concepto moderno de

revolución partió de la obra de Copérnico, *De revolutionibus orbium caelestium*, que se refiere a los movimientos circulares de los cuerpos celestes (1993: 71).

El concepto de revolución pasó de la astronomía a la política de forma paulatina. Koselleck muestra cómo este concepto estaba ya difundido en lo político y social desde el siglo XVII con nuevos contenidos semánticos. Por ejemplo, para Hobbes, la revolución trata de un movimiento circular que “había conducido desde la monarquía absoluta a través del largo parlamento hasta el parlamento incompleto, de éste a la dictadura de Cromwell y, de vuelta, a través de formas oligárquicas intermedias, a la monarquía, restaurada bajo Carlos II” (1993: 71). Desde esta historización del concepto, Koselleck muestra cómo el concepto se consolida ya, incluso como “una expresión transhistórica a modo de metáfora consciente de acontecimientos a largo plazo, políticos y sociales” (1993: 73).

Como afirma Koselleck en su artículo, “el significado de nuestra palabra ‘revolución’ no es de ninguna manera unívoco. Varía desde los movimientos revolucionarios cruentos políticos y sociales hasta las innovaciones científicas decisivas...” (1993: 68) En la historiografía se habla generalmente de tres tipos de revoluciones, que son revolución política, revolución social y revolución económica. En cuanto a la Revolución Cultural de China, Koselleck afirma que “El concepto de revolución cultural, más reciente, es propio de la situación interna china y en él se trata de introducir el movimiento revolucionario hasta en el pensamiento de los chinos para, por así decirlo, dictarles la revolución en su propio cuerpo” (1993: 68). Cabe destacar que la Revolución Cultural, a pesar de su definición literal, no dejó gran huella en el ámbito cultural, salvo la destrucción de la cultural tradicional china y el rechazo a la cultura extranjera. Le puso la definición “cultural” Mao con la intención de convocar un cambio ideológico de todo el pueblo sin recurrir a la violencia, sin embargo, no pudo evitar las prácticas violentas que destacaron en la lucha de clases en las purgas políticas.

- Diferencias entre “palabra” y “concepto”

Quedando claro el origen de la palabra/concepto “revolución”, debemos aclararnos también la diferenciación entre un concepto y una palabra, la cual es el punto de partida de todas las reflexiones de Reinhart Koselleck en su trabajo de *Begriffsgeschichte*

(*historia de los conceptos*) (1972), y también es fundamental para nuestra comprensión sobre la llamada “Revolución Cultural”.

Según Koselleck, “el concepto es ciertamente una palabra, pero no es solamente una palabra: todo concepto está adherido a una palabra, pero no toda palabra es un concepto político o social, pues los conceptos políticos y sociales pretenden tener un carácter general y son siempre polisémicos” (Koselleck, 1972: 123-124). Más adelante, Aballán especificó dicha diferencia afirmando,

Lo que distingue al concepto de la palabra es su capacidad de significar algo, pero la multitud de sentidos político-sociales de los conceptos no es lo mismo que la multitud de significados lingüísticos de la palabra. El concepto extrae su multitud de sentidos de su carácter como instrumento o como indicador de la acción política o social. (Aballán, 2007: 219)

Como dice Koselleck, los conceptos son “concentrados de muchos significados que se introducen desde la situación histórica en la palabra” (1967: 86), de modo que solo pueden ser *interpretados*; en comparación, las palabras pueden ser *definidas*. “Una palabra se convierte en concepto cuando se introduce en ella el contexto de significados y experiencias político-sociales en el que la palabra se usa y para el que se usa” (1967: 86). Consideramos que la palabra “revolución” constituye un concepto porque en ella se introduce el contexto de significados y experiencias político-sociales.

En el artículo “Historia de los conceptos y conceptos de historia”, Koselleck nos manifiesta la importancia de los conceptos en el sentido de acumular experiencia:

Para efectuar y acumular experiencias, es decir, para integrarlas en la vida de cada uno, se necesitan conceptos, pues los conceptos permiten guardar y retener las experiencias incluso cuando éstas ya se han desvanecido. Uno necesita conceptos para saber lo que sucedió, para almacenar el pasado en el lenguaje y para integrar las experiencias vividas en sus capacidades lingüísticas y en su comportamiento. Gracias a ello podemos entender lo que ha sucedido y estar en condiciones de adaptarnos a los desafíos del pasado. (Koselleck, 2004: 28)

Siendo un concepto histórico, “Revolución Cultural” cumple su función de guardar y retener las experiencias pasadas, de hecho, se ha convertido en un término que está profundamente incrustado en la mente del pueblo chino, además de servirnos como lección para no repetir el mismo error.

- Relación entre el lenguaje y la realidad

Según Koselleck, el concepto es el que establece la relación entre el lenguaje y la realidad histórica, lo cual constituye el tema de investigación en su tarea de *Begriffsgeschichte* (*historia de los conceptos*). En esta relación entre las palabras y las situaciones históricas, Koselleck pone mucho énfasis en el doble rol que desempeña el lenguaje. “Por un lado, el lenguaje es receptivo y registra lo que sucede fuera de sí mismo, descubriendo aquello que se le impone sin ser en sí mismo lingüístico, el mundo pre-lingüístico. Por otro lado el lenguaje, en su función activa, asimila todos estos contenidos extralingüísticos” (2004: 30). Además, Koselleck también insiste en que la relación entre el lenguaje y la realidad no es paralela, sino que ambos se transforma a diferentes ritmos.

De acuerdo con el hecho de que no exista una identidad permanente entre el lenguaje y la realidad, Koselleck plantea la pregunta de cómo identificar los cambios que se producen en la relación entre ellos. En relación con su tesis del *Sattelzeit*, Koselleck propone cuatro criterios que definen el proceso de los cambios estructurales de los conceptos, conocidos como “Democratización” (el fenómeno por que el vocabulario político y social se amplía y aplica a otros ámbitos distintos), “Politización” (el fenómeno por que los conceptos van incluyendo referencias relativas a un número cada vez mayor de personas), “Ideologización” (el fenómeno por el que los conceptos se transforman en fórmulas abstractas o vacías, que se usan de manera distinta según los intereses o la clase social de los hablantes), y “Adquisición de una dimensión temporal” (el proceso de cambio en el que los conceptos incorporan referencias temporales, relativas a expectativas de un futuro mejor o a diferencias entre un “antes” y un “después” que ha de venir) (Aballán, 2007: 226-227).

Con respecto al mismo tema sobre la relación entre el lenguaje y la realidad, Heiner Schultz, colega de Koselleck, señala que hay en total cuatro posibilidades para analizar el cambio recíproco de las circunstancias y los conceptos (Koselleck, 2004: 31-33):

1) La primera posibilidad consiste en que el significado de las palabras y las circunstancias se correspondan mutuamente de forma duradera, lo cual resulta excepcionalmente raro, y más raro todavía es que cambien en paralelo y en el mismo sentido. Es cierto que existe un amplio grupo de palabras cuyos significados y las circunstancias han permanecido constantes durante siglos, sobre todo los conceptos relacionados con el conocimiento de la naturaleza y las actividades humanas sujetas a una continua repetición, como la vida de los campesinos y los artesanos, aunque en estos ámbitos también se producen cambios con una ruptura política, social o mental, así como un descubrimiento decisivo.

2) En el segundo caso, el significado de la palabra permanece constante, pero las circunstancias cambian, distanciándose del antiguo significado, por lo tanto, la realidad transformada debe ser nuevamente conceptualizada. Koselleck propone como ejemplo la redefinición de la palabra “fascismo”, la cual sirve para salvar las expectativas revolucionarias después que el fascismo y el nacionalismo derribaron el sueño del capitalismo.

3) La tercera posibilidad, con la que se encaja nuestro concepto “Revolución Cultural”, se refiere a que el significado de la palabra cambia, pero la realidad aprehendida por ella permanece constante. Emplea como ejemplo la palabra de “revolución”, la cual implica que “el concepto cambia, pero la secuencia de las revoluciones, en tanto que acontecimientos históricos, sigue sucediéndose de la misma o similar manera” (Koselleck, 2004: 32). Antes de mediados del siglo XVIII, la palabra “revolución” contaba con las características relacionadas con el alzamiento, traición, rebelión y violencia, etc., que eran las características típicas de la guerra civil de aquel entonces. Sin embargo, en el siglo XVIII, este concepto adquirió un significado totalmente nuevo, refiriéndose a “un proceso único, particular, capaz de deparar de una vez por todas, con un nivel decreciente de violencia, un futuro completamente distinto, consistente en la pacífica autoorganización de los pueblos” (Koselleck, 2004: 33). No obstante, aunque el significado del concepto había cambiado completamente, la realidad no se alejó mucho de su versión original, o sea, se siguieron produciendo prácticas violentas,

conduciéndolo a una guerra civil, tal y como lo que sucedió en la mayoría de las revoluciones.

En el caso de la Revolución Cultural China, en sus comienzos, tanto sus iniciadores como sus participantes la dotaron de un significado pacífico, considerándola como un proceso único en el que no haría falta recurrir a la violencia para conseguir un resultado exitoso. Sin embargo, la realidad es que en dicha revolución resultó imposible evitar las prácticas violentas, y las consecuencias se alejaron mucho de los objetivos iniciales que se planteaban.

4) La cuarta posibilidad reside en que las circunstancias y el significado de las palabras se desarrollan separadamente, cada una por su lado, de manera que la correspondencia inicial no puede mantenerse por más tiempo. Solo a través de los métodos de la historia conceptual es posible reconstruir qué realidades solían corresponderse con qué conceptos. Koselleck propone como ejemplo el concepto “estado” para explicar el hecho de que la historia de la formación del Estado no se ajusta, ni es paralela a su historia conceptual (Koselleck, 2004: 33).

Al conocer cuatro posibilidades anteriormente mencionadas, se puede llegar a una conclusión provisional:

El significado y el uso de una palabra nunca establece una relación de correspondencia exacta con lo que llamamos la realidad. Ambos, conceptos y realidades, tienen sus propias historias que, aunque relacionadas entre sí, se transforman de diversas maneras. Ante todo, los conceptos y la realidad cambian a diferentes ritmos, de modo que a veces nuestra capacidad de conceptualizar la realidad deja atrás a la realidad conceptualizable, o al contrario. (Koselleck, 2004: 36)

Mientras reflexionaba sobre los conceptos y el cambio de los conceptos, Koselleck escribió un artículo (1983) que explica precisamente cuál es el objeto real de la “historia de los conceptos”, diciendo que “los conceptos como tales no tienen historia. Contienen historia, pero no tienen historia. Solo pueden envejecer, afirmar algo que ya no sea acertado. Lo que cambia entonces es el contexto, pero no el concepto envejecido. Lo que tiene historia es todo aquello que ‘se ha llevado’ a un concepto” (1983: 14). Como

en el ejemplo que nos propone el propio autor, el concepto de *politike koinonia* de Aristóteles no puede cambiar, y lo que cambian son los distintos significados y las distintas aplicaciones que le dan los lectores posteriores. En otras palabras, “el concepto de Aristóteles como tal no tiene ninguna historia, pero sí la tiene la recepción de ese concepto” (Koselleck, 2002: 34).

Este pensamiento nos ayuda en gran medida a entender las diferentes percepciones de la Revolución Cultural. Siendo un acontecimiento histórico, la Revolución en sí no tiene sentido. Lo que le dan sentido son las interpretaciones posteriores. Por ejemplo, durante los años 60, la Revolución Cultural suponía un auténtico faro de esperanza para millones de personas. Un gran número de obreros, campesinos y estudiantes participaron con todo entusiasmo en ese movimiento que era considerado como “una rebelión contra la autoridad”, “una revolución en la educación”, “una destrucción del mundo viejo para que nazca uno nuevo mundo”, etc. En fin, en aquella época, la valoración del pueblo chino de dicho movimiento fue completamente positiva. Llegando a los años 80, las percepciones de la Revolución cambiaron de forma brusca. Junto con el fracaso del propio movimiento, la reflexión se llevó a cabo con la participación de todo el pueblo, y llegó a su apogeo cuando sometieron a Linbiao y las bandas de Jiangqing a juicio público. La crítica sobre la Revolución se manifestaba tanto en los documentos oficiales del partido como en las obras artísticas. Como consecuencia, la Revolución Cultural se convirtió en una herida incurable para toda la nación. A partir de la década de los 90, con la aplicación de la política de reforma y apertura para promover el desarrollo económico, han surgido muchos nuevos comentarios sobre ese movimiento, algunos incluso dando voces a la propia Revolución, lo cual muestra que el pueblo chino ha empezado a ver la Revolución desde perspectivas más diversas.

Esos cambios de interpretaciones sobre la misma Revolución nos muestran el hecho de que lo que ha cambiado no es el concepto, sino el contexto en el que la gente le da distintos significados y aplicaciones, lo cual sienta la base de nuestro análisis posterior sobre las películas hechas en diferentes épocas históricas.

- Reescribir la historia

Dado que la tensión existente entre las circunstancias históricas y su registro lingüístico estalla de manera repetida en la historia, cualquier historia debe ser reescrita de forma

perpetua, aunque ya estaba establecida y registrada anteriormente. Esta reescritura, según Koselleck:

No se efectúa caprichosamente y sin propósito, sino de acuerdo con ciertas pautas científicas, o, lo que es lo mismo, toda reescritura histórica ha de someterse al poder de veto de las fuentes, que nunca nos indican lo que hay que decir, pero nos impiden arriesgar afirmaciones que la documentación histórica no nos autoriza, o excluye claramente como falsas. (Koselleck, 2004: 40)

Ante todo, nos propone el autor dos tipos de métodos respecto a los enfoques o criterios de transformación del curso de acontecimientos en una historia, que son las denominadas “historiografía socioeconómica” (materialista) e “historiografía crítico-literaria” (idealista). Esos dos criterios, en cierto modo, se excluyen mutuamente, sin embargo, también pueden llegar a estimularse el uno al otro (Koselleck, 2004: 41).

En cuanto a la transformación de un acontecimiento en una historia, Wilhelm von Humboldt afirmaba que “el escritor de historia, quienquiera que merezca este nombre, debe describir cada suceso como parte de un todo o, lo que es lo mismo, debe representar en cada parte la forma de la historia como tal” (1980: 590). Sin embargo, la realidad es que cada historiador puede encontrar en una historia los elementos que le interesan personalmente, infiltrando sus propias ideologías en las interpretaciones de las historias, con el fin de construir una historia ajustada a su propio criterio.

Eso explica la razón por la que podemos encontrar diversas versiones sobre la definición de la Revolución Cultural cuando recurrimos a los documentos históricos, los cuales, siendo construcciones humanas, aunque deben mantener el principio de ser objetivo, no dejan de ser interpretaciones personales de las historias, por lo que no se puede evitar el hecho de que haya ideologías personales infiltradas en ellos. Las siguientes versiones sobre la definición de dicho movimiento muestra que los historiadores chinos y los autores occidentales han seleccionado las piezas muy distintas de ese acontecimiento para formar una historia que se ajusta a sus propios criterios.

1) La narrativa oficial china sobre la definición de “Revolución Cultural”

La narrativa oficial se refiere aquí a la definición establecida en la *Resolución sobre ciertos asuntos históricos del partido desde la fundación de la República Popular de China*

publicada en 1981, cuyo contenido se considera como autoridad para todas las publicaciones e investigaciones sobre el tema de la Revolución Cultural en China. Según la *Resolución*, la Gran Revolución Cultural, con el nombre completo de “Gran Revolución Cultural Proletaria”, consiste en una lucha civil lanzada por Mao Zedong y aprovechada por los grupos contrarrevolucionarios, cuya consecuencia supone una enorme tragedia para el partido, el Estado y para todos los grupos étnicos del pueblo chino.

Según la versión oficial china, la Revolución Cultural fue puesta en marcha y dirigida por el líder Mao Zedong. El punto de partida de ese movimiento consistía en prevenir la restauración del capitalismo, mantener la pureza del partido y buscar el camino propio para construir el socialismo en la sociedad china. Sin embargo, la valoración del propio líder sobre la situación política del partido y del Estado había sido gravemente errónea, considerando que la sociedad china estaba enfrentándose al peligro del revisionismo y la restauración capitalista, mientras que el único remedio consistía en la adopción de medidas absolutas, movilizándolo a todo el pueblo de manera global, y de abajo hacia arriba, con la finalidad de revelar la parte corrupta del partido y reivindicar el poder usurpado por los seguidores de la vía capitalista.

2) La versión occidental sobre la definición de la Revolución Cultural

Según Roderick Lemonde MacFarquhar¹, la Revolución Cultural está estrechamente relacionada con la lucha de poderes.

El 25 de diciembre de 1966 se celebró una cena en la casa de Mao en Zhongnanhai, para celebrar sus 73 años, con un grupo reducido de personas que eran entonces los miembros íntimos del “sol rojo”: Jiang Qing (su esposa), Zhang Chunqiao, Chen Boda, Wang Li, Yao Wenyan, Qi Benyu y Guan Feng. Se destacaron las ausencias de dos incondicionales, Kang Sheng y Lin Biao, tampoco se presentaron Tao Zhu y Zhou Enlai, como era lógico. Junto con ese pequeño grupo que se coincidía con el lanzamiento de la rebelión, Mao propuso un brindis por “la revelación de una guerra civil en toda la nación”. (MacFarquhar y Schoenhals, 2006: 155)

¹ Roderick Lemonde MacFarquhar (2 de diciembre de 1930 - 10 de febrero de 2019), político británico, periodista, y especialista en estudios de Asia Oriental. Fueron muy reconocidas sus investigaciones sobre el maoísmo y la Revolución Cultural China.

A pesar de que todavía mantenía su cargo de presidente del partido, ya no se encargaba de las tareas primordiales del gobierno, las cuales se cayeron en manos de Liu Shaoqi y Deng Xiaoping. La reunión anteriormente mencionada explica las intenciones de Mao de retomar su poder en el partido que había sido debilitado en gran medida debido al fracaso del Gran Salto Adelante².

3.2. Teoría de la tematización

La tematización constituye otra teoría que nos ayuda a realizar la investigación de forma eficaz, no solo dándonos orientación para la construcción del corpus, sino que también otorga coherencia a nuestro análisis de las películas.

La teoría de la tematización se originó en el ámbito lingüístico, y su aparición tiene una relación estrecha con la llamada Lingüística del Texto. En el estudio de Caamaño (2011) sobre *La nueva tematización en el desarrollo textual en las investigaciones de Teun A. Van Dijk, János Petöfi y MAK Halliday*, nos hace un repaso teórico sobre las corrientes lingüísticas antes de que apareciera la lingüística textual, y luego nos presenta los estudios más importantes sobre la teoría de la tematización en las últimas décadas, los cuales nos explican la naturaleza de dicho concepto y su aplicación.

Según Caamaño, “el estudio de la tematización viene ligado al desarrollo de la Lingüística del Texto, también conocida como lingüística textual o lingüística del discurso” (2011: 132), sobre cuyo origen hay un consenso universal que apunta al autor Teun A. Van Dijk³, mientras que los estudios de otros dos investigadores, János Petöfi⁴ y M. A. K. Halliday⁵, dieron un gran apoyo a su desarrollo y consolidaron dicha disciplina.

Una de las suposiciones de las que parte Van Dijk, y que constituye un pilar del artículo mencionado, consiste en que “los niveles de forma y de significado, para la reconstrucción teórica de las expresiones del discurso, deben ser completados con un

² El Gran Salto Adelante fue un movimiento convocado por el presidente Mao durante 1958 y 1961, con la finalidad de promover la transformación de la economía agraria a la economía industrial, por medio de una serie de medidas económicas, políticas y sociales.

³ Teun A. Van Dijk (7 de mayo de 1943 -). Es considerado el pionero e innovador en el ámbito de la lingüística textual.

⁴ János Petöfi, (23 de abril de 1931 - 10 de febrero de 2013) fue semiólogo y lingüista húngaro, quien se hizo famoso por sus teorías sobre la Lingüística del Texto. Fue miembro externo de la Academia de Ciencias de Hungría.

⁵ Michael Alexander Kirkwood Halliday (o M. A. K. Halliday), (1925-), lingüista inglés, es conocido por la teoría gramatical que ha desarrollado, conocida como Gramática sistémica funcional o Lingüística sistémica funcional.

tercero, que es el nivel de la acción o acto de habla en el contexto” (Caamaño, 2011: 135). En otras palabras, en vez de considerar la oración como la máxima unidad de descripción, “las expresiones deben ser reconstruidas en términos de una unidad más grande, el texto, que es una construcción teórica abstracta que está en lo que se llama discurso” (Caamaño, 2011: 135). La tematización, localizada en el texto, es considerada como “el conjunto de estrategias y herramientas para construir un discurso coherente: para iniciar, elaborar y finalizar su tema” (Caamaño, 2011: 136).

Para explicar mejor el “tema”, Van Dijk propone el concepto de “macroestructura”, el cual consiste en “una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto, que tiene su significado análogo a tema” (1992: 55), afirmando que si no hay macroestructura en un conjunto de oraciones, ese grupo de oraciones no será más que una sucesión de enunciados incoherentes. Otro concepto que está estrechamente relacionado con el de “macroestructura” es la llamada “superestructura”, la cual, según el autor, tiene relación con la forma que esta macroestructura adopta en el discurso.

Estos dos conceptos hacen que la coherencia, propiedad esencial tanto de la textualización como de la tematización, “se convierte en una característica articuladora del texto y a la vez en una de las nociones centrales del análisis semántico del discurso” (Caamaño, 2011: 136), estableciendo la relación entre la interpretación de cada frase individual y la interpretación de otras frases en un discurso. Además, según el mismo autor,

Al ser apoyada por mecanismos que configuran su nueva interpretación, tales como los conectores lógicos y lingüísticos; las ideas de identidad, diferencia y cambio en el discurso; y el estudio de la distribución de la información semántica o el llamado tópico del discurso, la coherencia se vuelve una salida eficaz de naturaleza metodológica y lingüística. (Caamaño, 2011: 136)

Con respecto al concepto del tópico del discurso, el autor señala que es muy importante distinguirlo del tópico de conversación, puesto que ambos se encargan de mantener la conectividad semántica entre las distintas partes del discurso. Sin embargo, el tópico de la conversación se entiende como un conjunto de frases conectadas, mientras que el tópico del discurso se refiere a la conectividad semántica que deben seguir todas las

partes del discurso, es decir, “de qué habla en el conjunto global del texto” (Caamaño, 2011: 137).

A esos dos elementos, la macroestructura textual y el tópico del discurso, que pueden ser identificados con el tema del discurso, se suma otro elemento, el tópico cemento, el cual tiene una función primordial en cuanto a la coherencia temática. “El tópico tiene la función cognoscitiva concreta de seleccionar una unidad de información o concepto desde el conocimiento, mientras que el cemento, al que también llama foco, denota la propiedad o cosa dicha acerca del tópico o tema” (Caamaño, 2011: 137). Dichos elementos semántico-discursivos sirven para que los oyentes o lectores entiendan mejor las informaciones que contiene un acto de habla específico, además, también permiten analizar a nivel oracional la organización informativa del texto y estudiar en el mismo la creación de distintos mecanismos de referencia.

Apoyando la teoría de Van Dijk, Petöfi sostiene que el análisis gramatical en el nivel de la frase no tendrá éxito, y que el verdadero objeto de la investigación lingüística es el texto, no el enunciado. Para este autor, la base del andamiaje lógico del texto es la coherencia textual, la cual ésta sustentada en propiedades tales como la relevancia, la recurrencia y la presuposición. La relevancia es considerada como “la vinculación entre el referente de cada una de las proposiciones, o conjunto de frases conectadas, y el hecho denotado por la macroestructura, lo que la convierte en un instrumento posibilitador de la cohesión textual”(Caamaño, 2011: 138). La recurrencia se refiere a “uno o varios elementos fijos en el texto” (Caamaño, 2011: 138), mientras la presuposición, también llamada marca de cohesión, tales como los conectores lingüísticos y lógicos, constituye el componente sustentador de la cohesión textual.

Según Petöfi, a estos elementos hay que añadir otro elemento, llamado “progresión tópico-comentario” o “tema-remata” (Caamaño, 2011: 139), el cual consiste en “un planteamiento estrictamente textual y que no es observable siempre en la estructura superficial, pero sí es activa en la estructura profunda” (Caamaño, 2011: 139). Nos propone un ejemplo clásico de los relatos de crímenes para explicar el hecho de que todas las rupturas temáticas en la progresión tema-remata de un texto que se observa en la estructura superficial serían resultado de las transformaciones textuales que

proviene de la estructura profunda que tendrán razones estilísticas o de interés temático, etc.

Dicho autor también ha propuesto una teoría que es capaz de partir el texto en dos niveles: el “macrocomponente” que correspondería a la estructura profunda textual, y el “microcomponente” que correspondería a la de superficie. Según Petöfi, el macrocomponente “incluiría la realidad del texto antes de organizarse fragmentadamente, que serían las partes que constituirían o dividirían las secuencias sentenciales” (Caamaño, 2011: 139), mientras la microcomponente “se podría observar en la estructura superficial” (Caamaño, 2011: 139).

M. A. K. Halliday defiende el estudio del lenguaje integrando el componente sociocultural, partiendo de la base de que “una realidad social (o una ‘cultura’) es en sí un edificio de significados, una construcción semiótica, mientras el lenguaje es uno de los sistemas semióticos que constituyen una cultura” (Caamaño, 2011: 139).

De acuerdo con su teoría sociosemiótica del lenguaje, el texto “es la unidad básica del proceso semántico y al mismo tiempo, el texto representa opción. Un texto es lo que se quiere decir, seleccionado entre una serie total de opciones... En definitiva, es una unidad semántica dotada de cohesión, coherencia e integrada en un contexto” (Caamaño, 2011: 140). Según la opinión de Halliday, la tematización consiste en “la agrupación de una serie de componentes semánticos en una determinada estructura sintáctica” (Caamaño, 2011: 140). Se trata de una tematización sintáctico-pragmática, tal y como afirma Halliday, además de los dos componentes que son la transitividad y el modo,⁶ un texto dispone de una tercera estructura formada por el elemento tema (la información conocida), situado a la izquierda, y el elemento rema (la información nueva), que se refiere a la parte que está situada a la derecha de la frase.

Son denominados por Halliday macroprocesos estos tres componentes (el experiencial, el interpersonal y el textual). Se relacionan con la comprensión del texto considerándolo como una totalidad. Además, establecen relaciones entre significados de palabras a un nivel más amplio, y disponen de la función de codificar “el potencial significativo general del mundo en estructuras gramaticales adecuadas” (Guijarro, 1981: 95). En

⁶ Según Halliday, la transitividad o experiencial transmite experiencias de todo tipo, y el modo o interpersonal muestra el papel que asumen los participantes en el acto comunicativo.

comparación con el concepto de macroprocesos, los procesos léxicos que se utilizan para identificar las letras y las palabras son denominados por el autor microprocesos, los cuales están relacionados con la decodificación del texto a través del “reconocimiento de letras, de la construcción silábica, de la codificación de palabras y del procesamiento sintáctico” (Caamaño, 2011: 141).

Mediante las investigaciones de esos tres autores, nos damos cuenta de la importancia que tiene la tematización en la comprensión del texto, puesto que sin ella el texto pierde coherencia y cohesión. Aquí cabe mencionar el concepto de texto, que a pesar de su concepto básico lingüístico, se podría definir como cualquier cosa escrita, oral o impresa que comunique algo, por ejemplo, un libro completo, una frase de un periódico, un chat a través de Internet, una conversación en un bar, una película o una serie, etc.

La teoría de la tematización es fundamental para nuestro trabajo en el sentido de que no solo nos ayuda a seleccionar las películas apropiadas para construir el corpus, siguiendo el tema central de la Revolución Cultural, sino que también orienta nuestro análisis sobre dichas películas, puesto que existen innumerables perspectivas para interpretarlas, sin embargo, para que nuestro estudio sea coherente, nos enfocamos sobre todo en las partes relacionadas con la Revolución Cultural. De ahí que nuestro análisis sobre las películas elegidas constituya un análisis temático, en el cual vamos a estudiar todos los elementos tematizados sobre dicho movimiento, con el fin de crear una idea general sobre la imagen de la Revolución de acuerdo con las distintas percepciones en diferentes épocas históricas.

3.3. Teoría de la narratología de R. Barthes

Según declara Roland Barthes en su artículo *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1977),

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la comunicación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación.

Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades...". (Barthes, 1977: 2)

De modo que también forman parte de los relatos las películas que vamos a analizar en este trabajo.

Ante la cantidad infinita de relatos, podemos encontrar innumerables perspectivas en cuanto a la forma de distinguir o clasificarlos (histórico, psicológico, estético, sociológico, etnológico, etc.). Como ha señalado el formalista ruso Propp, "o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos (lo aleatorio más complejo), o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla (la combinación más simple)" (Barthes, 1977: 4).

Según la opinión de Barthes, "para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita una teoría. La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios" (1977: 5). Según el mismo autor, "en el estado actual de la investigación, parece razonable tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato" (1977: 5).

- La lengua del relato

Desde la perspectiva lingüística, el discurso no dispone de nada que no podamos encontrar en la frase, como ha señalado Martinet (1961: 113), "la frase es el menor segmento que sea perfecta e integralmente representativo del discurso". Sin embargo, el discurso está organizado y tiene sus unidades, sus reglas, y su gramática, "más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística" (Barthes, 1977: 5), que ha sido considerada durante mucho tiempo como la retórica.

La nueva lingüística del discurso postulada por los lingüistas muestra el hecho de que el discurso debe ser estudiado a partir de la Lingüística, y una hipótesis de trabajo posible de esta tarea inmensa con sus materiales infinitos consiste en el planteamiento de una relación de homología entre las frases del discurso: "el discurso sería una gran 'frase' (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño 'discurso'" (Barthes, 1977: 7). Por lo tanto, es razonable

proponer “una relación secundaria entre la frase y el discurso, que es la llamada homológica, para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias” (Barthes, 1977: 8).

La lengua general del relato constituye uno de los idiomas dedicados a la lingüística del discurso, y por lo tanto se somete también a la hipótesis homológica: “estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases; el relato es una gran frase, así como toda frase contrastiva es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato” (Barthes, 1977: 8). Y podemos descubrir en el relato las principales categorías del verbo, tales como los tiempos, los modos, los aspectos, y las personas; además, también se puede encontrar en el gran número de personajes del relato las funciones fundamentales del análisis gramatical.

Esta homología que se percibe entre la lengua y el discurso implica “una identidad entre el lenguaje y la literatura” (Barthes, 1977: 8), puesto que la literatura usa el lenguaje “como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza” (Barthes, 1977: 8), mientras que el lenguaje acompaña continuamente al discurso, cuya estructura es casi idéntica a la del lenguaje.

La Lingüística ofrece al análisis estructural del relato el concepto de “*nivel de descripción*”, el cual explica el hecho de que un relato no es equivalente a una simple acumulación de proposiciones, además de clasificar la gran cantidad de elementos que sirven para la composición de un relato. Según Barthes,

Una frase puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual)..... ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior...” De esta teoría de niveles se derivan dos tipos de relaciones, que son “las distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel) y las integrativas (si se captan de un nivel a otro). (Barthes, 1977: 10)

Las relaciones distribucionales no bastan para dar un sentido coherente al relato. Según el autor, “para realizar un análisis estructural hay que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica o integradora”

(1977: 10), puesto que “Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es solo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro” (1977: 11).

Barthes propone distinguir tres niveles de descripción en el texto narrativo, el de las funciones, el de las acciones y el de la narración, entre los cuales existen relaciones de integración progresiva, tal como dice el propio autor, “estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código” (1977: 12).

- Las funciones

Un sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas. El relato es un sistema que hay que dividir primero para determinar segmentos, es decir, hay que definir primero las unidades⁷ narrativas mínimas, que Según Barthes, son las funciones, puesto que “es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades” (1977: 13). Las funciones son gérmenes que maduran en el relato. Todo en un relato es funcional, hasta el menor detalle.

Desde la perspectiva lingüística, “la función es una unidad de contenido” (Barthes, 1977: 15). Las funciones están representadas por unidades superiores a la frase. Sin embargo, la lengua del relato no es el lenguaje que se denomina desde la perspectiva lingüística, por lo que las unidades narrativas están completamente independientes de las unidades lingüísticas”. En el lenguaje del relato, “las funciones pueden ser representadas por unidades superiores a la frase, tales como los grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra entera; y también pueden ser representadas por unidades inferiores a la frase, por ejemplo, el sintagma, la palabra, e incluso ciertos elementos literarios en la palabra” (Barthes, 1977: 16).

Hay en total dos grandes clases de funciones: las distribucionales y las integradoras. Las primeras se refieren a “las unidades que tienen como correlato unidades del mismo

⁷ De acuerdo con los formalistas rusos, se considera como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación.

nivel” (Barthes, 1977: 17), y corresponden a las funciones propuestas por Propp, y retomadas por Bremond. Y la segunda clase de unidades abarca todos los indicios.

La unidad remite no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos confuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia. La relación de la unidad con su correlato ya no es distribucional, sino integradora... para comprender para qué sirve una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior, puesto que solo allí se devela el indicio. (Barthes, 1977: 17-18)

A pesar de la naturaleza de las relaciones entre las unidades, existen otras distinciones entre las funciones y los indicios. Por ejemplo, las funciones remiten a una operación, mientras que los indicios remiten a un significado; las funciones implican el elemento metonímico, mientras que los indicios implican el elemento metafórico; las funciones siguen el orden del sintagma, y los indicios siguen el orden del paradigma; las funciones cumplen la funcionalidad del hacer, mientras que los indicios cumplen la funcionalidad del ser. De acuerdo con dichas distinciones, se puede hacer una clasificación de los relatos: algunos, tales como los cuentos populares, son funcionales, mientras que otros, tales como las novelas psicológicas, son indiciales.

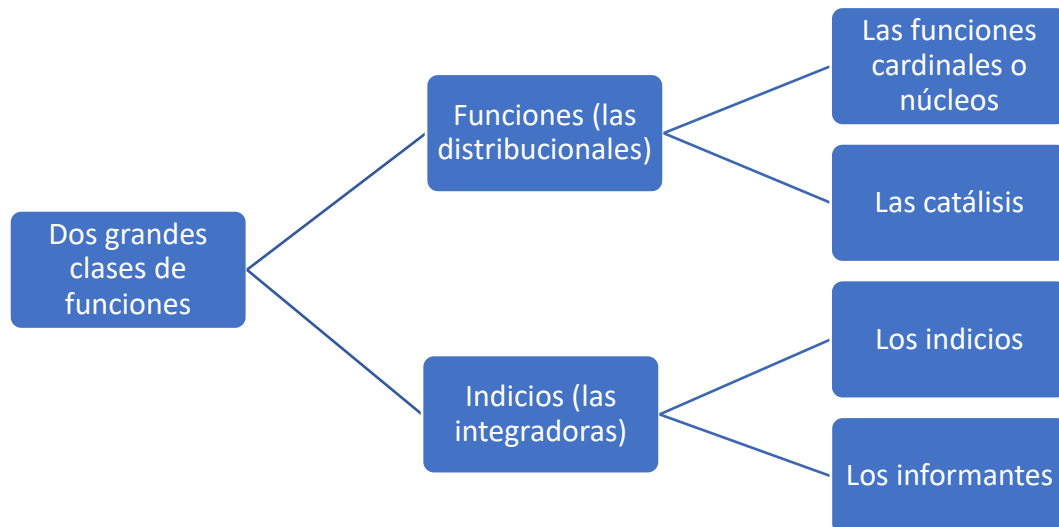
Se puede determinar dos subclases de unidades narrativas dentro de cada una de estas dos grandes clases.

En cuanto a la clase de Funciones, sus unidades pueden ser divididas en dos tipos: las funciones cardinales o núcleos, y las catálisis. Las primeras constituyen los nudos verdaderos del relato, cuyas acciones a las que se refiere abren, mantienen o cierran una alternativa para el flujo de la narración; y las otras, de naturaleza complementadora, aceleran, retardan, reactivan, resumen, anticipan o desvían el discurso, llenando el espacio narrativo que separa las funciones cardinales. La función de la catálisis constituye una “función fática, que consiste en mantener el contacto entre el narrador y el lector” (Barthes, 1977: 21). La supresión de cualquier nudo alterará la historia, igual que la supresión de cualquier catálisis alterará el discurso. Las funciones cardinales son tanto consecutivas como consecuentes, y las catálisis no lo son.

En cuanto a los indicios que pertenecen a las unidades narrativas de la clase integradora, solo pueden ser completadas a nivel de la narración o de los personajes. Forman parte de una relación más compleja, cuyo significado implícito es “continuo, extensivo a un episodio, un personaje o a toda una obra” (Barthes, 1977: 21). También se encuentran indicios propiamente dichos que solo “remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía, e informaciones, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio” (Barthes, 1977: 21).

Hay que diferenciar los indicios de los informantes. Los primeros cuentan con significados implícitos e implican actividades de desciframiento, y sirven para que los lectores conozcan una atmósfera o un carácter; al contrario, los informantes no contienen significados implícitos, sino que son puros datos que proporcionan un conocimiento ya fabricado. La funcionalidad que tienen los informantes es débil, pero no nula, y es a nivel del discurso, no a nivel de la historia.

Con un plano podemos entender mejor la clase de unidades narrativas que hemos mencionado anteriormente:



Clasificación de las funciones

Fuente: Elaboración propia

Dicha clasificación nos ayuda mucho en el análisis de la estructura narrativa de las películas. En los largometrajes funcionales, las funciones cardinales nos enseñan la principal línea argumental, mientras que las catálisis nos informan de los datos genéricos como el contexto histórico, el ambiente, etc. En nuestro corpus también se

encuentran películas fuertemente indiciales, en las cuales el director va dejando presagios que se revelan o cumplen posteriormente.

Según Barthes, hacen falta dos observaciones para completar esta clasificación. En primer lugar, “una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes, dicho de otro modo, algunas unidades pueden ser mixtas” (Barthes, 1977: 22). En segundo lugar, las cuatro clases que hemos mencionado arriba (nudos, catálisis, indicios, informantes) pueden pertenecer a otra distribución según el modelo lingüístico. “Los núcleos constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes, mientras las otras unidades vienen a rellenarlo según un modo de proliferación en principio infinito” (Barthes, 1977: 23), lo cual es exactamente lo mismo que le pasa a la frase, “constituida por proposiciones simples, complicadas al infinito mediante duplicaciones, rellenos, encubrimientos, etcétera” (Barthes, 1977: 23).

Hay unas reglas generales en cuanto a la combinatoria funcional. Por ejemplo, los indicios y los informantes pueden combinarse de forma libre entre ambas partes; una función catalítica implica obligatoriamente la compañía de una función cardinal, y no sucede viceversa; las funciones cardinales están unidas solidariamente, es decir, cada función cardinal obliga a otra que pertenece al mismo tipo y de forma recíproca.

- Las acciones

Las acciones constituyen el nivel superior de las funciones; es en las acciones donde los personajes cobran vida, transformándose en agentes o actantes. Los personajes, aunque disponen de una naturaleza psicológica, no son *personas*, puesto que se sitúan fuera de la historia y de la realidad. Sin los personajes, las acciones se vuelven inteligibles.

El análisis estructural, en vez de definir al personaje como seres, lo han definido como participantes. Tienen mucho en común las tres concepciones del personaje definidas respectivamente por Bremond, Todorov y Greimas.

Según Bremond, “cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias, cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres; en suma,

cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia” (Barthes, 1977: 34).

Todorov “parte de las relaciones en que pueden comprometerse: amor, comunicación y ayuda. Para relacionar a los diversos personajes habla de derivación (describir relaciones) y de acción (para describir la transformación de la relaciones)” (Barthes, 1977: 34).

Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato “no según lo que son, sino según lo que hacen en la medida en que participan en ejes que encontramos en la frase: sujeto/objeto, donante/destinatario, ayudante/opositor (sujeto, objeto, complemento directo y complemento circunstancial)” (Barthes, 1977: 35).

La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes consiste en la ubicación del sujeto en la matriz actancial de Greimas. Con el fin de describir la instancia personal habrá que recurrir a la Lingüística, y en ese sentido, las categorías gramaticales de la persona (los pronombres) dan la clave del nivel accional. Por lo tanto, los personajes solo adquieren sentido al integrarlos en el tercer nivel de descripción del relato, es decir, la narración.

La definición estructural de los personajes es fundamental en nuestro análisis de las películas, sobre todo en las películas de las primeras dos épocas históricas. Mediante la clasificación de los personajes esenciales, tales como héroes/villanos, ayudantes/opositores, etc., podemos obtener una estructura narrativa clara de los largometrajes, lo cual nos ayuda en gran medida a comprender la intención de los directores.

- La narración

“El relato como objeto es lo que se juega en una comunicación” (Barthes, 1977: 38). Para cualquier relato, siempre hay un dador y un destinatario. El relato es un código. Lo que se pretende en el análisis estructural del relato consiste en cómo el lector (oyente) lo decodifica, y en cómo le otorga significado al narrador. En la actualidad, el papel del emisor ha sido bastante estudiado, sin embargo, la teoría literaria sobre el lector no ha sido nada abundante.

En cuanto a la pregunta de quién es el dador el relato, hay en total tres concepciones. La primera opina que el relato es emitido por una persona, que es el autor, y “el relato (en particular la novela) no es más que la expresión de un yo exterior a ella” (Barthes, 1977: 39). La segunda concepción considera que el narrador tiene conciencia total, quien emite la historia desde una perspectiva superior, que es el de un Dios. “El narrador es a la vez interior a sus personajes (puesto que sabe todo lo que sucede con ellos) y exterior (puesto que jamás se identifica con uno más que con otro)” (Barthes, 1977: 39). La tercera concepción indica que “el narrador debe limitar su relato a lo que pueden observar o saber los personajes”, es decir, “todo sucede como si cada persona fuera a su vez el emisor del relato” (Barthes, 1977: 39).

Estas tres concepciones tienen un fallo común, puesto que tratan al narrador y a los personajes como personas vivas en la vida real. Sin embargo, la realidad es que tanto el narrador como los personajes son solamente “seres de papel”, además, no se debe confundir el autor (empírico) de un relato con el narrador (voz) de ese relato.

La narración (o código del narrador) presenta dos sistemas de signos: personal y apersonal. Estos dos sistemas no corresponden rigurosamente a marcas lingüísticas que aludan a las personas (yo y él), puesto que hay relatos escritos en tercera persona en el que la verdadera instancia es la primera persona. Hoy en día, hay cada vez más relatos que mezclan el personal y el apersonal, tales como las novelas policiales y las psicológicas.

Entre las películas que hemos elegido, algunas tiene un narrador omnisciente que cuenta todos los detalles del relato, algunas son contadas en primera persona, y otras son narradas en tercera persona. Sea quien sea el dador del relato, debemos distinguir de forma clara entre el autor del relato y el narrador del mismo, y saber que las distintas formas del narrador son en realidad un medio del director para controlar la cantidad de informaciones expuestas en las cintas.

- El sistema del relato

Al igual que sucede con la lengua, en el relato también se encuentra un doble proceso: “la articulación o segmentación que produce unidades (la forma) y la integración que reúne estas unidades en unidades de un orden superior (el sentido)” (Barthes, 1977: 47).

La forma del relato se caracteriza por dos poderes: “el de distender sus signos a lo largo de la historia y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles” (Barthes, 1977: 47).

Como la distorsión (distaxia) de los signos que existe en la lengua, en el relato también sucede lo mismo: “Las unidades de una secuencia pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias” (Barthes, 1977: 48). Al mismo tiempo, “Lo que puede ser separado también puede ser conectado” (Barthes, 1977: 50). Se pueden llenar los espacios intercalares que presentan los núcleos funcionales con un gran número de catálisis. La libertad de la catálisis puede ser regulada tanto por el contenido de las funciones como por la sustancia del relato.

El poder catalítico del relato también implica su poder elíptico. “Por un lado, una función puede economizar todas las catálisis virtuales que encierre; por otro lado, es posible reducir una secuencia a sus núcleos y una jerarquía de secuencias a sus términos superiores, sin alterar el sentido de la historia” (Barthes, 1977: 51). El relato es “trasladable (traducible)” porque “su resumen mantiene la individualidad del mensaje” (Barthes, 1977: 51), es decir, “un relato puede ser identificado aun si se reduce su sintagma total a los actantes y a sus grandes funciones” (Barthes, 1977: 51).

En la lengua del relato, el segundo proceso importante consiste en la integración. “Lo que ha sido separado a un cierto nivel se vuelve a unir la mayoría de las veces en un nivel superior” (Barthes, 1977: 52). La integración crea una red en que se pueden comunicar todos los niveles del relato. No obstante, la integración narrativa no suele presentarse de una forma regular, puesto que en muchas ocasiones una misma unidad puede llegar a tener dos correlatos, uno como función de una secuencia, y otro como indicio. De este modo, el relato se convierte en una sucesión llena de elementos imbricados que requiere una lectura tanto horizontal como vertical.

En el análisis estructural de las películas, muy a menudo necesitamos reducir una secuencia a sus núcleos, suprimiendo las catálisis, con el fin de formular la estructura principal de cada relato. De esta forma, hemos descubierto que las películas rodadas en una época histórica determinada, sobre todo las *películas tipo* y las películas de la época de reflexión, a pesar de las diferentes catálisis que se emplean para rellenar el

argumento, suelen disponer de una estructura esencial idéntica que tiene el objetivo de destacar cierto grupo de personajes.

3.4. Teoría del orden del discurso de M. Foucault

Siendo un tema político delicado en la sociedad china, la Revolución Cultural ha sufrido una censura tan rigurosa durante varias décadas que se ha convertido en un tabú social. La mayoría del pueblo tiende a no mencionarlo y, mucho menos, a investigarlo. Durante los últimos años la censura se ha vuelto menos rígida y han surgido más estudios que versan sobre diferentes aspectos de la Revolución Cultural, sin embargo, todavía quedan bloqueados muchos materiales, tales como videos, documentales y películas, que no son accesibles en China. De modo que la teoría de Foucault sobre el orden del discurso nos sirve de mucho para conocer por qué se ha producido tal censura y cómo lo han hecho, lo cual nos permite estudiar en el sentido más completo tanto esta historia como sus interpretaciones.

En su lección con motivo de su ingreso en el colegio de Francia *El orden del discurso*, Foucault (1992: 14) manifiesta que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”.

El autor ha descubierto en nuestra sociedad distintos modos de control del discurso que funcionan para mantener el orden de las cosas, entre los cuales está la exclusión, la cual contiene diversos procedimientos, tal como la prohibición. “Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (1992: 14). Según el autor, la sexualidad y la políticas son los dos sectores principales donde se ve con más frecuencia la prohibición del discurso. Dichas prohibiciones muestran la relación que tiene el discurso con el poder y el deseo, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (1992: 15).

Esta prohibición se percibe mucho en el ámbito político de China, igual que en el caso de la Revolución Cultural. El pueblo es consciente de lo delicado que es este tema y sabe perfectamente qué es lo que no se puede decir, por lo que se nota obviamente la fuerza que ejerce la prohibición en este tema.

Existe otro principio de exclusión que está vinculado con la separación de la locura. El discurso del loco siempre era considerado nulo y sin valor, el cual “no contiene ni verdad ni importancia, o bien caía en el olvido – rechazada tan pronto como era proferida – o era descifrada como una razón ingenua o astuta...De todas formas, excluida o secretamente investida por la razón, en un sentido estricto, no existía” (1992: 16). Hoy en día, por mucho creer que esto se ha acabado, es necesario pertenecer a determinadas disciplinas, tal como el psicoanálisis, para poder escuchar y comprender el discurso del loco.

Una tercera forma de exclusión es la “voluntad de verdad”, y como los otros sistemas de exclusión, esta voluntad de verdad presenta la siguiente característica:

Se apoya en un soporte institucional, reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el sistema de libros, la edición, las bibliotecas... es acompañada también por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido. (Foucault, 1992: 22)

Con el fin de controlar el poder y el deseo, nuestra sociedad construye verdades únicas y permanentes que se consideran lo esencial del conocimiento y que mantienen la jerarquía del poder.

Esta tercera forma de exclusión se ve muy frecuente en la sociedad china, y es verdad que está basada en un soporte institucional y reforzada por la pedagogía. En el sistema de educación en China, desde la escuela secundaria, se les enseñan a los estudiantes una versión formal y unánime de la historia de la Revolución Cultural, haciéndoles pensar que lo que está escrito en el libro es la única verdad eterna que deben creer.

Estas tres formas de exclusión se ejercen desde el exterior, afectando a las partes del discurso que están vinculadas con el poder y el deseo. A pesar de eso, existen también

otros procedimientos de control que delimitan el discurso, ejerciéndose desde el interior:

El primero es el comentario que supone ser una renovación en el discurso, no obstante, lo que realmente hace es simplemente repetir y mantener aquello que ya ha sido dicho, y de este modo evita la aparición de nuevas posibilidades para que los discursos previamente existentes se parezcan normales o naturales. Como podemos ver en el caso de los comentarios sobre la Revolución Cultural, lo que hacen es repetir las informaciones conocidas sobre la versión formal que estableció el gobierno para limitar la creación de nuevos comentarios.

Otro principio de *enrarecimiento* del discurso, considerado complementario del comentario, es el "autor". El "autor" (como la función autorial) supone el "principio de reagrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia" (1992: 30). En algunos sectores, tales como las matemáticas y las ciencias, el autor no se considera indispensable, sin embargo, en los sectores, como la literatura o la filosofía, el autor sí que es indispensable, como lo que dice Foucault, "el comentario limitaba el azar del discurso por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetidora y de lo mismo. El principio del *autor* limita ese mismo azar por juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo" (1992: 32). En China, ha habido un gran número de producciones literarias que han sido censuradas por mencionar el tema de la Revolución Cultural, como consecuencia, la mayoría de los autores han optado por no tocar ese tema para proteger su reputación y seguridad.

Las disciplinas constituyen otro medio de control del discurso, puesto que ofrecen aval al conocimiento que, supuestamente, debe ser formado de acuerdo con los procedimientos de dichas disciplinas, y de este modo, aseguran que la verdad o el conocimiento se circunscriba en el margen de referencia adecuado. Por ejemplo, un conocimiento químico solo será válido si está formado según los procedimientos de la disciplina química.

En nuestra sociedad se encuentra otro tipo de procedimientos que delimitan los discursos, los cuales no sirven para controlar la producción del discurso, sino para limitar la utilización del mismo, a través de dar autorizaciones a cierto grupo de sujetos para

que puedan pronunciar dichos discursos, al mismo tiempo limitando el acceso al discurso a otras personas.

Entre dichos procesos está la “sociedad de discurso”. se trata de una sociedad en la que solo se circula de forma limitada un conocimiento entre los miembros que pertenecen a dicha sociedad, marginando a otros conocimientos que no son dominantes. Este fenómeno se produce debido a que solo a los sujetos certificados les dan el derecho de utilizar el discurso.

Al contrario que la “sociedad de discurso”, la doctrina apoya a la difusión del discurso, pero siempre con la condición de que el individuo tiene que reconocer las verdades establecidas por ella y aceptar ciertas reglas, lo cual la difiere de las disciplinas, puesto que el control discursivo se ejerce en el sujeto que habla, como afirma Foucault, “la doctrina vincula a los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro” (1992: 43).

Finalmente, está el proceso de adecuación al discurso. Según Foucault, “todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican” (1992: 45). Se suele pensar que las instituciones educativas son los lugares donde circula sin restricción todo tipo de discursos, sin embargo, la realidad se aleja mucho de eso. En dichas instituciones, solo circulan determinados discursos que sostienen el poder a través de ciertos medios políticos dominantes.

Igual que lo que afirma Joaquín Aguirre en su artículo *La violencia de la interpretación*, “El texto no se impone; se le impone. Y para hacer esto, las sociedades generan sus propias instituciones, sus propios guardianes de la ortodoxia interpretativa. Estos guardianes velan para que los significados que se vayan manifestando no ataquen al núcleo interpretativo oficial” (2007: 31). “El sistema educativo suele favorecer la inercia interpretativa. Es decir, privilegia la interpretación canónica en detrimento del encuentro subjetivo con el texto” (2007: 34).

Esta adecuación al discurso es un fenómeno bastante común en la sociedad china, ya que son en las instituciones educativas donde el conocimiento sobre la Revolución Cultural está más controlado. Los estudiantes y los investigadores son muy conscientes

de lo delicado que es este tema, y prefieren no irse más lejos de la verdad ya establecida y aprobada por dichas instituciones.

Además de estos procedimientos de delimitación del discurso, según Foucault, hace falta conocer otros principios de método que sirven para lo contrario, entre los cuales están:

- 1) Trastrocamiento: reconocer en esas figuras que se consideran la fuente de los discursos el juego negativo de un corte y una rarefacción del discurso.
- 2) Discontinuidad: los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también pueden ignorarse y excluirse.
- 3) Especificidad: no resolver el discurso como un conjunto de significaciones previas, debe verse como una práctica que es impuesta por nosotros.
- 4) Exterioridad: no ir del discurso hacia su núcleo interior y oculto, hacia el corazón de un pensamiento o de una significación que se manifestarían en él; sino, a partir del discurso mismo, de su aparición y de su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia lo que da motivo a la serie aleatoria de esos acontecimientos y que fija los límites. (Foucault, 1992: 52-53)

Por último, Foucault manifiesta que existen cuatro nociones que sirven de principio regulador en el análisis, que son “el acontecimiento, la serie, la regularidad y la condición de posibilidad” (1992: 54). Dichas nociones se oponen término a término a las cuatro nociones que determinan el pensamiento intelectual, es decir, “el acontecimiento a la creación, la serie a la unidad, la regularidad a la originalidad, y la condición de posibilidad a la significación” (1992: 54), mostrando el hecho de que no existe ninguna referencia discursiva o definición previa que nos haga el mundo comprensible.

3.5. La Semiosfera de I. Lotman

Según el semiólogo ruso de la Cultura, I. Lotman (1996: 11), la semiosfera se entiende como “una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”. “Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes

cerrados unos con respecto a los otros” (1996: 12). Fuera del espacio semiótico, es imposible la existencia misma de la semiosis. El concepto de “revolución”, en este sentido, constituye un espacio semiótico que se destaca por una serie de rasgos distintivos.

La idea de “semiosfera”, como universo articulado de significaciones organizadas alrededor de unos códigos, nos ha servido para establecer el sistema de relaciones significativas, signos comunes, representaciones, etc. que el universo revolucionario había creado. Hemos partido de la idea de la construcción de un universo semiológico de la “revolución”, en cuyo interior adquieren significado los múltiples signos empleados.



Semiosfera de la revolución según el modelo de la Revolución Francesa

Fuente: Elaboración propia

Podemos establecer estos elementos que constituyen los “signos” y su articulación como “textos” en el interior de la semiosfera que hemos creado para comprender los lenguajes y la producción de textos revolucionarios según el modelo establecido, es decir, según el cual se considera lo revolucionario o, por el contrario, lo contrarrevolucionario. Todos ellos hacen que la Revolución sea “legible” conforme a sus códigos, necesarios para la comprensión y la actuación conforme a las normas que se han creado para regular el sistema de la Semiosfera.

4. Hipótesis

Para este estudio, hemos establecido cinco hipótesis que hemos desglosado en diferentes aspectos que deberán ser verificados a lo largo de la investigación. El primer bloque se refiere a las hipótesis relacionadas con el grado de representatividad que el propio cine supone respecto a la realidad histórica y a las diferencias culturales en la representación. La segunda se refiere a la conexión entre momento histórico y producción cinematográfica, en cuanto al sentido de marcado histórico como forma diferencial. Hay una tercera hipótesis sobre la evolución del cine chino en relación con los cambios históricos, económicos y sociales. La cuarta hipótesis nos lleva a la indagación sobre el papel de la construcción histórica de los modelos revolucionarios sobre un modelo primario, que sería el establecido por la “Revolución francesa”, que serviría como elemento de referencia. La quinta hipótesis finalmente, trata de verificar el grado de implicación personal de los directores en función de su experiencia directa con los acontecimientos ocurridos y en los que muchos de ellos tomaron parte de forma activa o pasiva, según los casos.

Estas hipótesis dirigen nuestra indagación y tratan de establecer una visión “constructiva”, un conjunto de respuestas, sobre la Revolución, un fenómeno histórico de enorme impacto en su tiempo, con ramificaciones en todas las artes y en la vida cotidiana, en los hábitos, de repercusión y reflejo en todo el mundo.

Detallamos las hipótesis a continuación concretando su contenido:

H1a- El estudio comparativo de las películas chinas hechas en distintas épocas históricas nos permite conocer las diferentes interpretaciones y percepciones sobre la Revolución Cultural a lo largo de la historia tanto en la sociedad como en los ámbitos del poder.

H1b- De la misma manera podemos entender las distintas percepciones occidentales sobre dicho movimiento en diferentes contextos históricos a través del análisis de las películas occidentales rodadas en distintos momentos históricos.

H1c- Mediante la comparación de las películas chinas con las películas occidentales podemos comprender las diferencias de sus miradas sobre

el mismo movimiento en función de la situación de las relaciones internacionales.

Las películas chinas pueden ser divididas generalmente en tres grupos de acuerdo con su fecha de estreno. Las que se hicieron en la primera etapa, es decir, durante los años 1966 y 1976, presentan puras características ideológicas, cumpliendo su función principal de transmitir la ideología política, considerando la Revolución como un movimiento políticamente correcto. En las películas que se rodaron en la segunda etapa, durante 1976-1989, se percibe una plena negación a la Revolución Cultural, puesto que todos esos largometrajes tienen la finalidad de revelar los aspectos negativos de la Revolución, tomándola como el error político más grave que ha cometido el partido en la historia de China. La tercera etapa comprende el inicio de los años 90 hasta la actualidad. En las películas de esa época la forma de interpretar la Revolución Cultural ya no es única. Ha habido un cambio trascendental en cuanto al tema, el tono, los protagonistas, así como la estructura narrativa, etc. Las cintas de dicha época intentan interpretar dicho movimiento a través de otras perspectivas, poniendo más énfasis en la vida de las personas comunes y corrientes.

H2- La producción de películas sobre la Revolución en China está condicionada por la percepción y valoración política de los hechos y personajes históricos relevantes, de donde se puede establecer la distinción entre las tres épocas.

Esta hipótesis se fundamenta en el mayor control oficial del mercado cinematográfico en China, con límites temáticos, valor pedagógico del cine, etc.

H3- Las distintas percepciones sobre la Revolución están estrechamente relacionadas con los cambios de la política y el avance económico en la sociedad china.

En la época en que la Revolución Cultural estaba en pleno desarrollo, las películas servían como pura propaganda política para transmitir la ideología del partido. La segunda etapa fue un período en que se produjo en toda la sociedad china una profunda reflexión sobre la Revolución. Tanto el gobierno chino como los intelectuales lanzaron una dura crítica a dicho movimiento, negando todos sus aspectos de forma completa.

La tercera etapa consistía en una época en que se desarrollaba a toda velocidad la economía en China. El crecimiento económico y los cambios sociales condujeron al cambio ideológico, por lo que el pueblo chino empezó a ver la Revolución desde distintas perspectivas, dándole menos énfasis político y más sentido humanitario. Con la política de reforma y apertura que se planteó en los años 80, China ha sido cada vez más conocida en las sociedades occidentales, lo cual explica el hecho de que la mayoría de las películas occidentales que versan sobre la Revolución Cultural surgieron después de los años 90.

La Revolución Cultural siempre ha sido un tema político muy delicado en China y poco difundido en el extranjero. En la mayoría de las películas occidentales que tratan sobre ese tema, la Revolución suele constituir un componente que promueve el desarrollo del argumento, o simplemente sirve para indicar el contexto histórico.

H4- Muchos directores occidentales tienden a interpretar la Revolución Cultural según el modelo de la Revolución Francesa, lo cual hace que la imagen de la Revolución Cultural representada en dichos filmes sea muy estereotipada.

Los directores y guionistas chinos que reflejan en sus obras la Revolución, suelen expresar sus propias experiencias o de sus familiares en las obras.

H5- En las películas chinas se ven muy reflejados los sentimientos personales de los directores sobre la Revolución, ya que muchos de ellos participaron en el mismo movimiento o fueron objeto de la persecución.

5. Metodología

El proceso investigador debe pasar por las siguientes fases:

5.1. Selección del Corpus y clasificación histórica de las películas seleccionadas

Para realizar la investigación de forma más eficaz, hemos construido un corpus de 49 películas que versan sobre la Revolución Cultural China, entre las cuales se encuentran 40 películas chinas y 9 películas occidentales. De acuerdo con las hipótesis que hemos planteado en el apartado anterior, hemos situado las películas de forma histórica, es

decir, según su fecha de estreno, con el objetivo de estudiar con más facilidad las diferentes interpretaciones sobre la Revolución en distintas épocas históricas.

Las películas chinas que hemos elegido pueden ser clasificadas en tres grupos, cuya fecha de estreno concuerda con las tres épocas históricas en que las percepciones sobre la Revolución experimentaron grandes cambios.

La primera etapa coincide con el período en que se produjo la propia Revolución. Las películas rodadas en dicha época, por presentar características muy estandarizadas, las definimos como las *películas tipo*.

La siguiente etapa consiste en los años 1967-1989, en que prevalecían en toda la China la reflexión y la crítica sobre la Revolución. Las películas hechas en este período tienen características muy distintas a las *películas tipo*.

En la tercera etapa encontramos los largometrajes filmados a partir de los años 90 y hasta la actualidad. En este grupo de películas se observa el impacto enorme que tienen el avance económico y el cambio ideológico en sociedad e instituciones sobre el cine.

Las películas occidentales se pueden dividir en dos grupos: las que se rodaron durante la Revolución, y las que se produjeron después de la Revolución. En el primer grupo de largometrajes se percibe la influencia política que tuvo el movimiento mencionado en el mundo occidental y sus interpretaciones, y en el segundo grupo se observa una interpretación estandarizada y estereotipada de dicho movimiento, sin un activismo significativo. Es la diferencia entre películas “revolucionarias” (activistas) y películas “sobre la Revolución” (históricas) o en las que aparece reflejada como una etapa en la Historia de personajes.

5.2. Análisis narrativo

Como las películas también son los relatos, constituyen textos que cuentan historias con una temporalidad representada, de modo que para su análisis, vamos a implicar la metodología del análisis narrativo.

Según Roland Barthes, el relato contiene cuatro elementos esenciales: actantes, acciones, tiempo y espacio. Como parte del análisis, primero vamos a conocer bien esos

cuatro elementos de las películas, es decir, vamos a aclarar los personajes (quién) y sus funciones; sus acciones (qué); el tiempo en que se produce la historia (cuándo) y el medio o el entorno en el que actúan los personajes (dónde).

El siguiente paso será el análisis estructural de las películas. Barthes propone distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración. En cuanto a las funciones, lo que vamos a hacer es identificar las distintas funciones en las películas (las funciones distribucionales que abarcan los núcleos y las catálisis, y las funciones indiciales que abarcan los indicios y los informantes), aunque en nuestro caso son mayoritariamente distribucionales. Mediante el análisis de los *nudos* podemos entender la estructura principal de la historia, mientras que las catálisis nos ayudan a conocer las informaciones complementarias. Cuando hablamos del nivel de las acciones, lo que analizamos en realidad son las relaciones entre los personajes, puesto que son éstos los que participan en una esfera de acciones. Vamos a identificar quiénes son los personajes y qué funciones cumplen en el relato.

El nivel de la narración nos informa de quién es el dador (narrador, voz) del relato, lo cual, en cierto sentido, nos transmite las informaciones sobre la posición política de los directores sobre la Revolución Cultural ya que toda narración implica una posición o valor, un filtro perceptivo, una selección, etc.

Como estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva, en otras palabras, ningún nivel produce sentido por sí solo, sino que solo cobra sentido si se integra en un nivel superior, por lo tanto, no vamos a analizar esos tres niveles de forma aislada, sino integralmente, es decir, realizamos el análisis pasando de un nivel a otro, por ejemplo, al mismo tiempo que analizamos una función nuclear, también nos dedicamos a conocer qué personajes han actuado en dicha función, y en qué ambiente se produce la acción, etc.

5.3. Análisis del discurso fílmico

De acuerdo con la acepción amplia del lenguaje, la cual es válida para los sistemas no verbales, el cine puede ser considerado un “lenguaje” o “un proceso semiótico” (Garroni, 1975: 58, 62). Según Lotman, “el cine se caracteriza por su capacidad por absorber

distintos tipos de semiosis (mensajes musicales, verbales, etc.) y por integrarlos en su sistema único, de donde se deriva un cierto grado de complejidad y una mayor polisemia artística” (1979: 131).

Dado que el discurso fílmico se destaca por su peculiaridad de integrar diversos elementos, tales como los visuales y sonoros, verbales y no verbales, Christian Metz, quien inició la semiología del cine, planteó los cinco componentes del discurso fílmico: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas (1973: 273), entre los cuales, el signo icónico (la imagen fotográfica) constituye el componente esencial. Una tarea esencial de la semiología del cine reside en estudiar cómo las diversas clases de signos se entretajan de forma tanto simultánea como sucesiva para construir un discurso bien articulado y coherente. De hecho, casi todas las propuestas teóricas sobre el análisis fílmico coinciden en que dicho proceso analítico consiste en una doble tarea: “1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir), y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significante” (reconstruir = interpretar)” (Gómez, 2006: 7). De modo que en este trabajo, vamos a sacar los diversos componentes de las películas que abarcan las imágenes, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas y analizarlos, con la finalidad de comprender mejor en qué modo se ha articulado el discurso fílmico.

A parte de eso, también tendremos en cuenta algunos otros parámetros contextuales que sirven como soporte para nuestro trabajo analítico, tales como el estudio sobre la situación política, económica y social de la época en que se hizo la película; el análisis de las condiciones de su producción; la investigación sobre las percepciones de la película desde distintas épocas históricas, etc. Dichos parámetros nos ayudarán en gran medida en la interpretación posterior de la película.

5.4. Análisis temático

A parte del análisis narratológico y el análisis del discurso fílmico, también nos resulta útil el análisis temático, el cual requiere “un conjunto de estrategias y herramientas para construir un discurso coherente: para iniciar, elaborar y finalizar su tema” (Caamaño, 2011: 136).

El tema es la idea abstracta que sirve de eje a una obra. En nuestro caso, el “tema” de las películas que hemos elegido es la Revolución Cultural China. Existen diversas perspectivas para analizar las películas, sin embargo, para que el análisis tenga coherencia, solo nos interesan los elementos tematizados sobre la Revolución. Para poner en claro la función que tiene ese tema en las películas, vamos a estudiar cómo se percibe la Revolución Cultural en dichos filmes, por ejemplo, en qué forma se presenta ese movimiento en las películas, si hay una representación de la historia completa o solo una parte limitada; qué elementos de ese movimiento aparecen en las películas; cómo las historias se producen en torno a dicho tema; cómo ese tema se traduce en efectos en los personajes, y cómo cambia su vida debido a ese movimiento, etc.

5.5. Análisis comparado

El análisis comparado es fundamental en este trabajo. Para realizar un análisis diacrónico, haremos una comparación de las películas filmadas en diferentes épocas históricas. Mediante dicho análisis podemos aclararnos de cómo se han evolucionado las interpretaciones sobre la Revolución con el paso del tiempo. El análisis diacrónico de las películas chinas nos permite conocer cómo se viene percibiendo la Revolución Cultural entre el pueblo chino, mientras que con el análisis diacrónico de las películas occidentales, podemos informarnos de cómo se cambian las percepciones de ese movimiento en el Occidente debido al desarrollo económico y político de la sociedad china. En cuanto al análisis sincrónico nos referimos a la comparación entre las películas chinas y occidentales, ya que es de nuestro interés saber cómo interpretan los directores de diferentes países esta historia tan polémica y delicada.

6. División del Corpus

6.1. Películas chinas

Según el registro, hasta hoy en día, es decir, más de cincuenta años después de la puesta en marcha de dicho movimiento, se han producido más de cien películas que versan sobre este tema, entre las cuales, unas han tenido una vida efímera, para ser olvidadas

con el paso del tiempo, mientras que otras se han convertido en obras maestras que han dejado una huella imborrable en el cine.

Para formar nuestro corpus de investigación, hemos elegido en total 40 películas chinas por los siguientes motivos: en primer lugar, son películas hechas en distintos tiempos históricos que varían desde la plena época revolucionaria hasta la actualidad, lo cual nos proporciona suficientes muestras para garantizar la representatividad de la investigación; en segundo lugar, se tratan de producciones cinematográficas que tienen mucho éxito tanto en China como en el extranjero, las cuales son dirigidas por directores chinos conocidos globalmente, e interpretadas por actores y actrices excelentes. Tienen guiones muy bien armados que cuentan las historias de manera original. A parte de todo eso, también hemos tenido en cuenta la cuestión de la traducción, ya que no todas las películas chinas que versan sobre el tema de la Revolución Cultural tengan versiones españolas o inglesas.

Dichas películas pueden ser clasificadas en tres grupos según su fecha de estreno, con el año 1976 y 1990 como líneas divisorias.

6.1.1. Las películas chinas de la primera etapa (1966-1976)

En el primer grupo se encuentran las películas que se rodaron durante los años 1966 y 1976, es decir, en la época de plena Revolución. Como es sabido, durante estos diez años hubo una censura muy estricta a las publicaciones artísticas debido a los motivos políticos. Después de “La charla sobre algunas cuestiones del cine” que dio Jiang Qing en el año 1966, en la cual reunió a todos los responsables de las actividades artísticas del ejército para informarles de las directrices que deberían seguir para los futuros proyectos, un gran número de directores del cine chino fueron perseguidos, mientras que la producción de las películas se suspendió casi completamente hasta el año 1971. La producción artística que fue permitida en aquel momento se centraba principalmente en tres géneros: los dibujos para niños, los documentales y las óperas revolucionarias. Dichas producciones se realizaron con el objetivo educativo y siempre bajo una censura estricta.

Las únicas diez películas que se hicieron en los primeros siete años de la Revolución (1966-1973) fueron adaptaciones de las óperas revolucionarias. Dichas óperas modernas chinas, modificadas según las instrucciones de Jiang Qing, sentaron las bases para las *películas tipo*, las cuales se destacan por el empleo de las características denominadas como “los tres principios predominantes”: 1) destacar entre todos los personajes a los individuos positivos; 2) destacar entre todos los personajes positivos a los héroes; 3) destacar entre todos los héroes a los héroes esenciales.

Desde los principios del año 1973 hasta el septiembre del año 1976 se rodaron en total 76 largometrajes, entre los cuales algunos son rehechos, y los otros son de temas originales. Todos ellos siguen “los tres principios predominantes”, y se centran en el tema de la lucha de clases, utilizando las mismas normas para la creación de los personajes heroicos, quienes luchan contra los traidores del partido que siguen la vía capitalista. Entre todos esos filmes, hay seis que versan sobre el tema de la Revolución Cultural china y que forman parte de nuestro corpus:

Películas chinas		
La primera etapa 1966-1976		
Título	Directores	Fecha de estreno
《红雨》“La lluvia roja”	Cui Wei	1975
《芒果之歌》“La canción del mango”	Chang Yan, Zhang Puren	1976
《海上明珠》“La perla del mar”	Lin Yang, Wang Haowei	1976
《欢腾的小凉河》“El río vigoroso de Xiaoliang”	Liu Qiong, Shen Yaoting	1976
《山村新人》“Los nuevos llegados al pueblo montañoso”	Jiang Shusen, Jing Jie	1976
《红霞万朵》“Nubes rosas”	Chen Gang, Li Ming	1976

Junto con “las ocho piezas modelo” (las ocho óperas revolucionarias), dichas películas no disponen de mucho valor estético, y solo cumplían su función principal al aplicar la ideología política del partido, despertando el entusiasmo revolucionario del pueblo. Una parte de esos filmes fueron aprovechadas por la “Banda de los cuatro” para realizar sus conspiraciones políticas.

6.1.2. Las películas chinas de la segunda etapa (1977-1989)

En el segundo grupo están los filmes que fueron rodados entre el año 1977 y el año 1989, etapa considerada posteriormente como la “época de reflexión”. La caída de la “Banda de los cuatro” en el año 1976 significa el cierre oficial de la Revolución Cultural, y los trabajos políticos predominantes de dicha época consistían en “sacar orden del caos”, con el objetivo de reducir los efectos negativos que había dejado la Revolución en los ámbitos políticos, económicos y sociales en China.

Al contrario de las películas que se hicieron durante la Revolución, las cuales servían como pura propaganda política, los filmes que se rodaron en la segunda época se destacan por la reflexión y la crítica de dicho suceso, cumpliendo la función de ayudar al pueblo chino a salir de la crisis de confianza y recuperar el orden social.

Las películas de esta etapa pueden ser subcategorizadas en dos grupos de acuerdo con su fecha de estreno, con el año 1979 como punto de referencia. La crítica de la “Banda de los cuatro” constituye el tema principal de las producciones durante 1977 y 1982, lo cual muestra el odio profundo que tenía el pueblo chino a dicho grupo de personas. Con la siguiente tabla⁸ podemos conocer el porcentaje que ocupan las películas que versan sobre el tema de la Revolución Cultural entre todos los largometrajes producidos entre 1977 y 1982.

⁸ Datos escogidos de “Anuario del cine chino” (2006).

Año	1977	1978	1979	1980	1981	1982
Cantidad de películas sobre el tema de la Revolución Cultural	1	5	9	17	9	9
Cantidad de todos los largometrajes	19	43	52	73	105	112
Porcentaje que ocupan las películas sobre la RC en el total	5.3%	11.7%	17.3%	23.3%	8.6%	8%

Según esta tabla, la producción de los filmes que abordan el tema de la Revolución Cultural llegó a su apogeo en 1980.

Las cintas que se realizaron entre el año 1977 y el año 1979 heredan las características principales de las *películas tipo*, ya que también constituyen productos ideológicos de la política en su época. Disponen del mismo estilo narrativo para contar las historias y crean personajes que tienen las mismas cualidades. Los protagonistas de estas películas suelen ser dos tipos de personas: los veteranos del partido comunista chino y los intelectuales, quienes fueron los más perseguidos durante la Revolución, y lograron recuperar su reputación en las películas. Según la ideología política que prevalecía en dicha época, no se debía negar ni el liderazgo de Mao ni la propia Revolución Cultural. El fracaso del movimiento se debía a un grupo de políticos con malas ambiciones, sobre todo la “Banda de los cuatro”. Por lo tanto, con tal de recuperar el poder arrebatado por los traidores, se podría restablecer la normalidad social.

El argumento de dichos filmes también sigue un modelo estándar: los veteranos aplicaban firmemente las instrucciones del partido para promover la Revolución, sin embargo, los seguidores de la “Banda de los cuatro”, con las ambiciones de conseguir más poder, pretendieron sabotear el desarrollo de la Revolución, creando obstáculos para dificultar el trabajo de los veteranos. Después de varias luchas intensas entre ambos grupos, al final se revelaron las intrigas de los conspiradores. Dichas películas

también siguen “los tres principios predominantes”, y no tienen mucha diferencia en cuanto a los métodos de rodaje que aplican las *películas tipo*.

La segunda etapa 1977-1989		
1) 1977-1979		
Título	Directores	Fecha de estreno
《十月的风云》 “Tormenta en octubre”	Zhang Yi	1977
《风雨里程》 “Un camino tormentoso”	Cui Wei	1978
《严峻的历程》 “Un curso severo”	Su Li, Zhang Jianyou	1978
《苦难的心》 “Un corazón miserable”	Chang Zhenhua	1979
《生活的颤音》 “El temblor de la vida”	Teng Wenji, Wu Tianming	1979
《于无声处》 “En el silencio”	Lu Ren	1979

Las películas que fueron realizados durante el año 1980 y el año 1989 presentan características distintas. A pesar de la lucha de las clases, empiezan a abordar más aspectos de la Revolución, tal como la vida de la gente común y corriente que no pertenecía a los grupos revolucionarios. Logran romper gradualmente los “tres principios predominantes” en cuanto a la creación de personajes, y pretenden reflejar una sociedad más variada durante la Revolución.

Por ejemplo, las producciones del director Xie Jin, llamadas la “trilogía de reflexión”, no solo buscan la reflexión y la crítica del movimiento, sino que también intentan revelar sus orígenes históricos y raíces sociales. En dicha trilogía, el director logra hacer una combinación de la ideología socialista y el sentimiento humano de los intelectuales, quienes dejan de tener una imagen indecente e irónica como en las *películas tipo*, y recuperan su reputación por dedicarse con todo su corazón al desarrollo del país, a pesar de la baja posición social que tienen y la persecución que sufren. Además, las cintas que

se hicieron en esta época tienen un tono más neutral y realista, en vez de ser meros productos de la ideología política.

Algunas de estas películas, tales como 《小街》 “Calle estrecha”, 《如意》 “Lo que desees”, etc., en vez de destacar la lucha de clases, ponen mucho énfasis en el mundo interior de los personajes, convirtiendo los elementos políticos en un simple fondo histórico.

La segunda etapa 1977-1989		
2) 1980-1989		
Título	Directores	Fecha de estreno
《巴山夜雨》 “Lluvias nocturnas de Bashan”	Wu Yonggang Wu Yigong	1980
《琴童》 “El pequeño violinista”	Fan Lai	1980
《枫》 “El arce”	Zhang Yi	1980
《元帅之死》 “La muerte del Mariscal”	Shi Yifu, Que Wen	1980
《月亮湾的笑声》 “Las risas en Yueliangwan”	Xu Suling	1981
《小街》 “Calle estrecha”	Yang Yanjin	1981
《许茂和他的女儿们》 “Xu Mao y sus hijas”	Li Jun	1981
《天云山传奇》 “La leyenda de Tianyunshan”	Xie Jin	1981
《牧马人》 “El pastor”	Xie Jin	1982
《如意》 “Lo que desees”	Huang Jianzhong	1982
《勿忘我》 “No te olvides de mí”	Yu Yanfu	1982

《大桥下面》“Bajo el Puente”	Bai Chen	1983
《甜女》“La chica dulce”	Li Qiankuan, Xiao Guiyun	1983
《我们的田野》“Nuestro campo”	Xie Fei	1983
《张家少奶奶》“Su forma de vivir”	Ye Ming	1985
《小巷名流》“Gente famosa del callejón”	Cong Lianwen	1985
《芙蓉镇》“Ciudad de Hibisco”	Xie Jin	1987
《村路带我回家》“El camino me lleva a casa”	Wang Haowei	1988

6.1.3. Las películas chinas de la tercera etapa (a partir de 1990)

En el tercer grupo se encuentran las películas hechas desde la década de los 90 hasta la actualidad. A partir de los años 90, empezó a estar de moda la cultura popular que debilitó la conciencia política que estaba arraigada en el pueblo, lo cual hizo que los ciudadanos, sobre todo los intelectuales, en lugar de considerar la ambición política como su única meta, empezaran a experimentar una vida con más alternativas.

Debido a la influencia que había dejado la economía de mercado, se produjo un cambio trascendental en el ámbito cultural e ideológico en la sociedad china, lo cual también se tradujo en el cine, cuyo tono, argumento, protagonistas y estilo narrativo experimentaron una transformación enorme. En comparación con los filmes hechos en épocas anteriores, las películas de la nueva etapa disponen de imágenes más claras y nítidas, mejores efectos de sonido, así como narraciones más coherentes. Los directores de dicha época dejan de enfocar los elementos políticos de la Revolución y la interpretan a través de otras perspectivas más vanguardistas. No pretenden buscar culpables de la tragedia, sino que se dedican a describir la vida mundana durante la Revolución.

En las películas de esta etapa también se percibe mucho la censura estricta en la sociedad china. Siendo un tema político bastante delicado, la Revolución Cultural nunca ha llegado a ser discutida de manera abierta en China, menos en la época de reflexión. Las producciones artísticas que tratan este tema también han experimentado una restricción social severa, y como consecuencia, algunas de las películas que aparecen en la siguiente lista, tales como 《天浴》 “Xiu Xiu”, 《蓝风筝》 “La cometa azul”, etc., siguen siendo censuradas en China por diversos motivos políticos.

La tercera etapa 1990-		
Título	Directores	Fecha de estreno
《蓝风筝》 “La cometa azul”	Tian Zhuangzhuang	1993
《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina”	Chen Kaige	1993
《活着》 “Vivir”	Zhang Yimou	1994
《小芳的故事》 “La historia de Xiao Fang”	Jiang Haiyang	1994
《阳光灿烂的日子》 “Días de sol”	Jiang Wen	1995
《长大成人》 “Hacerse adulto”	Lu Xuechang	1997
《天浴》 “Xiu Xiu”	Chen Chong	1998
《芳香之旅》 “Un viaje agradable”	Zhang Jiarui	2006
《山楂树之恋》 “Amor bajo el espino blanco”	Zhang Yimou	2010
《归来》 “Regreso a casa”	Zhang Yimou	2014

6.2. Películas occidentales

En comparación con el cine chino, en el cine occidental no se encuentran muchos recursos que aborden el tema de la Revolución Cultural, ya que siempre ha sido un tema

político bastante delicado y poco difundido a nivel mundial. Hemos encontrado en total 9 películas occidentales que versan sobre dicho tema, rodadas en distintas épocas históricas, y guiadas por directores de origen francés, italiano, canadiense, estadounidense, y australiano. Son largometrajes conocidos internacionalmente que han desempeñado un papel imprescindible para la difusión de la Revolución Cultural en el mundo occidental.

En estas películas se observan formas muy diversificadas para interpretar el mismo movimiento, en algunas de las cuales, la Revolución Cultural aparece con una imagen política con mucho peso que deja un gran impacto en las sociedades occidentales, mientras que en las otras, con una aparición limitada, sirve como una pieza que se integra en la historia completa, o simplemente cumple la función de indicar el contexto histórico.

Según las distintas características que presentan dichas películas, las hemos dividido en dos grupos, con el año 1976 como límite temporal.

6.2.1. Las películas occidentales entre 1966 y 1976

En el primer grupo están las dos películas que se hicieron entre el año 1966 y el año 1976, es decir, durante la Revolución. Son guiadas por directores franceses, y constituyen recursos muy valiosos para conocer las repercusiones de la Revolución Cultural en Francia. En dichas películas podemos descubrir una interpretación sobre la Revolución totalmente diferente que en las películas chinas. La película “La Chinoise”, considerada como el presagio del Mayo del 68, cuenta la historia de un pequeño grupo de estudiantes franceses, quienes se reúnen para estudiar la teoría de Mao, pretendiendo descubrir su posición en el mundo y la forma de cambiarlo a una comunidad maoísta por medio del terrorismo. El director Jean-Luc Godard nos transmite sus ideas políticas, ideológicas y sociales de un modo analítico y reflexivo, y mediante una estética minimalista. En el film “Chinese in Paris”, se presenta una hipotética invasión a Europa por parte de China, y muestra con un sentido de humor peculiar los diversos aspectos de la sociedad francesa bajo la gobernación del ejército chino.

Películas occidentales		
La primera etapa 1966-1976		
Título	Directores	Fecha de estreno
La Chinoise	Jean-Luc Godard (Francia)	1967
Les Chinois à Paris	Jean Yanne (Francia)	1974

6.2.2. Las películas occidentales después de la Revolución Cultural

A partir de los años 80, debido a la política de Reforma y Apertura que implantó Deng Xiaoping, la sociedad china empezó a abrir su puerta al mundo exterior y ser cada vez más conocida en el panorama internacional. A pesar de lo poco difundido que estaba el tema de la Revolución Cultural fuera de China, surgió una serie de películas que versan sobre dicho movimiento durante las últimas décadas. En este grupo se encuentran los largometrajes que se hicieron desde el año 1977 hasta la actualidad.

En algunas de estas películas, tales como “The Last Emperor” (“El último emperador”), “M. Butterfly”, “Le Violon rouge” (“El violín rojo”), y “Mao's Last Dancer” (“El último bailarín de Mao”), la Revolución Cultural es interpretada de una manera muy estereotipada. Para ser más concretos, los directores de dichos filmes resumen este movimiento en una suma de símbolos revolucionarios, lo cual hace que la imagen de la Revolución Cultural representada en dichas películas sea muy parcial y superficial. En las películas “The dreamers” (“Soñadores”), “Balzac et la petite tailleuse chinoise” (“Balzac y la joven costurera china”) y “Wolf Totem” (“El ultimo lobo”), la Revolución pasa de ser el tema central a convertirse en un simple fondo histórico, mientras que se observa un embellecimiento de la realidad que da un toque romántico y nostálgico a la Revolución.

La segunda etapa 1977-		
Título	Directores	Fecha de estreno
The Last Emperor (“El último emperador”)	Bernardo Bertolucci (Italia)	1987
M. Butterfly	David Cronenberg (EE.UU.)	1993
Le Violon rouge (“El violín rojo”)	François Girard (Canadá)	1998
Balzac et la petite tailleuse chinoise (“Balzac y la joven costurera china”)	Dai Sijie (Francia)	2002
The dreamers (“Soñadores”)	Bernardo Bertolucci (Italia)	2003
Mao's Last Dancer (“El último bailarín de Mao”)	Bruce Beresford (Australia)	2009
Wolf Totem (“El último lobo”)	Jean-Jacques Annaud (Francia)	2015

Parte II

Contexto histórico

Capítulo I: La Revolución Cultural China: una introducción

1. Origen

La definición oficial de la Revolución Cultural China, como hemos mencionado en los apartados anteriores, la propuso el Partido Comunista de China en 《关于建国以来党的若干历史问题的决议》 (“Resolución sobre ciertos asuntos históricos del partido desde la fundación de la República Popular de China”) en el año 1981, según la cual, el punto de partida de dicho movimiento consiste en lo siguiente:

Una gran cantidad de seguidores de la vía capitalista y revisionistas antirrevolucionarias se habían infiltrado en nuestro gobierno, partido, ejército, el ámbito cultural, entre muchos otros sectores, lo cual hace que el liderazgo en muchas entidades ya no perteneciera al pueblo marxista. Las autoridades que seguían el camino capitalista habían formado en nuestro gobierno central una sede burguesa que aplicaba el revisionismo y que tenía contactos en todas las provincias y comunidades autónomas. Las luchas anteriores ya no servían de nada, y solo se podría recuperar el poder usurpado por los capitalistas a través de un movimiento en el que todo el pueblo revelaba dichas partes oscuras de forma pública, universal y de abajo hacia arriba.⁹

A pesar de la versión oficial, existen otras versiones semificiales sobre la definición de la Revolución que fueron planteadas por diversos historiadores e investigadores chinos. Según Jin Chunming¹⁰ (1995: 2-7), las causas de la Revolución Cultural siempre ha sido un tema muy controvertido, sobre el cual los historiadores chinos y los investigadores occidentales mantienen opiniones muy diferentes. Jin sostiene que para comprender mejor el origen de dicho movimiento, es necesario conocer, antes de todo, las siguientes características que lo definen:

⁹ 《关于建国以来党的若干历史问题的决议》 (“Resolución sobre ciertos asuntos históricos del partido desde la fundación de la República Popular de China”), disponible en http://www.gov.cn/test/200806/23/content_1024934_3.htm

¹⁰ Jin Chunming (1932-), catedrático de la Escuela Central del Partido Comunista de China, experto en la historia de la Revolución Cultural. Fue director de la Oficina de Investigación del pensamiento de Mao Zedong, y también director del Instituto de Marxismo Contemporáneo.

- 1). La Revolución Cultural fue lanzada por el líder supremo del partido.
- 2). Está guiada por la teoría de continuar la Revolución bajo la dictadura del proletariado.
- 3). Su llamamiento consiste en una serie de misiones sagradas y especiales, tal como “contra el imperialismo y el revisionismo”.
- 4). Tiene un objeto revolucionario específico que consiste en los seguidores de la vía capitalista y la autoridad académica reaccionaria.
- 5). Consta de un contenido particular que se fundamenta en tomar a la fuerza el poder en los ámbitos político, económico y cultural.
- 6). Adopta un método especial que abarca cuatro actividades primordiales: Daming¹¹, Dafang¹², Dazibao¹³, Dabianlun¹⁴;
- 7). Ha llegado a una escala nacional sin precedentes.

Una vez conocidas las siete características que definen la Revolución Cultural, Jin (1995) propone diez posibles causas de dicho movimiento, que según él, constituyen una recopilación de las distintas opiniones que provienen de diversas fuentes históricas:

- 1). La Revolución Cultural es la consecuencia natural de la lucha de clases en la sociedad china. Ésta es la versión oficial sobre la causa del movimiento antes de la Tercera Sesión Plenaria del XI Comité Central del Partido Comunista de China, y está registrada en los documentos del noveno, el décimo y el undécimo congreso nacional de China. De acuerdo con el reportaje del noveno congreso nacional, la sociedad socialista es una sociedad de clases, por lo tanto, debe haber naturalmente una lucha entre las dos clases (la burguesía y el proletario) y los dos caminos (la vía capitalista y la proletaria). Dicha lucha, cuando se desarrolle hasta cierto punto, se volverá intensificada de forma inevitable, conduciendo finalmente a la Revolución Cultural. Esta versión había sido predominante en el partido durante mucho tiempo, y a pesar de haber sido

¹¹ Daming: que el pueblo se anime a expresar de forma pública sus opiniones sobre ciertos temas.

¹² Dafang: que el pueblo se atreva a aportar diferentes ideas.

¹³ Dazibao: se refiere a los carteles con caracteres grandes y llamativos que se exponen en espacios públicos para delatar los comportamientos antirrevolucionarios de otras personas.

¹⁴ Dabianlun: se trata de las discusiones públicas que se organizan para solucionar determinados asuntos.

negada por Jin Chunming y sus seguidores, sigue ejerciendo mucha influencia en la sociedad china, y sigue siendo una de las versiones más conocidas en el mundo occidental.

2) Muchos investigadores en Hongkong, Taiwan y el Occidente sostienen que la Revolución Cultural ha sido consecuencia de la lucha de poderes dentro del Partido Comunista de China. Dicha opinión se opone a la versión de la lucha de clases, y aún no se ha llegado a ningún consenso general con respecto a la clasificación de los bandos políticos que luchaban por el poder.

Según Jin, dicha opinión tiene su raíz en una conversación que tuvo Mao con un periodista estadounidense, Edgar Snow¹⁵. En dicha conversación, Mao manifestó que en aquel entonces, ya no se encargaba de la administración del partido y del gobierno central, ni de las provincias y los municipios, insinuando su interés en recuperar el poder perdido. Sin embargo, la realidad era que Mao siempre tenía el poder primacial en el partido y el control de la situación general de todo el país, ya que si hubiera perdido el poder como lo que decían, no habría podido provocar la Revolución Cultural en contra de la voluntad de la mayoría de los líderes superiores en el partido. De modo que a esta propuesta le falta credibilidad científica.

3). Algunos investigadores opinan que la ocurrencia de la Revolución Cultural China está relacionada con la restauración feudal. De acuerdo con dicha opinión, aunque ya había terminado la sociedad feudal china que había durado más de dos mil años, los remanentes feudales que dejó no podrían desaparecer en corto tiempo, por lo que la Revolución Cultural era en realidad una intención de restaurar el feudalismo. Se observan muchos elementos feudales que tiene dicho movimiento, por ejemplo, el famoso “castigo colectivo” que se aplicaba a las personas inocentes por el comportamiento antirrevolucionario que tenía otro individuo, quien muchas veces ni siquiera tenía relación directa con los sancionados.

¹⁵ Edgar Parks Snow (17 de julio de 1905 - 15 de febrero de 1972) fue un periodista estadounidense conocido por sus libros y artículos sobre el comunismo en China y la revolución comunista china. Fue el primer periodista occidental que redactó la historia completa del Partido Comunista Chino después de la Larga Marcha, además de ser el primer periodista occidental que entrevistó a muchos de sus líderes políticos, entre ellos Mao Zedong.

Según Jin, es verdad que hubo muchos factores feudales durante la Revolución, lo cual nos recuerda el impacto que tenían los remanentes feudales en la sociedad actual, pero tampoco hay que exagerar el peso que tenían, puesto que en un movimiento en que participaron todas las clases sociales, era normal que ejercieran ciertas influencias los elementos representativos de determinada clase.

4) Hay ciertas personas que relacionan la Revolución Cultural con las ambiciones de Mao de ser *emperador*. Dicha opinión llegó a contar con cierta cantidad de defensores, pero nunca ha tenido ninguna publicación que la apoye públicamente en el continente, salvo un artículo corto publicado en una revista de Hongkong que se titula 《文化大革命 - 毛泽东帝王思想的产物》 (“La Revolución Cultural China — producto de las ambiciones de Mao Zedong de ser emperador”). El autor de dicho artículo sostiene que Mao Zedong fue en realidad un auténtico emperador emprendedor, quien no se identificaba con el Marxismo, ni pertenecía a los revolucionarios proletarios. Su verdadero objetivo consistía en conseguir el poder supremo, como el emperador de las dinastías antiguas.

Al juicio de Jin, esta opinión no cuenta con suficientes fundamentos. Se basa principalmente en un poema de Mao titulado “La nieve”. He aquí la versión española de dicho poema, localizada en el *Cuaderno de poesía crítica* (Biblioteca Virtual Omegalfa, 2019: 22).

La Nieve

*El paisaje del Norte se halla completamente
envuelto por una capa de cien leguas de hielo
y otras mil de nieve arremolinada.*

*A ambos lados de la Gran Muralla
sólo queda una inmensa desolación.*

*En el Río Amarillo, de parte a parte,
el agua se encuentra helada.*

*Las montañas seméjanse a plateadas serpientes danzarinas
y las colinas parecen elefantes brillantes a lo largo de la llanura.*

Ganas dan de conquistar los cielos.

Es la estación de la luz.

La tierra se muestra cautivadora.

*El encanto de estas montañas y ríos se asemeja
a la joven de rostro moreno y túnicas blancas,
que incitara a innumerables héroes a batirse entre sí
por el placer de conseguir su mano.*

*Los emperadores Shi Huang y Wu Ti eran casi ignorantes,
Los emperadores Tai Tsung y Tai Tsu carecían de sensibilidad,
Genghis Khan solo sabía elevar su arco hacia las águilas...*

Todo eso es ya parte del pasado.

Ahora solamente hay hombres de coraje.

Basándose en este poema, el autor del artículo mencionado cree que antes del año 1935, Mao ya había conseguido subir de posición en el partido, sin embargo, aún era un simple miembro del comité, por lo que todavía no estaba en condiciones para realizar sus ambiciones definitivas. Después de la Reunión de Zunyi¹⁶, en la cual consiguió el poder supremo del ejército, consideró que ya llegó el momento de revelar sus ambiciones de ser emperador, de modo que compuso el poema “La nieve” para mostrar su aspiración de ser el emperador más exitoso de la toda la historia china.

Dudando de la originalidad de esta opinión, Jin realizó una investigación y descubrió que la idea original no venía del autor de dicho artículo, sino de otro periódico llamado 《扫荡报》 (“Mopping-up News”) que constituía el órgano del Partido de Guomintang, el rival del Partido Comunista de China. El líder del Partido de Guomintang, al ver que ese poema de Mao se había hecho muy popular entre el pueblo, mandó a publicar un artículo en dicho periódico para calumniarlo, y de ahí vienen los rumores sobre sus ambiciones imperiales.

¹⁶ La Reunión de Zunyi se celebró durante el 15 y el 17 de enero de 1935 en la ciudad de Zunyi. En dicha reunión Mao Zedong fue recomendado como el líder supremo del partido.

5). El escritor y director Su Xiaokang, en su obra 《乌托邦祭》 (“La muerte de la utopía”), manifiesta que la Revolución Cultural se produjo debido al fracaso de la utopía. Dicho autor y sus defensores sostienen que se trata de una utopía realizar el socialismo en los países económicamente atrasados, puesto que está en contra de las leyes sociales del marxismo. En realidad, esta perspectiva de la utopía no vino de la sociedad china, sino de los investigadores extranjeros. Al respecto de este punto de vista, Jin y sus alumnos (Jin, Chen, 1992: 8-14) publicaron un artículo titulado 《毛泽东社会主义观研究》 (“La investigación sobre la visión del socialismo de Mao Zedong”), en el cual sostienen que es fundamentalmente *científica* la visión de Mao Zedong sobre el socialismo, y que en término general, ha podido persistir en el socialismo científico, además de promover su investigación y desarrollo. No obstante, es inevitable que haya algunos elementos utópicos en su pensamiento debido a ciertas limitaciones históricas.

6). Algunos investigadores de Taiwán argumentan que la Revolución Cultural se produjo por el anti-burocratismo del pueblo. De acuerdo con lo que declaró Mao, las personas, cuanto mayor cargo tengan y más dinero ganen, más tienden a ser negligentes y burocráticas. Para calmar la ira del pueblo hacia los funcionarios irresponsables y burocráticos, Mao provocó la Revolución Cultural para eliminarlos del partido.

Jin afirma que el anti-burocratismo constituye uno de los motivos por los que Mao lanzó la revolución, puesto que tenía intenciones de mantener la *pureza* del partido. No obstante, el objetivo principal del movimiento era oponerse al capitalismo y el revisionismo.

7). Un joven investigador propuso la idea de que la Revolución Cultural China era producto de los conflictos culturales entre China y Occidente. Según dicha perspectiva, la ocurrencia de la Revolución no tiene nada que ver con las discrepancias sobre las rutas políticas dentro del partido, sino que es el resultado de la confrontación entre la cultura china y la cultura occidental que nunca ha cesado desde la Edad Moderna. La Revolución Cultural implica la restauración del sistema de valores culturales tradicionales chinos, caracterizados por el

despotismo, el poder imperial, y la lealtad hacia el emperador, etc., los cuales están claramente opuestos a la política democrática, el respeto por la ciencia, la libertad de pensamiento, la igualdad de derechos humanos, y la supremacía de la ley, etc., por los que se destaca el sistema de valores culturales modernos de Occidente.

Según Jin, este punto de vista tiene varios fallos obvios. En primer lugar, no se corresponde a las realidades históricas, puesto que el pensamiento democrático y científico empezó a difundirse en China después de la Guerra del Opio en 1840, por lo que había tenido una larga historia de desarrollo hasta la época de la Revolución Cultural. En segundo lugar, se trata de un argumento unilateral equiparar la cultura tradicional china a la monarquía autocrática feudal, ignorando el hecho de que en la cultura china también se encuentran valores de modernidad, igualdad y democracia.

8). Un grupo de artistas opinan que la Revolución Cultural ha mostrado la deshumanización del pueblo chino. Algunos de ellos publicaron un artículo titulado 《我们需要一场灵魂的拷问》 (“Necesitamos un interrogatorio al alma”), considerando que la Revolución Cultural se debía a una decadencia moral, y de este modo, echaban la culpa de esta catástrofe a la pérdida de humanidad. Jin afirma que es imposible ni científico intentar explicar un fenómeno histórico complejo a través de la naturaleza humana, teniendo en cuenta que las causas son múltiples.

9). Hay ciertas personas, en sus biografías o memorias, culpan de la Revolución Cultural a los dirigentes traidores del país. Este punto de vista consiste en que todas las decisiones malas que se tomaron durante la Revolución fueron culpa de los dirigentes de altos cargos del gobierno, mientras que el líder supremo no tenía ninguna responsabilidad que asumir.

Según Jin, esta visión no es del todo cierto, puesto que sin el apoyo que les dio el líder supremo a los dirigentes del gobierno, éstos no habrían sido capaces ni habrían tenido el derecho de realizar las actividades agitadoras, de modo que tanto los líderes como los participantes deben reflexionar sobre sus errores y asumir las responsabilidades que les corresponden.

10). Según la opinión de Jin, la Revolución Cultural se produjo debido al desarrollo excesivo del pensamiento del radicalismo ultraizquierdista. Dicha perspectiva, siendo el punto de vista más reconocido en la comunidad académica china, y basada en el resultado de una investigación profunda de los hechos históricos, resume las causas de la Revolución en “tres círculos viciosos”: el círculo vicioso de las teorías y las prácticas de Izquierda; el círculo vicioso del culto a la personalidad de Mao y del sistema centralizado; y el círculo vicioso del antirrevisiónismo nacional e internacional. Esos tres círculos viciosos estaban entrelazados y condujeron de forma conjunta a un juicio erróneo de la situación política nacional e internacional que provocó finalmente la Revolución Cultural.

2. Desarrollo

《关于建国以来党的若干历史问题的决议》 (“Resolución sobre ciertos asuntos históricos del partido desde la fundación de la República Popular de China”) (1981) divide el desarrollo de la Revolución Cultural en las siguientes tres etapas:

La primera etapa estuvo comprendida entre el inicio de la Revolución y la celebración del noveno Congreso Nacional del Partido Comunista de China en abril de 1969. La celebración de la Reunión ampliada del Buró Político del Comité Central del PCCh en mayo de 1966 y la Undécima Sesión Plenaria del VIII Comité Central del PCCh en agosto del mismo año supuso el comienzo oficial de la Revolución Cultural, en las cuales se aprobaron 《五·一六通知》 (“El comunicado del 16 de mayo”) y 《关于无产阶级文化革命的决定》 (“Las decisiones sobre la Revolución Cultural Proletaria”), e hicieron una crítica errónea al cuartel general de Liu Shaoqi y Deng Xiaoping y a la llamada “camarilla antipartidista” compuesta por Peng Zhen, Luo Ruiqing, Lu Dingyi y Yang Shangkun. Establecieron en dichas reuniones el Grupo Central de la Revolución Cultural, al cual le otorgó el gobierno central un poder político considerable, haciendo que se convirtiera posteriormente en la institución administrativa durante la Revolución. El liderazgo colectivo del gobierno central fue reemplazado por el liderazgo personal de Mao con la tendencia del radicalismo ultraizquierdista, mientras que

el culto a la personalidad de dicho líder político llegó a un nivel sin precedentes. Los políticos conspiradores, liderados por Lin Biao, Jiang Qing, Kang Sheng, Zhang Chunjiao, etc., se aprovecharon del Grupo Central de la Revolución Cultural para organizar actividades que tenían como objetivos “dudar de todo”, “derribar todo” y la “plena guerra civil”. En la reunión que se celebró en febrero de 1967, un grupo de veteranos del partido, formado por Chen Yi, Ye Jianying, Nie Rongzhen, etc., hicieron una dura crítica a las prácticas erróneas que se habían llevado a cabo durante la Revolución, sin embargo, fueron reprimidos dichos veteranos, cuya protesta fue difamada posteriormente como el “febrero Contracorriente”¹⁷. Las instituciones líderes del partido y del gobierno en casi todas las localidades fueron confiscadas o reorganizadas. El Noveno Congreso Nacional del Partido Comunista de China legalizó las teorías y las prácticas erróneas de la Revolución, impartiendo directrices ideológicas, políticas y administrativas equivocadas que fortalecieron la posición de los conspiradores en el partido.

La segunda etapa de la Revolución Cultural empezó con el Noveno Congreso Nacional del Partido Comunista de China, que se celebró en abril de 1969 y terminó con el Décimo Congreso, en agosto de 1973. Entre 1970 y 1971, el grupo político liderado por Lin Biao, conspirando para tomar el poder supremo, instigó un golpe armado contrarrevolucionario que derrocó los principios básicos del partido y declaró objetivamente el fracaso de las teorías y las prácticas de la Revolución. Mao Zedong y Zhou Enlai destruyeron a tiempo dicha rebelión, y posteriormente, Zhou Enlai se encargó de presidir el trabajo diario del Comité Central con el apoyo de Mao, implementando mejoras en todos los aspectos de la situación del país.

En 1972, durante la reunión orientada a la crítica a Lin Biao, Zhou Enlai propuso realizar una crítica correcta a la tendencia ultraizquierdista, lo cual fue una continuación de la propuesta justa que plantearon muchos líderes del partido en febrero de 1967 para corregir el error de la Revolución Cultural. No obstante, Mao seguía creyendo erróneamente que la tarea primordial en ese momento consistía

¹⁷ El febrero Contracorriente se refiere a la protesta que hicieron un grupo de veteranos en el partido en contra del radicalismo ultraizquierdista al comienzo de la Revolución Cultural.

en oponerse a la extrema derecha. El Décimo Congreso Nacional del Partido Comunista de China continuó con los errores de “izquierda” del Noveno Congreso Nacional, y convirtió a Wang Hongwen en el vicepresidente del Comité Central del partido. Jiang Qing, Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan y Wang Hongwen formaron la “Banda de los Cuatro” en el gobierno central, mediante la cual se fortaleció mucho el poder del grupo contrarrevolucionario de Jiang Qing en el partido.

La tercera etapa empezó desde el Décimo Congreso en agosto de 1973, hasta la derrota de la “Banda de los cuatro” en octubre de 1976. En julio de 1973, Mao propuso la idea de “criticar a Lin Biao y a Confucio”¹⁸, con la finalidad de proteger los logros de la Revolución Cultural. Más tarde, en enero de 1974, Jiang Qing y Wang Hongwen plantearon poner en marcha dicho movimiento de crítica y obtuvieron la aprobación de Mao. Sin embargo, lo que hicieron la banda de Jiang Qing era aprovechar ese movimiento para acusar calumniosamente a Zhou Enlai de sus intrigas políticas. Finalmente, Mao descubrió las verdaderas intenciones del grupo de Jiang Qing, y les hizo una crítica pública muy severa, revelando que eran la “Banda de los cuatro” y que tenían ambiciones de conseguir el poder supremo en el partido para formar su propio gobierno.

A principios del año 1975, en el Cuarto Congreso Nacional del Pueblo, Zhou Enlai fue elegido como primer ministro del gobierno, y Deng Xiaoping, vice primer ministro. Zhou Enlai se puso muy enfermo después del congreso, de modo que Deng Xiaoping se encargó de dirigir los trabajos del gobierno con el apoyo de Mao y Zhou. Convocó una serie de reuniones para resolver los problemas en los ámbitos de la industria, la agricultura, el transporte, la ciencia y la tecnología, etc., mejorando en gran medida la situación del país. Sin embargo, Mao no pudo tolerar el hecho de que Deng continuara corrigiendo sistemáticamente los errores de la Revolución Cultural, por lo tanto, convocó a estudiar la “teoría de la dictadura proletaria”, y posteriormente lanzó el movimiento de “criticar a Deng Xiaoping y

¹⁸ El día 13 de septiembre de 1971, Lin Biao y sus familiares cogieron un avión para escaparse después del fracaso de sus conspiraciones políticas. Tuvo un accidente el avión y murieron todos los pasajeros. Posteriormente, en las conversaciones que tuvo Mao Zedong con Wang Hongwen y Zhang Chunqiao, Mao señaló que Lin Biao era igual que el Kuomintang en el sentido de “respetar el confucianismo y rechazar el legalismo”. Según Mao, la filosofía del legalismo ayuda al desarrollo de la historia, y el confucianismo, al contrario, provoca el retroceso de la historia. Por lo tanto, mediante la conexión del confucianismo y Lin Biao, Mao pretende evitar el retroceso de la historia y la negación de la Revolución Cultural.

oponerse a la tendencia derechista”, lo cual hizo que el país entrara otra vez en el caos.

El día 8 de enero de 1976, falleció Zhou Enlai. Todo el pueblo chino organizó actividades de luto de diversas maneras para expresar su profundo dolor por la muerte del primer ministro. Sin embargo, la “Banda de los cuatro” intentó reprimir a la fuerza dichas actividades, lo cual despertó la ira pública, y como consecuencia, los ciudadanos de Beijing, Nanjing, Taiyuan y de muchas otras ciudades empezaron a organizar una serie de movimientos para rendir homenaje a Zhou Enlai y combatir contra la “Banda de los cuatro”.

El día 9 de septiembre de 1976, falleció el líder Mao Zedong. Aprovechándose de eso, la “Banda de los cuatro” aceleró su plan de conspiración política. Wang Hongwen pretendió convertirse en el líder supremo del partido, y distribuía armas a los ciudadanos de Shanghai, preparándose para la rebelión. El 4 de octubre, se publicó en 《光明日报》 (“Guangming Daily”) ¹⁹ el artículo elaborado por la “Banda de los cuatro”, titulado 《永远按毛主席的既定方针办》 (“Actuar siempre según las directrices del líder Mao”), el cual, era en realidad un testamento de Mao falsificado por dicha banda para usurpar el poder supremo del partido. Sin embargo, el Buró Político del Comité Central, encabezado por Hua Guofeng, Ye Jianying y Li Xiannian, etc., descubrió la conspiración política de la banda y la destruyó por completo. En el undécimo Congreso Nacional del Partido Comunista de China que se celebró en agosto de 1977, el Comité Central del partido anunció oficialmente el fin de la Revolución Cultural.

Hasta aquí la versión oficial del origen, causas, desarrollo y consecuencias de la Revolución Cultural, según la página del Partido Comunista de China.

¹⁹ Guangming Daily o Guangming Ribao, establecido en 1949, era un diario nacional de la República Popular de China. Como el documento oficial de la Liga Democrática China, se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Chino para los intelectuales chinos. Fue uno de los tres grandes periódicos de China durante la Revolución Cultural.

3. Consecuencias

Según la *Resolución*, la Revolución Cultural no puede considerarse como una revolución verdadera, ni un avance social, sino una catástrofe política que tiene consecuencias negativas en todos los aspectos de la sociedad china.

En dicho movimiento, fueron difamados y perseguidos un gran número de dirigentes del Partido Comunista, líderes del Partido Demócrata, y celebridades de distintos ámbitos de la sociedad. Se quedaron paralizadas casi todas las instituciones del gobierno y del partido, así como los congresos nacionales y populares de todos los niveles.

Durante el largo período del malestar social, dejaron de funcionar la Seguridad pública, la Fiscalía pública, las instituciones judiciales y muchos otros organismos gubernamentales para el mantenimiento del orden social. La economía se desarrollaba muy lenta, con una proporción sumamente desequilibrada en cuanto a los tres sectores de la economía (actividad primaria, secundaria y terciaria). También el sistema de la gestión económica se entornó rígida, con una pérdida de ingresos nacionales que alcanzó los 500 mil millones de yuanes.

La destrucción que ocasionó esta Revolución fue particularmente grave en los ámbitos educativos, científicos y culturales. Un gran número de intelectuales fueron perseguidos, la suspensión de clases tuvo lugar en casi todas las escuelas y universidades, y muchas instituciones de investigación científica fueron revocadas. Todo eso condujo a una deficiencia enorme en el desarrollo intelectual del pueblo. Según los datos del Instituto Nacional de Estadística de China en 1982, el número de los analfabetos y semi-analfabetos nacionales alcanzó más de 230 millones, es decir, casi una cuarta parte de la población total de China, lo cual también afectó en gran medida el proceso de la modernización del país.

La Revolución Cultural causó un caos ideológico sin precedentes en todo el país, en el que tanto la construcción del partido como el ambiente social fueron significativamente deteriorados. Un grupo de oportunistas y conspiradores se infiltraron en el partido y usurparon el poder político. El anarquismo, el individualismo extremo, y el culto a la personalidad, entre otras corrientes ideológicas, debilitaron considerablemente la creencia del pueblo en el marxismo y el socialismo. El pensamiento de Mao se convirtió

en la teoría política dominante durante la Revolución, y debido a su llamamiento de “apoyar el legalismo y criticar el confucianismo”²⁰, “la rebelión está justificada”, etc., se llevó a cabo el movimiento de aniquilar los “cuatro viejos” (viejas ideas, vieja cultura, viejas costumbres y viejos hábitos) en el que una gran cantidad de reliquias culturales, monumentos históricos y antigüedades privadas fueron destruidos por los Guardias Rojos, mientras que un gran número de investigadores científicos se vieron obligados a irse al campo, dejando sin querer su trabajo de investigación, por responder el llamamiento de recibir la “reeducación”.

Sin embargo, no se debe ignorar el hecho de que a pesar de las condiciones extremadamente difíciles en esa época, hubo una serie de logros en el ámbito económico y científico. Por ejemplo, gracias al trabajo de Guo Yonghuai, Deng Jiaxian y muchos otros científicos, se realizó con éxito una prueba de lanzamiento de armas nucleares, lograron la detonación de la primera bomba de hidrógeno, y se lanzó el primer satélite artificial. En 1972, el científico agrícola Yuan Longping desarrolló el arroz híbrido que suponía una contribución significativa a la producción de alimentos de China. Todos esos méritos y logros mencionados arriba no eran productos de la Revolución Cultural, sino todo lo contrario. Digamos que si no se hubiera producido la Revolución, se conseguirían muchos más logros durante esos diez años.

En resumen, la Revolución Cultural consiste en una serie de prácticas equivocadas que se llevaron a cabo bajo la guía de las teorías erróneas, y ha proporcionado lecciones profundas que sirven como referencia histórica para el futuro desarrollo del socialismo con características chinas, como ha señalado Deng Xiaoping:

Negamos por completo la Revolución Cultural, sin embargo, debemos admitir que también tiene su ‘mérito’, que consiste en haber proporcionado una lección negativa, sin la cual, no habrían sido posibles las ideologías y políticas que se plantearon en la Tercera Sesión Plenaria del undécimo Comité Central. (Comité de Edición de Documentos del PCCh, 1993: 197)

²⁰ Mao consideraba que el confucianismo representaba la restauración del feudalismo, y apoyaba al legalismo que era opuesto a la filosofía confucionista.

Parte III

Análisis de las películas chinas

Capítulo II: Las películas chinas de la primera etapa (*películas tipo*):

Según I. Lotman (1996: 11), la semiosfera se entiende como “una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”. El concepto “revolución” que puede indicar “tanto un cambio de régimen o una guerra civil, como también transformaciones a largo plazo; es decir, sucesos y estructuras que se introducen profundamente en nuestra vida cotidiana” (Koselleck, 1993: 67), se puede considerar como una semiosfera que se caracteriza por una serie de rasgos distintivos.

La Revolución Cultural China, perteneciente a las revoluciones políticas, dispone de ciertos elementos modélicos según los principios revolucionarios, por ejemplo, la propaganda política, el alzamiento, la lucha de clases, la traición, la rebelión y la violencia, el culto a la personalidad, etc. Dichos elementos modélicos se representan mediante diversos signos revolucionarios en la vida cotidiana, tales como los llamamientos revolucionarios, los lemas revolucionarios, los discursos políticos, los retratos y esculturas de los líderes políticos, determinados vestuarios y peinados, etc. Todos esos signos revolucionarios mencionados se transmiten al pueblo, quien se vuelve *ejemplar* por cumplir los principios revolucionarios que establece el gobierno según determinados criterios con el objetivo de que todo el mundo repita el modelo establecido.

A las películas chinas hechas en 1966 y 1976, es decir, en plena Revolución, las denominamos *películas tipo*, puesto que en ellas se encuentra la representación de casi todos los elementos modélicos de la Revolución Cultural. Dichos largometrajes, considerados como *textos artísticos* según lo expresado en *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, de Lotman, cumplen la función socio-comunicativa de dirigir determinados mensajes revolucionarios al auditorio, sirviendo como “mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector” (Lotman, 1996: 55), en otras palabras, tienen el objetivo de transmitir el modelo de la Revolución Cultural para que lo repita todo el pueblo.

1. Los elementos representativos de la Revolución Cultural

Podemos establecer estos elementos que constituyen los “signos” y su articulación como “textos” en el interior de la semiosfera que hemos creado para comprender los lenguajes y la producción de textos revolucionarios según el modelo establecido, es decir, según el cual se considera lo revolucionario o, por el contrario, lo contrarrevolucionario. Todos ellos hacen que la Revolución sea legible conforme a sus códigos, necesarios para la comprensión y la actuación conforme a las normas que se han creado para regular el sistema de la Semiosfera.

Todos estos elementos que se reseñan a continuación son los que configuran la forma y el sentido revolucionarios según los códigos que se imponen como válidos.

1.1. Movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura”

El movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura” empezó en la década de los 60 del siglo XX, de acuerdo con un llamamiento planteado por Mao en 1963 sobre “aprender de Daqing en la industria²¹, aprender de Dazhai en la agricultura y aprender del Ejército de Liberación en toda la nación”.

Dazhai era una mísera aldea localizada en la provincia de Shanxi, donde las condiciones naturales eran pésimas, y los aldeanos solo contaban con 285 hectáreas de tierra. Desafortunadamente, esas pocas tierras que tenían estaban divididas en más de 4.700 piezas, y encima muy mal distribuidas, esparcidas por todas partes: algunas estaban en las montañas, y otras en las zanjas. Dicha topografía, junto con las sequías e inundaciones frecuentes, dificultaban mucho el desarrollo de la agricultura, a causa de lo cual, la producción apenas alcanzaba los 45 kilogramos por hectárea, y el pueblo sufría de hambrunas muy a menudo.

²¹ Daqing es una ciudad situada en la provincia de Heilongjiang. A finales de los años 50, se descubrió en dicha ciudad uno de los campos petroleros más grandes en China, de modo que el gobierno envió a 40 mil personas que trabajaron día y noche para desarrollarlo, y lo convirtieron en el campo petrolero más productivo del país. En el año 1963, el gobierno alentó a otras ciudades a aprender Daqing en la industria para acelerar el proceso de la construcción industrial.

En el año 1963, siguiendo las instrucciones del gobierno, Dazhai empezó a implementar la colectivización de la agricultura. Los aldeanos, bajo el liderazgo de los pensamientos de Mao y de los líderes políticos del propio pueblo, trabajaban duramente para construir bancales y encauzar agua para regar la tierra. Lograron mejorar en gran medida las condiciones nutritivas de la tierra, y aumentaron la producción por hectárea a 336 kilogramos.

El 10 de febrero de 1964, se publicó un artículo en el periódico Diario del Pueblo para premiar los éxitos que había logrado Dazhai, convocando al resto del país a aprender del espíritu trabajador y revolucionario de los aldeanos de dicha ciudad. Más tarde, se produjo en toda la nación el movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura” que duró hasta los finales de los años 70.

Dicho movimiento aparece como contexto histórico en muchas de las *películas tipo*, tales como 《海上明珠》 “La perla del mar”, 《欢腾的小凉河》 “El río vigoroso de Xiaoliang” y 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”.

1.2. Dazibao

Dazibao, traducido literalmente al español como “periódico a caracteres de gran tamaño”, forma parte de las cuatro formas principales²² de realizar la democracia socialista durante el Movimiento de Rectificación en 1957 y la lucha contra los derechistas, y constituye el método principal para la expresión de la opinión pública hasta los principios de los años 80. A pesar del Dazibao, también existe Xiaozibao (carteles de caracteres pequeños), ambos constituyendo medios de propaganda política. Dazibao se dirige al público de manera abierta, y en comparación, Xiaozibao suele ser utilizado para delatar actos personales de forma secreta contra determinadas.

El empleo de afiches como medio de expresar la opinión pública tiene una larga historia que se puede remontar al período de las Primaveras y Otoños (entre el 722 y el 481 a. C). El primer Dazibao de la sociedad democrática apareció en la Universidad de Pekín el 19 de mayo de 1957, cuyo objetivo consistía en cuestionar cómo se habían elegido los

²² Las cuatro formas principales se refieren a Daming, Dafang, Dazibao y Dabianlun.

representantes de la Liga de la Juventud Comunista de la universidad. Poco tiempo después apareció otro Dazibao en la facultad de filosofía de la misma universidad. Dicho medio de expresar opiniones de manera pública se hizo popular enseguida y se extendió por todo el país.

El Dazibao que se utilizaba en dicha época disponía de distintos colores y diversos géneros, por ejemplo, textos breves, ensayos, lemas, cómics, etc. La mayoría de ellos empleaban un formato estándar que contenía generalmente cuatro partes: primero, se solía citar una parte de un texto literario clásico que estaba relacionado con el tema tratado; luego se dedicaba a dar un gran elogio a la situación magnífica en que se encontraba el país en la Revolución; después exponían las denuncias o críticas, y finalmente proponían los castigos que se deberían aplicar a las personas delatadas.

El Dazibao cumplía dos funciones principales: una era criticar los comportamientos de otras personas, y la otra consistía en delatar los delitos de los demás. Fuera cual fuera la función, en la mayoría de los casos resultaron ser calumnias o difamaciones, además, nunca se permitían refutaciones por parte de las personas delatadas o criticadas, lo cual condujo a una gran cantidad de errores judiciales. Junto con las otras tres formas mencionadas, el Dazibao fue ampliamente utilizado en las universidades y las instituciones del partido, creando una tensión e inestabilidad política en toda la China. Entre los muchos motivos por los que se produjo la expansión de la lucha antiderechista, el uso del Dazibao constituía sin duda alguna un factor importante, puesto que en vez de promover el desarrollo de la democracia, lo que hizo realmente fue intensificar los conflictos internos del país.

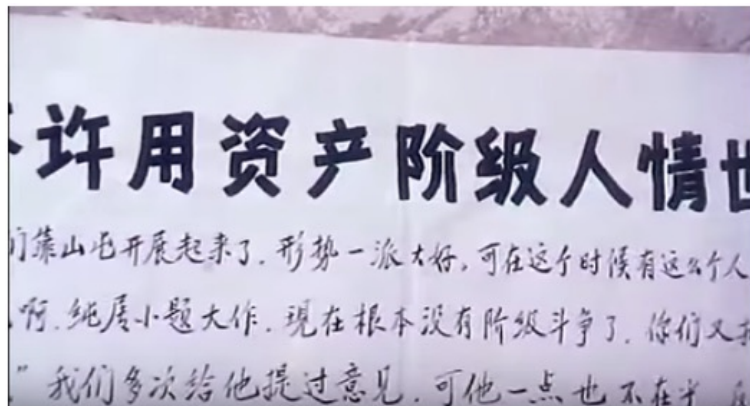
Para conseguir los fines políticos de hacer propaganda a la Revolución Cultural, los Dazibaos que aparecen en las *películas tipo* tienen una imagen totalmente positiva, como si de verdad tuvieran funciones de exponer los delitos y mejorar la sociedad democrática.

Por ejemplo, podemos observar en la película 《海上明珠》 “La perla del mar” los Daizibao que puso en la pared la protagonista Yanzi para revelar las actividades capitalistas que había realizado el enemigo del pueblo, Cui Min:



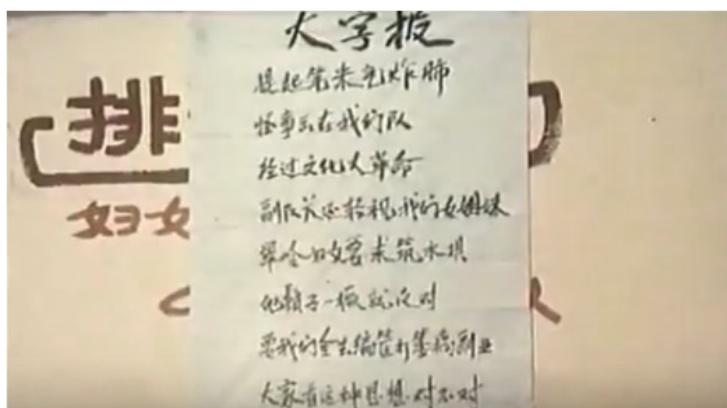
(Escena de 《海上明珠》 “La perla del mar”)

Igual que los Dazibaos que escribió la joven revolucionaria Fang Hua para criticar los pensamientos antirrevolucionarios del capitalista Wang Deshan en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”:



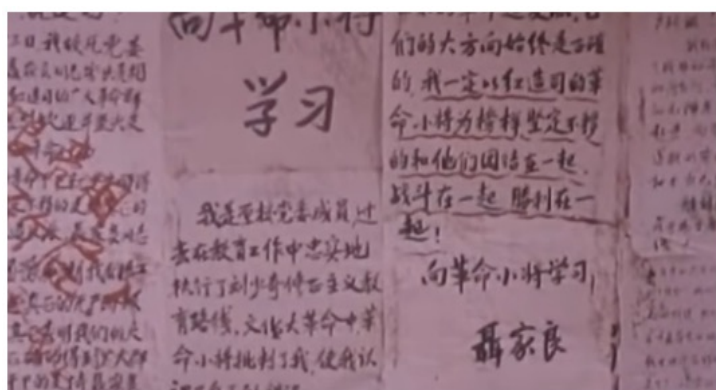
(Escena de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)

En la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”, la protagonista Tang Guofeng colgó un Dazibao en la pared para criticar los pensamientos feudales de su suegro:



(Escena de 《红霞万朵》 “Nubes rosas”)

Se encuentra en la película 《芒果之歌》 “La canción del mango” una pared llena de Dazibaos que critican los conflictos de distintos bandos revolucionarios en la misma universidad:



(Escena de 《芒果之歌》 “La canción del mango”)

Los Dazibaos que salen en las *películas tipo* disponen de una serie de características estándares, por ejemplo, siempre son escritos por los protagonistas quienes tienen un papel positivo, y por lo tanto, simbolizan la justicia; además, suelen ser reconocidos y apoyados por la mayoría del pueblo; y por último, todos logran el objetivo de revelar los delitos determinados o criticar a las personas que se lo merecen. En fin, se percibe una enorme distorsión en cuanto a la verdadera imagen y función que tenía el Dazibao en la Revolución Cultural.

1.3. Pidouhui (sesión de lucha)

Pidouhui (sesión de lucha), que es una breve definición de lo que se llama “lucha y crítica contra los intereses privados y el revisionismo”, consiste en un proceso de tortura y humillación pública a las personas que no cumplían las reglas de la Revolución o los enemigos de la clase proletaria, con el consenso de todos los participantes. Los objetos de humillación solían ser agredidos verbal y físicamente hasta que confesaran los crímenes que se les imponían. Dichas sesiones normalmente se llevaban a cabo en lugares públicos, tales como en el sitio de trabajo de la víctima, o en estadios deportivos, con la finalidad de hacer llegar el mensaje al mayor número de personas posibles.

Los criterios de elección de los objetos de la crítica eran altamente arbitrarios, y las personas que fueron acusadas tenían un gran abanico de oficios, estatus social y edades, entre los cuales se encontraban intelectuales, obreros, propietarios, comerciantes, monjes, personas mayores y niños, incluso los escritos del respetado pensador Confucio y los dirigentes políticos como Liu Shaoqi y Peng Dehuai fueron sometidos a la sesión de lucha.

La llamada “lucha y crítica contra los intereses privados y el revisionismo” constituía una de las directrices ideológicas de la revolución proletaria, igual que la teoría de la lucha de clases. Sin embargo, dicha sesión de lucha tiene su sentido específico en ese contexto histórico, puesto que lo que se hacía realmente era tomar como intereses privados todos los intereses personales, y considerar como revisionismo todos los pensamientos que no estaban en conformidad con las ideas de extrema izquierda. De hecho, lo que se pretendía de verdad era algo parecido al ascetismo, con la finalidad de eliminar los deseos materiales del pueblo y garantizar una sociedad con una ideología de pureza, inocente y desinteresada.

En cuanto a las formas de su realización, los Guardias Rojos y los rebeldes solían escoltar a los llamados “enemigos de la clase proletaria” al escenario, y colgar en su cuello carteles grandes de madera o incluso de hierro donde se ponía “derribar a xxx (nombre de los acusados)”. A algunos “enemigos” también les humillaban poniéndoles sombreros largos y cónicos como los que llevaban los déspotas locales y señores feudales malvados en los tiempos pasados. Para empezar, los Guardias Rojos y los

rebeldes anunciaban en público los delitos que habían cometido esas personas (en la mayoría de los casos se trataban de delitos infundados), luego animaban a todos los participantes a criticarlos, gritando “derribar a XXX... viva la gran Revolución Cultural Proletaria...”. Las personas criticadas tenían que inclinarse o ponerse de rodilla durante todo el proceso, y serían agredidos físicamente si no admitían sus delitos. Los considerados “enemigos de la clase proletaria” solían sufrir más de una vez dicha sesión de lucha.

Igual que los Dazibaos que aparecen en las *películas tipo*, los pidouhuis que se encuentran en dichas películas también han experimentado una modificación notable en sus distintos aspectos. Su proceso de realización se vuelve mucho más moderado de lo que realmente eran, ya que no se cuelgan carteles en el cuello de las personas acusadas, ni se les aplican los maltratos físicos. Los objetos de la crítica, en vez de ser personas calumniadas injustamente, como pasó en la realidad, se convierten en los verdaderos enemigos de la clase proletaria que realizan las actividades antirrevolucionarias. El resultado también es completamente positivo y satisfactorio, dado que suelen terminar con el hecho de que los criticados admiten sus errores, mientras que el resto de las personas consolidan su fe revolucionaria.

Por ejemplo, en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”, cuando la protagonista Yanzi estaba enseñando a los participantes de la escuela nocturna la definición de Lenin sobre la producción en pequeña escala, convocó un Pidouhui al enemigo de clase, Cui Min, con el fin de delatar las actividades capitalistas que había llevado a cabo para obtener beneficios privados. Muchas personas participaron en la sesión de lucha, sin embargo, en vez de revelar directamente los delitos de Cui Min y criticarlo de forma estricta, se pusieron a contar las propias experiencias que habían vivido, declarando sus objeciones sobre las actividades de pequeña producción que estaban realizando a escondidas algunos aldeanos. Como resultado, los culpables se dieron cuenta del error que habían cometido, y todos los participantes se pusieron de acuerdo de acabar con la producción en pequeña escala para proteger la economía colectiva durante la Revolución. De esta forma, una sesión de lucha cruel y rigurosa se convierte en dicha película en un debate moderado que sirve para consolidar la fe revolucionaria del pueblo.



(Escena de 《海上明珠》 “La perla del mar”)

En la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”, el enemigo de clase que seguía la vía capitalista, Wang Deshan, también fue criticado públicamente en un pidouhui. A diferencia de las reuniones de crítica que realmente sucedieron en la historia, en dicha película, Wang no fue ni humillado ni maltratado, al contrario, le ofrecieron la oportunidad para que propusiera una explicación de sus actos antirrevolucionarios. Como sus delitos eran de verdad, no pudo defenderse, y se escapó de la multitud por miedo y vergüenza.



(Escena de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)

1.4. Libro Rojo de Mao

La primera edición del libro Rojo de Mao fue publicada en 1964. Durante la Revolución Cultural, fue traducido a más de 50 idiomas con más de 500 versiones. El número total de copias pasó de 5 mil millones, solo superado por la Biblia. Circulaba en más de 150

países de Asia, Europa, África y América Latina. Para ese entonces, la población mundial constaba de 3 mil millones de habitantes, lo cual suponía teóricamente que cada persona disponía de una copia y media aproximadamente. Fue un récord insuperable en la historia de la publicación de libros chinos.

Dicho libro fue editado por Lin Biao, el Ministro de Defensa y jefe de las Fuerzas Armadas de aquel entonces. Durante la Revolución Cultural, se convirtió en una de las herramientas fundamentales para la enseñanza ideológica del pueblo chino. Siendo la evolución del marxismo-leninismo y la cumbre de la ideología comunista, el maoísmo fue alabado a un nivel sin precedentes. Durante esa época, todo lo que se publicaba, incluidos los artículos científicos, debía llevar citas de Mao. El aprendizaje del libro no solo era obligatorio en las escuelas, sino que también se organizaban clases en las fábricas para su aprendizaje durante el horario de trabajo. El libro dispone de 33 capítulos, con 427 citas recogidas de Mao, que abarcan casi todos los ámbitos de la vida política y social.

La influencia del Libro Rojo se extendió rápidamente por todos los ámbitos de la sociedad china, tales como la política, la economía, la milicia y la tecnología, etc. Se convirtió en un componente tan esencial de la vida diaria que el pueblo podía no dormir, no comer, pero no podía salir sin tener el libro encima. Incluso se convirtieron en regalos comunes para festividades importantes como las bodas.

Debido a que el Libro Rojo de Mao era imprescindible en la vida cotidiana, se crearon muchas formas entre el pueblo para sacar provecho del mismo libro. Por ejemplo, un mendigo, antes de pedir limosna, solía recitar unas frases del libro: "Según las instrucciones supremas, todos venimos de diferentes rincones del mundo, y nos unimos aquí para alcanzar un objetivo revolucionario común... todos somos del equipo revolucionario, por eso debemos cuidarnos y ayudarnos mutuamente..." Como si se volviera más noble y justificado el acto de mendigar con esas frases. El libro también fue utilizado para tratar enfermedades mentales. En un hospital psiquiátrico de aquella época convocaron a los pacientes a estudiar y recitar el Libro Rojo de Mao, con el fin de mejorar la tasa de curación. Aunque suena un poco absurdo, la creencia de la gente en ese libro ayudó a muchas personas a superar la crisis mental cuando estaban siendo perseguidas.

Entre todas las variedades de la aplicación del libro, la más extendida fue el empleo de las citas del libro para beneficios propios en las disputas o los debates. Como lo que decía Mao era considerado las instrucciones supremas que todo el mundo debía obedecer, era muy frecuente que la gente citara frases del libro rojo que les convenía para defender sus ideas.

Tanto el Libro Rojo de Mao como las citas del libro aparecen con alta frecuencia en las *películas tipo*. Por ejemplo, en la película 《海上明珠》“La perla del mar”, la protagonista Yanzi regaló a una joven revolucionaria una colección de libros rojos en el día de su boda para que aprendiera los pensamientos de Mao y los aplicara en la construcción del socialismo.



(Escena de 《海上明珠》“La perla del mar”)



(Escena de 《芒果之歌》“La canción del mango”)

1.5. Escultura y Retrato de Mao

Las esculturas y los retratos de Mao también constituyen signos representativos de la Revolución Cultural que salen muy a menudo en las *películas tipo*. La primera estatua de Mao fue construida en la Universidad de Tsinghua a propuesta de los profesores y estudiantes que eran Guardias Rojos, quienes tiraron abajo la puerta de la universidad que representaba el feudalismo, el capitalismo y el revisionismo el 24 de junio de 1966, con la excusa de destruir los “cuatro viejos”. Posteriormente, plantearon construir una escultura de Mao en el mismo lugar donde estaba la puerta. La idea fue aceptada por el comité revolucionario de la universidad, y la estatua se terminó de construir el 15 de septiembre de 1967.

El fervor de construir estatuas de Mao se extendió por todo el país en muy poco tiempo. Unos meses después, se esculpieron dichas estatuas en casi todas las plazas de las ciudades y las universidades, mientras que en los pueblos se establecieron esculturas de tamaño más pequeño. En todos los lugares de trabajo se podía observar la presencia del retrato de Mao, y en las escuelas, siempre se lo colocaban arriba de la pizarra con algunas citas académicas suyas. Nunca faltaba la presencia de esos retratos en las casas, los cuales eran tan sagrados para el pueblo que podrían tener consecuencias legales romperlos.

Había muchas formas en cómo se veía representado dicho líder político en esos retratos, por ejemplo, estaba en retrato estándar, en fotografía vistiendo uniforme militar en la Torre de Tian’anmen, y también en fotografía en escenarios cotidianos. La cantidad innumerable de las estatuas causaron un gran desperdicio de los recursos territoriales y aumentó de forma considerable el culto a la personalidad de Mao.

Entrando en la década de los 80, con el movimiento de reflexión sobre la Revolución Cultural a nivel nacional, cesaron paulatinamente las actividades de la adoración personal de Mao. Excepto pocos lugares, en el resto del país empezaron a desmolir sucesivamente las esculturas de dicha figura.

En las *películas tipo*, tanto las esculturas como los retratos de Mao tienen una presencia muy frecuente en diversas escenas, tales como el lugar de trabajo, los campos, las reuniones, etc.



(Escena de 《红雨》 “La lluvia roja”)



(Escena de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)



(Escena de 《芒果之歌》 “La canción del mango”)

1.6. Lemas revolucionarios

Los lemas revolucionarios jugaban un papel muy importante en la época de la Revolución Cultural, en la cual los recursos materiales eran sumamente escasos y la gente necesitaba un sustento espiritual para seguir luchando. Bajo ese contexto, los

lemas revolucionarios, por la función de motivar al pueblo, se volvieron esenciales para el desarrollo de la Revolución, sobre todo para la realización de las actividades colectivas, y en muchas ocasiones fueron aprovechados por los políticos con la finalidad de manipular psicológicamente al pueblo.

Dichos lemas se podían encontrar en cualquier lugar y cualquier objeto en la vida cotidiana, por ejemplo, aparecían con la forma de carteles, pareados chinos o salían pintados directamente en las paredes. También se los veía en elementos rutinarios de cocina y en otros utensilios del hogar, tales como los platos, las latas, los cuencos, etc., igual que en los materiales académicos y laborales, e incluso en los documentos bancarios.

Dichos lemas revolucionarios abarcaban generalmente seis categorías: los que expresaban el culto a la personalidad de Mao y de otros líderes políticos; los que manifestaban el odio a los enemigos de la clase proletaria; los que indicaban el rumbo del trabajo socialista; los que exigían la lealtad del pueblo al partido; los que marcaban la lucha de diferentes bandos políticos, y los que trataban sobre las relaciones internacionales.

Como muchas de las *películas tipo* están ambientadas en el movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura”, los lemas sobre dicho tema tienen una aparición muy habitual en la vida cotidiana del pueblo, especialmente en las escenas de trabajo colectivo.



(Pareado chino que significa “seguir el camino de Daizhai” en la película 《海上明珠》
“La perla del mar”)



(Pintura en la pared que significa “aprender de Dazhai en la agricultura” en la película 《欢腾的小凉河》 “El río vigoroso de Xiaoliang”)



(Carteles en el lugar de trabajo que significan “aprender de Dazhai en la agricultura” en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)

También se observan lemas que se dedican a mejorar la motivación laboral del pueblo para que sea más comprometido y eficiente:



(Frase pintada en la casa que significa “trabajar duro para acabar con el capitalismo y construir el socialismo” en la película 《欢腾的小凉河》 “El río vigoroso de Xiaoliang”)



(Carteles en el lugar de trabajo que significan “ser independiente y trabajar duro” en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)

1.7. Radio y vehículos con propaganda política

Con el fin de promover la propaganda política, la emisión por cable logró un gran desarrollo durante la Revolución Cultural. Prosperaron sobre todo las estaciones de radio por cable, las cuales aumentaron de un total de 78 en 1966 a 90 en 1976, mientras las emisoras incrementaron de 1281 a 2503 durante esos diez años.

Los megáfonos le resultarán familiares a cualquier persona que haya vivido la Revolución Cultural. Esta especie de altavoces que se colocaban en las fábricas, los campos, los colegios y los campamentos militares se convirtieron en la herramienta de difusión más eficaz durante la Revolución. Las “instrucciones supremas” y las actividades revolucionarias se transmitían a través de la radio, y muchas familias seguían a diario la radio para estar informadas de los comunicados políticos.

El contenido que se transmitía en las estaciones de radio, como centro de la propaganda revolucionaria, se caracteriza por los discursos políticos en torno a la difusión de los pensamientos de Mao, la lucha de clases, la declaración de la condena a los enemigos de clase, etc. En cuanto al lenguaje que se empleaba, se observa un gran aumento de las frases imperativas y exclamativas, con una disminución de las frases declarativas. Las transmisiones, además de informar de la situación política a diario, también desembocaban miedo entre el pueblo.

Otro elemento de propaganda política que se ve mucho tanto en las *películas tipo* como en las películas de etapas posteriores consiste en los vehículos de propaganda, los cuales

solían ser camiones o autobuses pequeños que llevaban altavoces. Igual que la radio, la función de dichos vehículos también consistía en transmitir los pensamientos del líder Mao, informar al pueblo de las actividades revolucionarias más recientes, anunciar los delitos y los castigos de los enemigos de la clase proletaria, así como animar a las masas a participar más activamente en la Revolución.



(El vehículo con propaganda política en la película 《芒果之歌》 “La canción del mango”)

1.8. Escuela política nocturna

Las escuelas políticas nocturnas constituyen un producto político peculiar que surgió durante la Revolución Cultural. Cada ciertos días, los aldeanos del mismo pueblo se reunían en un lugar determinado después de la cena para recibir la educación política. El contenido que se impartía en las escuelas nocturnas solía ser las directrices del partido o las informaciones sobre las situaciones políticas nacionales e internacionales. También se enseñaban los poemas o las citas de los filósofos y los políticos famosos, tales como Marx y Lenin. Muy a menudo, se utilizaban dichas escuelas para la realización de la sesión de lucha.

Después de la finalización de la Revolución Cultural, las escuelas nocturnas siguieron funcionando durante un largo período de tiempo, desempeñando el mismo papel para la propaganda y la educación política. Empezaron a desmontarse a partir de la década de los 80.

Las escuelas políticas nocturnas aparecen en numerosas *películas tipo*, en las cuales cumplen las mismas funciones como las que hemos mencionado anteriormente. Por ejemplo, en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”, la protagonista Yanzi se aprovechó de la clase sobre el conocimiento de la producción a pequeña escala que estaba impartiendo a los participantes para convocar una sesión de lucha a los aldeanos, quienes habían realizado actividades capitalistas que hacían daño a la economía colectiva planificada.



(Escena de 《海上明珠》 “La perla del mar”)

1.9. Vestuario y peinado femenino

La masculinización del peinado y vestuario femenino constituye un fenómeno muy representativo durante la Revolución Cultural. Dicho fenómeno se produjo debido al movimiento de destruir los “cuatro viejos”, según el cual, la moda, el maquillaje, el pelo largo, el peinado ondulado, entre otras formas estéticas, eran considerados representación de la clase feudal y burguesa, y por lo tanto, deberían ser eliminados en la sociedad comunista. Para llevar a cabo dicho movimiento con eficacia, los Guardias Rojos detenían a las mujeres que tenían el pelo largo u otros peinados inapropiados por las calles, y se les cortaban con tijeras en público. Las tiendas textiles se pusieron de acuerdo en dejar de fabricar ropa de moda y dedicarse a producir ropa para los obreros y campesinos. Las peluquerías también prometieron no hacer peinados fuera de lo apropiado.

El resultado fue que solo sobrevivió un único modelo de ropa, de género neutro y austero, diferenciado solamente por el color. Además, las mujeres llevaban únicamente

dos tipos de peinados: dos trenzas pequeñas junto a las ojeras, o un peinado corto y sencillo a la altura de las orejas, sobre todo este último que se hizo muy popular entre las chicas jóvenes, ya que las hacía muy activas y enérgicas, además de favorecerles mucho el trabajo en el campo y en las fábricas.



(Escena de 《海上明珠》 “La perla del mar”)



(Escena de 《芒果之歌》 “La canción del mango”)



(Escena de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)



(Escena de 《红霞万朵》 “Nubes rosas”)

2. La estructura narrativa estándar

Según la teoría de la narratología de R. Barthes, el relato contiene cuatro elementos esenciales: actantes, acciones, tiempo y espacio. En las seis películas chinas de la primera etapa, encontramos casi idénticos esos elementos. Por ejemplo, muchas de estas películas tienen como contexto histórico el movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura”, con el fin de animar a todo el pueblo chino a trabajar duro para la construcción del socialismo. Dichas películas también disponen de la misma estructura narrativa, de hecho, se puede observar un modelo estándar de todas las historias que se cuentan en esas películas por medio de sumar los nudos y eliminar las catálisis:

- 1) El héroe con papel positivo, quien es revolucionario proletario, sigue estrictamente las directrices de Mao para hacer contribuciones de forma activa a la Revolución y desarrollar su personalidad como revolucionario.
- 2) El opositor con papel negativo, quien suele ser seguidor de la vía capitalista, siempre realiza en secreto las llamadas “actividades capitalistas” con la finalidad de poner obstáculos al trabajo del héroe y sabotear el desarrollo de la Revolución.
- 3) Suele haber también un personaje secundario, fácil de ser manipulado, quien en realidad pertenece al grupo proletario, pero debido a su creencia no muy firme, siempre cae en las trampas del opositor y entra en crisis su fe revolucionaria.
- 4) Después de que las intrigas del opositor sean reveladas, éste se pone a elaborar planes para matar al héroe o realizar otros planes maliciosos, pero sin éxito.

- 5) También podemos observar en muchos casos el papel del ayudante del héroe, quien cumple la función de relatar una historia del pasado relacionada con los delitos que han cometido los capitalistas, así como los logros alcanzados por los revolucionarios proletarios, con el objetivo de dar una lección a las personas, tal como el personaje indeciso, que no tienen una creencia revolucionaria firme.
- 6) Al final de las películas, todo el mundo descubre las actividades malvadas que ha realizado el opositor para sabotear la Revolución, al mismo tiempo admira la personalidad revolucionaria que tiene el héroe; mientras, el movimiento sigue desarrollándose con éxito.

En cuanto a los actantes, se puede hacer una clasificación general de los personajes según las diferentes funciones que cumplen. Con la tabla de abajo podemos conocer mejor dichos personajes y el papel que desempeñan en las películas.

	Héroe	Opositor	Manipulado	Ayudante del héroe
Función y características	Revolucionario proletario y seguidor de Mao, desempeña un papel positivo que pertenece al lado de la justicia.	Seguidor de la vía capitalista e intenta sabotear la Revolución, desempeña un papel negativo que pertenece al lado malicioso.	Desempeña un papel indeciso, no tiene una creencia revolucionaria muy firme, y suele caer en la trampa del opositor.	Desempeña un papel como ayudante del héroe, cumple su función principal de promover el desarrollo de la revolución y educar a las personas que siguen en la vía errónea, mediante las historias miserables del pasado sobre la lucha entre la gente pobre y los terratenientes, etc.

3. La imagen de las mujeres

3.1. La imagen femenina tradicional china

La imagen femenina que se representa en las *películas tipo* es muy distinta a la imagen tradicional que tenían las mujeres en la historia de China, cuya sociedad fue dominada por el feudalismo que duró casi tres mil años y que dejó influencias trascendentales en los tiempos posteriores. La imagen femenina de dicha época se convirtió en el modelo estándar durante un largo periodo de tiempo.

Las mujeres en la sociedad feudal se encontraban en absoluta represión, sin ninguna personalidad independiente, sirviendo simplemente como objetos a sus maridos. A partir de dicha época, las mujeres debían cumplir con “las tres obediencias y las cuatro virtudes”: las tres obediencias consisten en la obediencia total al padre antes de casarse; al esposo, una vez casada; y al hijo, cuando fallece el marido. Las cuatro virtudes son la fidelidad, la modestia, la belleza y la laboriosidad. Estas tres obediencias y cuatro virtudes implicaban que las mujeres virtuosas deberían ser las que tenían menos conocimientos, cuyo deber o la responsabilidad residía en hacer los trabajos domésticos, cuidar a los hijos y obedecer a su marido. Para que cumplieran estas reglas sociales, se habían inventado diversos métodos para limitar los derechos a las mujeres. Por ejemplo, a las mujeres les ponían muchas limitaciones a su apariencia: se les prohibía tener el pelo corto y llevar ropa indecente, y les obligaban a tener los pies de loto para que no pudieran caminar lejos de casa. No tenían el derecho a estudiar, el cual era un privilegio solamente de los hombres. No podían participar en la vida política, ni ingresar en el ejército, etc.

Así era la situación de las mujeres en la sociedad feudal china, una sociedad patriarcal en que los hombres tenían todo el derecho y el derecho de hacer todo, mientras que las mujeres estaban reprimidas bajo las reglas rigurosas, sin derecho de tomar parte en la vida política y social.

3.2. La imagen femenina en las *películas tipo*

La imagen femenina representada en las *películas tipo* ha sido una transformación completa. Antes eran objetos de los hombres, sin embargo, en dichas películas logran tener una personalidad totalmente independiente, incluso con un papel más importante que los hombres en la Revolución. Las características que presentan las mujeres en las *películas tipo* se pueden resumir en las siguientes:

- 1) En primer lugar, en cuanto a la apariencia de las protagonistas, suelen tener unos rasgos muy parecidos que parecen haber sido elegidas de acuerdo con un modelo estándar. Por ejemplo, todas tienen las cejas densas y los ojos grandes, y siempre con expresiones firmes; además, muchos de sus gestos y tonos de hablar se masculinizan, lo cual hace que tengan un aire heroico; en tercer lugar, lleva peinado de pelo corto que facilita el trabajo diario, así como ropa holgada y del mismo estilo que no indica el género, tales como las siguientes protagonistas de las películas:



(Xia Caiyun, protagonista de la película 《芒果之歌》 “La canción del mango”)



(Ling Yanzi, protagonista de la película 《海上明珠》 “La perla del mar”)



(Fang Hua, protagonista de la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)



(Tang Guofeng, protagonista de la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”)

- 2) En segundo lugar, muchas de las mujeres revolucionarias que aparecen en dichas películas cuentan con nombres masculinos o de género neutro, por ejemplo, Fang Hua (de género neutro), protagonista de la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”, y Tang Guofeng (masculino), protagonista de la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”. Dichos nombres les privan de las características femeninas, tal como la ternura y la delicadeza, masculinizando o neutralizando su género.
- 3) En tercer lugar, la mayoría de esas mujeres revolucionarias en las *películas tipo* se identifican como personas con mucha educación que tienen la creencia revolucionaria bastante firme, y suelen ocupar altos cargos políticos en dicho movimiento. Nunca se rinden en la lucha de clases, y siempre educan a las personas

indecisas para que tengan una fe revolucionaria más sólida.

Por ejemplo, En la película 《海上明珠》 “La perla del mar”, la protagonista Ling Yanzi cumple todas las condiciones para ser una “mujer tipo” durante la época de la revolución: servía como guardia rojo cuando estudiaba, y tuvo el honor de ver al líder Mao en persona, además de trabajar como capitana del equipo agrícola de su pueblo natal. En dicha época eran muy importantes el origen y el estatus social de la familia, puesto que la gente que venía de las familias que pertenecían a las llamadas “siete clases negras” (los terratenientes, los campesinos ricos, los contrarrevolucionarios, los malvados, los derechistas, los capitalistas y la pandilla reaccionaria) no tenían derecho de ser guardia rojo. Por lo tanto, una mujer que había formado parte de los Guardias Rojos, había contribuido al desarrollo de la Revolución, e incluso había tenido el privilegio de ver a Mao presencialmente, se convirtió en el modelo estándar que admiraban todas las mujeres de aquel entonces.

La protagonista en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”, Fang Hua, es una mujer de dicho modelo: fue jefa del equipo político del pueblo, había participado en el movimiento llamado “shang shan xia xiang” (subir a las montañas y descender a los pueblos) ²³ y había hecho grandes contribuciones en el movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura”. Igual que la protagonista Tang Guofeng en la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”, quien también participó en la Revolución Cultural e hizo contribuciones destacadas en la construcción de su pueblo.

Todas esas mujeres siempre permanecieron firmemente en su fe revolucionaria, e insistieron en la lucha de las clases, tomando la Revolución como su única meta en la vida. Muchas veces desempeñaban un papel más importante que los hombres en la vida política, mostrando el valor de criticar y educar a las personas que tenían posiciones políticas incorrectas.

- 4) En cuarto lugar, en cuanto al ámbito familiar, dichas mujeres asumían un papel sumamente diferente que en los tiempos anteriores. Abandonaban casi

²³ Dicho movimiento fue convocado por Mao, según el cual, había mucho que hacer en el campo, y los jóvenes que estudiaban en la ciudad deberían ir a los pueblos apartados para practicar los conocimientos que habían adquirido en los colegios, lo cual se lo denominaba como recibir la “reeducación”.

completamente las virtudes tradicionales chinas, tales como “las tres obediencias y las cuatro virtudes”, y se enfrentaban con mucho valor a los padres, al marido, incluso a los suegros, para demostrar su espíritu revolucionario.

En la película 《海上明珠》 “La perla del mar”, la protagonista Yanzi era una vanguardista en comparación con las mujeres tradicionales. Mostraba la capacidad de vivir con la misma posición social que los hombres y defender la verdad sin ser limitada por los criterios sociales tradicionales. Por ejemplo, el día en que se casó, insistía en ir a la casa de su marido ella sola, en vez de esperar a que fueran a su casa a recogerla el esposo con los familiares, y de esta manera rompió la tradición que existía en la sociedad china durante miles de años, manifestando el espíritu independiente y moderno que tenía como una mujer revolucionaria. Respetaba a su marido, pero también era segura de sí misma, contundente en sus gestos y palabras, y siempre defendía su creencia revolucionaria. La obediencia absoluta a la familia del marido, sobre todo a los suegros, era una regla universal para las mujeres en toda la sociedad china, sin embargo, en dicha película, Yanzi tuvo varias discusiones, incluso conflictos con su suegro, porque éste no podía reconocer las intrigas de Cui Min, el enemigo de clase, y lo defendía poniendo su fe revolucionaria en juego. Lo que hizo Yanzi era convencer a su suegro con pruebas firmes una y otra vez, sin faltarle el respeto, pero argumentando con fuerza y valor, y nunca cedió en las discusiones para complacer a su suegro. Al final logró educar a su suegro y a los demás que tendían a dejarse llevar por la vía capitalista, y de este modo contribuyó en la lucha de clases y promovió el desarrollo de la Revolución. Su forma de ser también influyó en las otras mujeres del pueblo, una de ellas era Caixia, quien también decidió ir sola a la casa de su marido cuando se casó.



(Yanzi hablando con su suegro en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”)

En la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”, para defender su fe revolucionaria y consolidar la economía colectiva del pueblo, Tang Guofeng también tuvo varios conflictos con su suegro, rompiendo “las tres obediencias y las cuatro virtudes”, así como el estereotipo de que las mujeres solo podían ocuparse de los trabajos domésticos. Logró al final cambiar los pensamientos capitalistas que tenía su suegro, y animar a las mujeres a trabajar conjuntamente para la construcción de la represa.

- 5) En quinto lugar, Los papeles secundarios, sobre todo los ayudantes de la protagonista, de los cuales la mayoría son mujeres, también representan una imagen femenina muy llamativa.

En la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”, Yanzi, la amiga y compañera revolucionaria de Fang Hua, le ayudaba en la lucha contra los rivales; también la jefa de la aldea, una mujer de unos 50 años que tenía una fe revolucionaria firme y que siempre defendía a Fang Hua; así como la esposa del presidente de la comuna popular, quien mantenía la posición política correcta desde el principio hasta el final, y criticaba en pública a su marido por culpar equivocadamente a Fang Hua, etc. Estas mujeres que le ayudaban eran de todas las edades y todas servían como máquinas revolucionarias que nunca fallaban; siempre expresaban con valor sus opiniones políticas y constituían una fuerza indestructible para guiar el rumbo de la Revolución Cultural.

A parte de eso, en dichas películas hay numerosas escenas en que las mujeres trabajan arduamente para el desarrollo de la Revolución, sea individualmente o en forma colectiva, poniendo mucho esfuerzo en la construcción de la usina, conduciendo un

tractor, o cultivando la tierra, etc., lo cual muestra el papel indispensable que desempeña el grupo femenino en dicho movimiento.



(Escena de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)



(Escena de 《海上明珠》 “La perla del mar”)

En la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas” también se percibe de forma reiterada la imagen de las ayudantes de la protagonista revolucionaria. Se denominaban a sí mismas como “el equipo de las mujeres de hierro”²⁴, una alianza formada por mujeres de diferentes edades, desde la adolescente que se enfrentaba a su padre criticando su posición política, hasta la anciana que suministraba comida a las mujeres trabajadoras. Todas ellas disponían de una personalidad independiente, desempeñando un papel igualitario o más importante que los hombres en el trabajo diario y en la vida social.

²⁴ Las mujeres de hierro se refieren a las mujeres fuertes que tienen mucha influencia en el ámbito político y económico, etc.



(Tang y otras mujeres revolucionarias en 《红霞万朵》 “Nubes rosas”)

Las mujeres que aparecen en las *películas tipo* cumplen una función completamente política, siendo interpretadas como puras máquinas revolucionarias. Raras veces se menciona la vida personal de las mujeres, como si su existencia fuera solamente para alcanzar la meta política. Se trata de una imagen unitaria y seca, sin amor, ni afecto, ni deseos, solo con aspiraciones políticas. Disponen de mínimas características femeninas para no poner en manifiesto su género, de hecho, se visten, hablan y trabajan como hombres, incluso tienen nombres masculinos. Tampoco respetan las virtudes tradicionales chinas como “las tres obediencias y las cuatro virtudes”, ya que muchas de ellas desempeñan un papel más importante que los hombres en la Revolución. En resumen, la imagen femenina que se representa en las *películas tipo* está totalmente masculinizada, revolucionaria y politizada.

La imagen femenina en el cine también refleja la situación real que vivían las mujeres en aquella época. En la historia de China, el cambio de la imagen femenina siempre ha estado relacionado con el desarrollo del patriarcado. Dicho cambio, en la mayoría de los casos, está condicionado por el criterio de belleza y el juicio de los hombres. Durante la Revolución Cultural, la igualdad que se le asignaba a las mujeres, tanto en el nivel físico como en el psicológico, de ninguna manera se parece a la misma igualdad que se pretende hoy en día, sino más bien una igualdad manipulada con propósitos políticos. Se les consideraban como grandes recursos humanos, y les hacían sentirse avergonzadas de tener atributos físicos femeninos, de este modo, no solo lograban que dicho grupo femenino hiciera todo lo posible para tener una figura más masculina, sino que también las convertían en máquinas revolucionarias motivadas y confiadas, ya que

creían en sí mismas como fuerzas más potentes que los hombres en el movimiento político.

Este papel igualitario que les otorgaron a las mujeres también tenían sus consecuencias negativas, por ejemplo, no podían llevar ropa o peinado diversificados; las actividades de entretenimiento se limitaban a escuchar la radio o aprender los bailes y las canciones revolucionarios; todos los detalles de la vida cotidiana, hasta el matrimonio, estaban politizados, etc.

4. El culto a la personalidad de Mao

4.1. El origen y desarrollo

Según el historiador chino Zhang Mingjun²⁵, el culto a la personalidad de Mao se puede remontar a los años 40 del siglo pasado, en la época de la revolución democrática. En el año 1942, cuando entró en fase de estancamiento la Guerra Sino-Japonesa, los conflictos entre el Partido Comunista Chino y el Kuomintang se volvieron cada vez más intensos. Para conseguir una situación favorable en el país después de lograr la victoria de dicha guerra, Jiang Jieshi, líder del Kuomintang de aquel entonces, publicó en 1943 un artículo titulado “El destino de China”, defendiendo abiertamente sus opiniones sobre “Una China única” (la República de China), “Oneism” (tres principios del pueblo²⁶) y “un líder único” (la autocracia feudal de Jiang Jieshi).

Dada la situación en que la ideología patriarcal feudal todavía ejercía una gran influencia en el pueblo chino, con la finalidad de derrotar la ofensiva del Kuomintang en el ámbito ideológico y contrarrestar la dictadura personal de Jiang Jieshi, era necesario que el Partido Comunista Chino prestara más atención a la propaganda de su propio liderazgo y su ideología política.

El 6 de julio de 1943, Liu Shaoqi publicó un artículo indicando que el Partido Comunista Chino finalmente encontró a su propio líder, Mao Zedong, quien siempre jugaba un

²⁵ Zhang Mingjun, profesor de la Universidad de Ciencias Políticas y Derecho del Este de China, cuya línea de investigación se centra en la historia de la Revolución Cultural, el partido y la política moderna de China.

²⁶ Los tres principios del pueblo es una filosofía política planteada por Sun Yat-sen, fundador del Kuomintang y primer presidente de la República de China. Los tres principios se refieren al nacionalismo, la democracia y el bienestar social.

papel esencial en el desarrollo de la historia del partido. Más tarde, el ex Secretario General del partido, Bogu, elogió a Mao como el “timonel” de la revolución china, afirmando que Mao controlaba el rumbo del partido y de todo el pueblo chino. El ex vicepresidente Gao Gang declaró en la Conferencia de Obreros y Campesinos, celebrada en el gobierno central en 1943, que el presidente Mao era el “salvador del pueblo chino” y “el farol para los obreros y campesinos”. A partir de entonces, se extendieron por todo el país los lemas y consignas que expresaban la admiración a dicho líder político, tal como “Mao Zedong es el salvador del pueblo chino”. También surgieron muchas canciones que lo elogiaban de forma abierta, por ejemplo, las letras de la canción compuesta por el joven campesino Li Youyuan comparan a Mao con el sol que ilumina el mundo, “se ha puesto rojo el oriente, porque se ha levantado el sol, y ha aparecido en China tal Mao Zedong. Él busca la felicidad para la gente y es el gran salvador del pueblo”²⁷. Dicha canción se volvió tan popular que todo el pueblo la sabía cantar.

Los datos anteriores indican que el culto a la personalidad de Mao ya había comenzado en el periodo de la revolución democrática en los años 40, pero no llegó a formar un movimiento en masa a escala nacional. Dicho culto personal tenía resultados tanto positivos como negativos en su momento. Por un lado, logró frenar el intento del Kuomintang de implementar la dictadura personal de Jiang Jieshi y de su partido, y al mismo tiempo consiguió aumentar el prestigio del Partido Comunista Chino y la fuerza centrípeta del pueblo hacia el partido; por otro lado, dicho culto a la personalidad sentó las bases de la deificación de Mao Zedong después de la fundación de la República Popular de China, lo cual tuvo sus efectos negativos más adelante.

Debido a la guerra anti japonesa y los conflictos con el Kuomintang, Mao no mostró ningún interés en el culto a la personalidad al principio, y propuso en el séptimo día de la Segunda Sesión Plenaria la idea de prohibir la adulación excesiva, lo cual impidió el desarrollo de dicho fenómeno durante la época de la revolución democrática. Durante los primeros años después de la fundación de la República Popular de China, Mao seguía insistiendo en oponerse a la adoración personal, y afirmó en el Octavo Congreso

²⁷ Traducción propia. Dicha canción, titulada “El oriente es rojo”, fue compuesta en 1943 por el campesino Li Youyuan de la Provincia de Shanxi, y se convirtió en el himno del país durante la Revolución Cultural.

Nacional del Partido Comunista de China la oposición del gobierno central a las alabanzas personales.

No obstante, después de que se finalizó con éxito la transformación socialista, los grandes logros que se habían conseguido, junto con la paz que prevalecía sobre la necesidad de supervivencia, hacían que Mao se sintiera complacido y satisfecho de sí mismo, y que se aflojara en el tema del culto a la personalidad. Y cuando no pudo implementar las ideas a su voluntad, se lo debía a la falta de la autoridad, lo cual hizo que su posición sobre el culto a la personalidad cambiara gradualmente. La prueba de ese cambio consiste en un discurso que dio Mao en la Conferencia de Chengdu que se celebró en 1958. En dicha reunión, Mao declaró:

Hay dos tipos de culto a la personalidad, uno es el correcto, tal como el culto a la personalidad de personas como Marx, Engels, Lenin, Stalin, etc. Hacemos bien en adorarlos, porque tienen la verdad en sus manos; el otro es el erróneo, es decir, la adoración personal ciega. También existen dos tipos de oposición al culto personal, uno es la negación del culto personal erróneo, y el otro es el correcto, puesto que se trata de la prohibición de la adulación excesiva a los demás junto con una exigencia estricta con uno mismo. Por lo tanto, debemos distinguir entre el culto a la personalidad bueno y el culto a la personalidad malo. Al bueno hay que apoyarlo, y el malo hay que eliminarlo. Algunas personas se oponen a Lenin, diciendo que es un dictador, y la respuesta de Lenin fue muy contundente: en vez de dejarte ejercer una dictadura, mejor lo hago yo. (Mao, 1958)

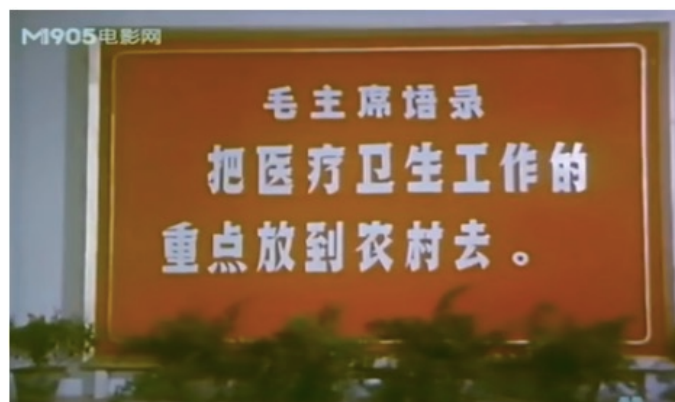
Dicho discurso de Mao reflejó su aceptación de la adoración a su personalidad que le dedicaba el pueblo.

4.2. El culto a la personalidad de Mao en las *películas tipo*

Debido a la propaganda política que se pretendía hacer con el cine durante la Revolución Cultural, el culto a la personalidad de Mao se puede percibir de forma evidente en todas las *películas tipo*. Además de los retratos y esculturas de Mao que aparecen con alta

frecuencia, se aplican muchas otras formas de mostrar la deificación de dicha figura política.

- 1) se pueden encontrar un gran número de carteles, pancartas o escrituras en la pared, donde se citan las palabras de Mao como guía política para dirigir los trabajos políticos y sociales, sobre todo en los ámbitos de la medicina, la construcción, el desarrollo rural, etc. Por ejemplo, el cartel que podemos observar en la película 《红雨》 “La lluvia roja” en el que pone “Cita del presidente Mao—Enfatizar el servicio sanitario en las zonas rurales”.



(Escena de 《红雨》 “La lluvia roja”)

También se ven en esas películas carteles que expresan de manera directa la admiración y el respeto a Mao, tal como el siguiente cartel en que pone “Que el presidente Mao viva diez mil años”.



(Escena de 《红雨》 “La lluvia roja”)

- 2) Las frases famosas de Mao, sobre todo las que están relacionadas con la lucha de

clases u otras cuestiones políticas, sirven como guía de la vida para todo el pueblo. Todas las personas revolucionarias en dichas películas, desde los niños hasta los mayores, están habituadas a citar las frases de Mao para argumentar.

Por ejemplo, en la película 《红雨》 “La lluvia roja”, el protagonista Hong Yu, un joven que quería ser “médico descalzo”²⁸, siempre tomaba lo que decía Mao como su referente filosófico. Cuando su solicitud de ser candidato de los “médicos descalzos” fue rechazada porque tenía una edad inferior a la requerida, se defendió con la frase de Mao, “los jóvenes forman parte del poder social, constituyendo el grupo más activo y energético. Son los que tienen más ganas de estudiar y menos pensamientos conservadores, sobre todo en la época de socialismo”²⁹.

En la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”, cuando la protagonista Tang Guofeng intentaba convencer a su suegro, quien opinaba que las mujeres deberían dedicarse a la ocupación auxiliar para ganar un dinero extra, citó la frase de Mao como argumentación, “hemos entrado en una época nueva en la que los hombres y las mujeres son iguales, lo que los hombres pueden hacer, las mujeres también somos capaces de hacerlo”³⁰, proponiendo que las mujeres, igual que los hombres, también tenían el derecho y la responsabilidad de participar en la construcción de las obras hidráulicas.

- 3) El culto a la personalidad de Mao también se refleja a través de los elogios que los distintos personales le dedican a él en casi todos los ámbitos de la vida cotidiana. Por ejemplo, cuando Hong Yu explicó el significado del “médico descalzo” a su abuela, ella dijo, “¡qué gran líder es el presidente Mao! Es como si siempre estuviera a nuestro lado y pudiera ver nuestra carencia de medicina. El corazón del líder Mao y el nuestro palpitan al unísono”³¹.

²⁸ Los "médicos descalzos" se refiere a los campesinos con una formación médica básica y que trabajan en las zonas rurales. Muchos de ellos son estudiantes jóvenes que participan en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” (subir a las montañas y descender a los pueblos, conocido como la “reeducación”), y se encargan de llevar los servicios sanitarios a las zonas rurales donde es difícil que llegaran los médicos profesionales.

²⁹ Traducción propia. Esta frase la dijo Mao cuando daba un discurso a los estudiantes jóvenes que estaban en Moscú el 17 de noviembre de 1957.

³⁰ Traducción propia. Esta frase la dijo Mao en los años 50 para animar a las mujeres a estudiar, trabajar, y participar más en el ámbito político.

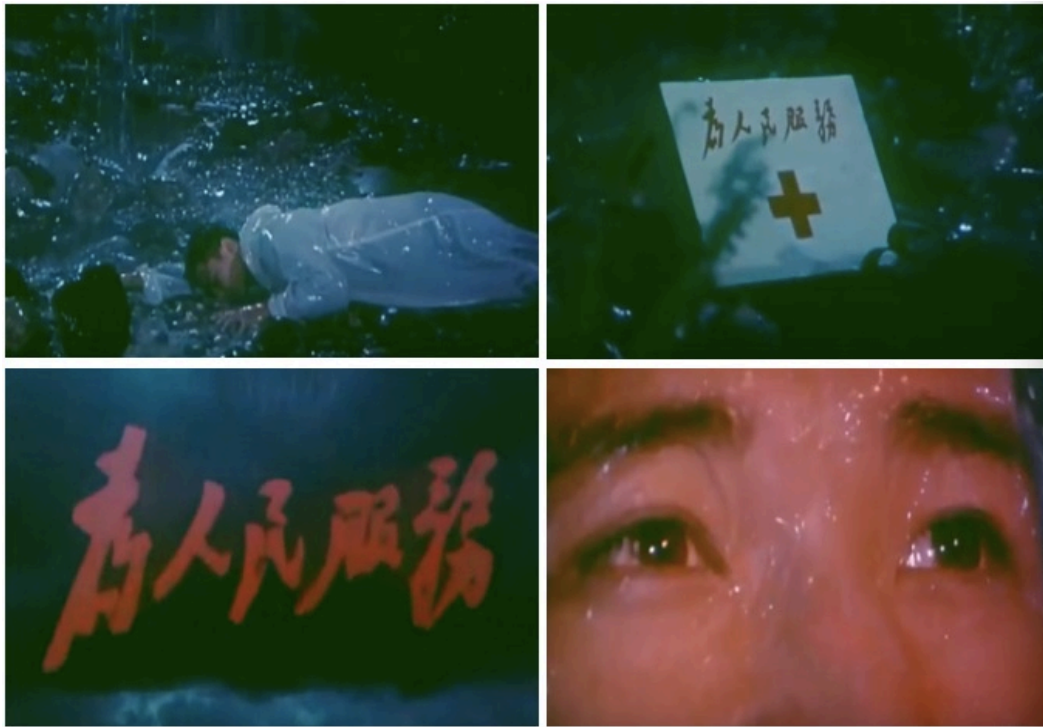
³¹ Traducción propia.

Las alabanzas en grupo también constituyen un fenómeno sumamente común en las *películas tipo*. Por ejemplo, cada vez que se organizaban una reunión o conferencia, sea con fines políticos o para celebrar una finalización de una construcción, siempre se terminaba con los ensalzamientos del pueblo, tal como “Larga vida a Mao, larga vida a la Revolución Cultural proletaria”.

- 4) La adoración a Mao no solo se manifiesta por las palabras, sino también por la cara que tiene la gente al ver el retrato de Mao o al pensar en él. Se suele emplear el primer plano para destacar el rostro iluminado por el retrato de Mao, insinuando que dicho líder político le ha despejado las dudas y le ha dado el rumbo de su vida. Otra forma habitual de expresar dicho culto a la personalidad consiste en que el personaje, quien se encuentra atrapado en una situación difícil, de repente adquiere la fuerza y logra salir adelante al pensar en Mao.

Por ejemplo, en la película 《红雨》 “La lluvia roja”, cuando Hong Yu estaba de camino a la casa de un campesino, cuyo hijo estaba gravemente enfermo, se vio atrapado por la tormenta y apenas podía avanzar. Sin embargo, en ese momento, la frase “servir al pueblo” (un lema revolucionario propuesto por Mao) que estaba en el botiquín de primeros auxilios apareció de repente en el cielo³², y le dio la esperanza y la fuerza para seguir adelante.

³² De forma simbólica, con el fin de engrandecer épicamente el lema.



(Escenas de 《红雨》 “La lluvia roja”)

En la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”, cuando la protagonista Fang Hua fue destituida injustamente, vio el cuadro de Mao colgado en la pared, y se acordó de las experiencias valiosas que tenía cuando era guardia rojo. Dicho retrato le iluminó la cara, y le llenó de orgullo y esperanza.



(Escenas de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)

5. La politización de la vida humana y la distorsión de las relaciones familiares

Durante la Revolución Cultural, la vida cotidiana del pueblo estaba muy restringida políticamente. Se debía delatar a los familiares, marcar distancia con los miembros de la familia que no tenían una posición política correcta, sufrir los castigos por consecuencia de los hechos ajenos, entre las otras obligaciones que debían cumplir, lo cual hizo que la vida humana quedara completamente politizada. Dicho fenómeno también se ve reflejado en las obras artísticas. Si observamos bien las óperas revolucionarias creadas en dicha época, veremos que casi todos los personajes carecen de sentimientos humanitarios o de empatía. No sienten amor por los demás, ni hablan de las relaciones familiares, y lo único que les importa es la Revolución, la cual constituye todo el sentido de su vida. A dichas personas se les llamaban irónicamente “solteros y viudas”.

Siendo una interpretación del ascetismo espiritual que existía en la vida real, las obras artísticas, tales como las óperas y las películas, siempre servían como la herramienta principal para la formación moral a los ciudadanos chinos que no tenían una educación elevada. A través de dichas producciones políticas, se transmitían a todo el pueblo chino las ideas anti-amor, anti-matrimonio y anti-familia.

En las *películas tipo*, se percibe mucho la politización de la vida humana, junto con una distorsión enorme en las relaciones familiares que se refleja en distintos aspectos.

5.1. El matrimonio

Resulta raro que en las películas de la primera etapa se mencione el tema del matrimonio, puesto que el cine de aquel entonces era puro producto político y se hacía todo lo posible para evitar la manifestación de los sentimientos ajenos a la Revolución. En las seis *películas tipo* que hemos elegido, solo hay una en que se habla del tema nupcial, sin embargo, su aparición también cumple ciertos objetivos políticos, tal como

destacar el espíritu moderno que tienen las protagonistas en comparación con las mujeres en las sociedades tradicionales.

La película 《海上明珠》 “La perla del mar” empieza con la boda de la protagonista Yanzi. Sin embargo, como lo que hemos mencionado anteriormente, dicho matrimonio existe por motivos políticos. Por ejemplo, en el mismo día de la boda, Yanzi se fue a la casa de su marido ella sola, lo cual significa un cambio tremendo de las tradiciones chinas, ya que según las costumbres, la familia del esposo siempre debe ir a la casa de la novia a recogerla. Con ese hecho lo que se pretende destacar es una rebelión frente a la imagen femenina tradicional para la movilización de las mujeres en la Revolución.

Además de eso, la vida matrimonial que se muestra en dicho film también está totalmente politizada. Las conversaciones entre Yanzi y su esposo Da Tao siempre se realizaban en torno a los temas políticos, y cuando Da Tao estaba trabajando fuera del pueblo, todas las cartas que le escribía a Yanzi, que deberían constar de sentimientos afectuosos, parecían más bien reportajes políticos, puesto que solo le informaba de los trabajos que había realizado él y su grupo, dando apoyo a Yanzi para que siguiera con la lucha de clases, etc. Todo eso hace que los dos personajes, en vez de ser una pareja recién casada, parecían más compañeros revolucionarios.

Aparte de lo dicho anteriormente, muchas de las parejas que aparecen en las *películas tipo* están en posiciones políticas distintas. Los hombres suelen ser los que no tienen la creencia revolucionaria muy firme, o incluso participan en las actividades capitalistas, mientras que las mujeres los corrigen y educan. En vez de un ambiente feliz y comprensivo que debería haber en las relaciones matrimoniales, lo que se percibe en dichas películas son el distanciamiento y los conflictos, como lo que se muestra en las películas 《海上明珠》 “La perla del mar”, 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”, y 《红霞万朵》 “Nubes rosas”, en las cuales los directores dan un toque político intensificado a la vida matrimonial para despertar al máximo la conciencia política del pueblo y animarlos a participar en la Revolución.

5.2. Los padres e hijos

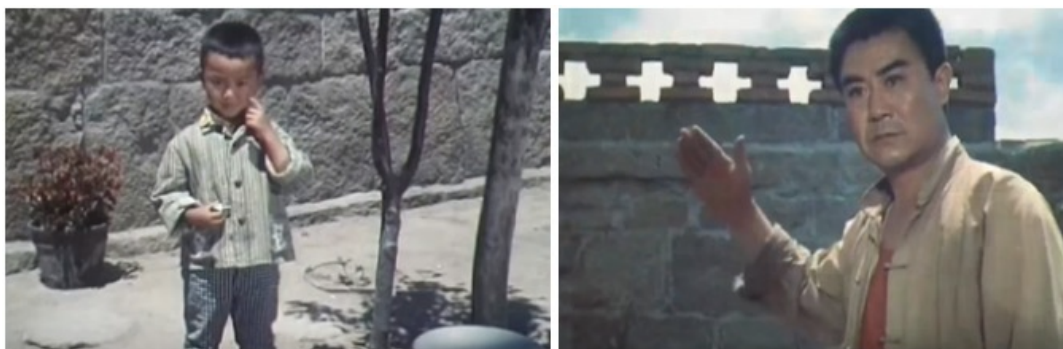
Las relaciones entre los padres e hijos que se reflejan en esas películas también están destacadas por la politización. Si decimos que la obediencia a los padres forma parte de las tradiciones más importantes en la cultura china, en las *películas tipo* se puede observar una ausencia total de dicha virtud, puesto que los hijos siempre se enfrentan con sus padres para defender su fe revolucionaria, incluso los niños pequeños, quienes no tienen ni idea de la lucha política pero representan la parte de la justicia, también tienen sus propias formas de llevar la contraria a sus padres.

En la película 《海上明珠》 “La perla del mar”, cuando el padre de Da Tao quería designar un trabajo importante a Cui Min, quien era seguidor de la vía capitalista, Da Tao tuvo una discusión muy fuerte para impedir a su padre que lo hiciera.



(Da Tao discutiendo con su padre en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”)

En la misma película, un campesino quería vender los mariscos que había pescado para ganar un dinero extra, lo cual fue considerado como un acto capitalista que estropeaba la economía colectiva, fue criticado por su esposa y otros vecinos revolucionarios, incluso por su propio hijo, un niño de unos tres o cuatro años, quien se burló de la actividad realizada por su padre con un gesto que simbolizaba vergüenza, de ahí se ve de manera obvia la distorsión de las relaciones entre los padres e hijos, puesto que un niño tan pequeño no debería entender lo que estaba pasando, y es evidente que la madurez que tenía se la impuso el director.



(El niño burlándose de su padre y el padre dándole una bofetada en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”)

5.3. Los suegros y nueras

Como mencionamos, cuando analizamos la imagen femenina en dichas *películas tipo*, la obediencia a los suegros, quienes gozan de la jerarquía más elevada en una familia, constituye una regla de suma importancia en las relaciones familiares. Por lo tanto, las mujeres que contradigan a sus suegros están muy mal vistas. Sin embargo, en las *películas tipo* podemos encontrar a muchas protagonistas que se atreven a oponerse a sus suegros, con el objetivo de corregir su posición política errónea.

Igual que la joven revolucionaria Yanzi en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”, la protagonista Tang Guofeng en la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”, quien había participado en la Revolución Cultural y había hecho contribuciones destacadas en la construcción de su pueblo, también tuvo muchos conflictos con su suegro, el jefe del equipo de producción.

Las ideas revolucionarias de Tang estaban completamente en contra de los pensamientos tradicionales de su suegro, quien insistía en que las mujeres debían dedicarse a la ocupación servil, en este caso se refería al tejido de bambú, para que cada familia pudiera ganar un dinero extra. Sin embargo, siendo la presidenta de la Unión de las Mujeres, Tang declaró que las mujeres, igual que los hombres, también tenían el derecho y la responsabilidad de participar en la construcción de las obras hidráulicas. Más de una vez, argumentaba citando la palabras de Mao, “el gran líder Mao ha dicho que hemos entrado en una época nueva en la que los hombres y las mujeres son iguales, lo que los hombres pueden hacer, las mujeres también somos capaces de hacerlo”. Y de

esta forma logró animar a las mujeres a trabajar conjuntamente para la construcción de la represa, rompiendo “las tres obediencias y las cuatro virtudes”, así como el protocolo de que las mujeres solo podían ocuparse de los trabajos domésticos.



(Tang Guofeng convenciendo a su suegro en la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”)

5.4. Los hermanos

Igual que otras relaciones familiares, las relaciones entre los hermanos también presentan características revolucionarias, es decir, también se someten a las reglas políticas. En la película 《芒果之歌》 “La canción del mango”, las dos chicas jóvenes, Zhou Xiaoshuang y Zhou Xiaohong, quienes eran gemelas y estudiaban en la misma universidad, formaban parte de los Guardias Rojos, pero de dos bandos revolucionarios diferentes, y cada vez que se volvían tensas las relaciones entre esos dos bandos, empezaba también una lucha entre las gemelas, quienes incluso separaban la cama y la mesa para vivir de forma individual.



(Las dos gemelas con sus camas separadas en la película 《芒果之歌》 “La canción del mango”)

Como se puede observar con los elementos anteriormente analizados, la distorsión en las relaciones familiares hace que dicho núcleo social pierda completamente su función básica, tales como la comprensión, el cariño y el apoyo que se suelen sentir en el seno familiar, y que se convierta en un campo de batalla, donde todos los miembros de la familia entran en discusiones o conflictos para defender sus ideologías políticas diferentes.

Esa politización completa de la vida humana que se refleja en dichas películas sirvió para debilitar los afectos familiares en la vida real, con el objetivo de que todo el pueblo tomara la Revolución como la meta más importante en la vida. El resultado fue que las personas terminaron delatando a los propios miembros de la familia para demostrar su fe revolucionaria, lo cual fomentó en gran medida el desarrollo del movimiento político, sobre todo la lucha de clases.

6. Las características del lenguaje cinematográfico

6.1. El uso del primer plano para los protagonistas

Las *películas tipo* cuentan con un lenguaje cinematográfico muy caracterizado, puesto que su elaboración sigue estrictamente “el principio de los tres factores destacados”³³

³³ “El principio de los tres factores destacados” constituye una de las teorías que guían los trabajos artísticos durante la Revolución Cultural. Fue propuesto por Hui Yong el 23 de mayo en 1968 en el artículo 《让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地》 (“Convertir el ámbito artístico en la frente de la propaganda de los pensamientos de Mao”), publicado en la Revista 《文匯報》 (“Revista Wenhui”), y fue altamente alabado por el grupo de Jiang Qing. Se

que consiste en: 1) destacar entre todos los personajes a los personajes con papel positivo; 2) destacar entre los personajes con papel positivo a los héroes; 3) destacar entre todos los héroes al personaje nuclear.

Para crear los héroes revolucionarios de acuerdo con dichos principios, se aplica con alta frecuencia el primer plano, sobre todo sobre los personajes principales. Los directores suelen colocar a dichos personajes en el medio del escenario, resaltándolos con la luz principal, con el fin de capturar sus sentimientos o pensamientos a través de los gestos y las expresiones, etc.

Podemos encontrar en las *películas tipo* una gran cantidad de imágenes del primer plano de los protagonistas:



(Protagonista Hong Yu en la película 《红雨》 “La lluvia roja”)



(Protagonista Ling Yanzi en la película 《海上明珠》 “La perla del mar”)



(Protagonista Xia Caiyun en la película 《芒果之歌》 “La canción del mango”)

convirtió posteriormente en un principio que debía seguirse en la creación artística para dar forma a los héroes proletarios.



(Protagonista Zhou Changlin en la película 《欢腾的小凉河》 “El río vigoroso de Xiaoliang”)



(Protagonista Fang Hua en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)



(Protagonista Tang Guofeng en la película 《红霞万朵》 “Nubes rosas”)

“El principio de los tres factores destacados” se dedica a deificar de forma deliberada a los personajes con papel positivo, con el objetivo de crear los llamados “héroes revolucionarios”, lo cual hace que los personajes y las relaciones entre ellos carezcan de variedad y autenticidad, y que los filmes se parezcan a productos completamente artificiales y alejados de la vida real, sirviendo meramente como propaganda política.

6.2. El uso del plano general para escenas de trabajo

El plano general también se usa muy a menudo en las *películas tipo*, sobre todo cuando se presentan los grandes escenarios de trabajos colectivos para la construcción del socialismo. Suelen aparecer al principio de la película, mostrando una imagen general del trabajo en grupo que está realizando el pueblo para indicar el contexto histórico en que se ubica la película. En dichas escenas suele haber una multitud de gente trabajando

duro, con esperanza y pasión, cantando juntos o animándose entre sí, lo cual simboliza el futuro brillante de la Revolución Cultural.



(Escena de 《红雨》 “La lluvia roja”)



(Escena de 《海上明珠》 “La perla del mar”)



(Escena de 《欢腾的小凉河》 “El río vigoroso de Xiaoliang”)



(Escena de 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso”)

6.3. El uso del plano general para el tiempo y el paisaje

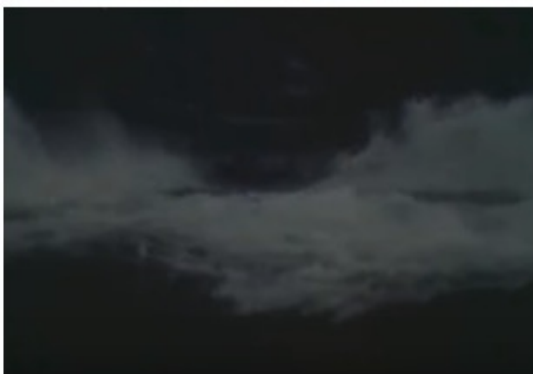
En las *películas tipo*, tanto el tiempo (tormenta, viento, tempestad, etc.), como el paisaje (mar, montañas, sol, cielo, etc.), disponen de un sentido metafórico, por ejemplo, un mal tiempo suele simbolizar las dificultades con las que se encuentran los héroes, al contrario, un paisaje pintoresco de las montañas o del mar siempre significa la esperanza que tiene el pueblo, el éxito que han logrado en la Revolución, o el futuro brillante que tendrán trabajando duramente para la construcción del socialismo. Los directores utilizan el plano general, junto con una combinación de música dramática, para presentarnos las escenas simbólicas como las siguientes:



(Escena de tormenta en la película 《红雨》 “La lluvia roja” que simboliza la situación difícil en que se encuentra el protagonista)



(Escena de montañas y arcoíris en la película 《红雨》 “La lluvia roja” como símbolo de esperanza)



(Escena del oleaje impetuoso en la película 《海上明珠》 “La perla del mar” que significa las circunstancias críticas)



(Escena de la salida del sol en la película 《海上明珠》 “La perla del mar” que simboliza el futuro brillante)



(Escena del viento agitando los árboles en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso” que significa la intensificación de la lucha de clases)



(Escena de árboles apuntando al cielo en la película 《山村新人》 “Los nuevos llegados al pueblo montañoso” como símbolo del fruto de la Revolución)

Capítulo III: Las películas chinas de la segunda etapa (entre 1977 y 1979)

Como hemos mencionado en la división del corpus, las películas de la segunda etapa pueden ser repartidas en dos subgrupos de acuerdo con su fecha de estreno, con el año 1979 como punto de referencia. La mayoría de las películas que se rodaron entre el año 1977 y el año 1979 disponen de características muy similares a las que tienen las *películas tipo*, puesto que también constituyen productos políticos, teniendo en consideración la necesidad de eliminar la influencia que había dejado la “Banda de los cuatro”, quienes conspiraron para conseguir el poder máximo en el partido. Igual que las *películas tipo*, estas películas disponen del mismo estilo narrativo, aplicando “el principio de los tres factores destacados” en cuanto a la creación de personajes, mientras que el lenguaje cinematográfico sigue prácticamente con las mismas peculiaridades.

La derrota de la “Banda de los cuatro” supuso el final de la Revolución Cultural que había durado diez años enteros. Todo el país estaba disfrutando del triunfo, esperando la reforma que se llevaría a cabo en los ámbitos ideológicos, políticos y administrativos, etc. Sin embargo, dicho proceso se vio obstaculizado en gran medida por las directrices equivocadas sobre “两个凡是” (“los dos lo que sea”), que consistían en “respetar resueltamente cualquier decisión política que tome el Presidente Mao y seguir sin vacilar las instrucciones que el Presidente Mao haya dado”. Dicha declaración, publicada en el *Diario del Pueblo* el 7 de febrero de 1977, fue emitida por el presidente del Partido Comunista de China, Hua Guofeng, sucesor de Mao, quien había puesto fin a la Revolución Cultural y había arrestado a la “Banda de los cuatro”, y como consecuencia, dificultó bastante el avance de la reforma que se planteaba realizar en todo el país.

Con el fin de corregir los errores tanto políticos como judiciales que se habían cometido durante la Revolución, en el año 1978, el miembro del Partido Comunista, Deng Xiaoping, hizo una dura crítica a las directrices de “两个凡是” (“los dos lo que sea”), sosteniendo un conocimiento correcto en cuanto a las relaciones entre la teoría y la práctica, proponiendo la práctica como el único criterio para probar la verdad, lo cual logró derribar de manera completa las directrices de “两个凡是” (“los dos lo que sea”),

aunque causó fuertes repercusiones y recibió críticas dentro y fuera del partido. El debate a nivel nacional sobre el criterio de la verdad liberó en cierto sentido la mente del pueblo chino, algo que también se ve reflejado en las películas de dicha época, en las cuales se notan de forma obvia las características heredadas de las *películas tipo*, pero también se pueden percibir cambios delicados que las desvían del modelo revolucionario, por ejemplo, el tono general de las películas y la variedad de los temas centrales, etc.

En comparación con las películas de la primera etapa, caben destacar los siguientes elementos distintos y semejantes que tienen los filmes hechos entre 1977 y 1979:

1. Elementos distintos:

1.1. El tono sombrío

Al contrario de las *películas tipo* que transmiten esperanza, alegría y otros sentimientos positivos para elevar el entusiasmo del pueblo, las películas de las que estamos hablando presentan un tono mucho más sombrío. Uno de los motivos consiste en la muerte del primer ministro Zhou Enlai y la del Presidente Mao que tuvieron lugar en enero del año 1976 y en septiembre del mismo año respectivamente. El fallecimiento de los dos líderes nacionales causaron un dolor profundo que deprimía a todo el pueblo chino y otorga un matiz lúgubre a dichas películas.

A parte de eso, debido a las directrices de “两个凡是” (“los dos lo que sea”) anteriormente mencionadas, todo el país seguía envuelto en el ambiente post-revolucionario sin que se cuestionara ni el liderazgo de Mao, ni la Revolución en sí. Se creía que la Revolución era un movimiento correcto y necesario, y que el problema fue causado por un grupo de malvados que conspiraban en la política, en concreto, la “Banda de los cuatro”, quienes se aprovecharon de la situación para conseguir el poder supremo en el partido. Dicho pensamiento también refuerza el tono sombrío de las películas hechas en estos años, puesto que se centran más en temas sobre intrigas políticas y luchas de poderes.

1.2. La evolución de los personajes

En comparación con las *películas tipo*, se aprecia una ligera evolución en cuanto a los personajes que aparecen en las películas rodadas durante los años 1977 y 1979. En las películas de la primera etapa, los héroes suelen ser los individuos que tienen la fe revolucionaria contundente y firme, mientras que los opositores que sabotean el desarrollo de la Revolución siempre consisten en los seguidores de la vía capitalista, quienes buscan su propio beneficio a coste de la economía colectiva, violando los principios del partido y del pensamiento marxista-leninista.

Sin embargo, en las películas de los años 1977 y 1979, los héroes pasan de los individuos revolucionarios a ser los intelectuales y veteranos del partido, quienes fueron clasificados como seguidores de la vía capitalista durante la Revolución, y según lo que se creía, constituían la base social para la restauración capitalista, puesto que los veteranos del partido tenían poder político, y los intelectuales ejercían mucha influencia en el ámbito ideológico. Obviamente, para corregir las injusticias que habían sufrido los veteranos y los intelectuales durante ese movimiento, habría que recuperar la reputación de esos dos grupos de personas, como lo que se refleja en estas películas.

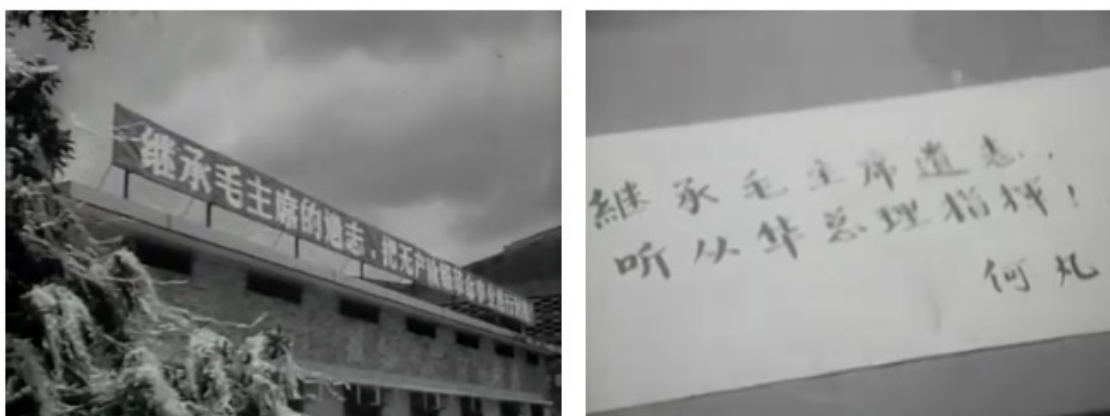
En cuanto a los opositores, pasan de personas individuales que seguían la vía capitalista a los grupos colectivos con conspiraciones políticas, en este caso, suelen ser miembros de la “Banda de los cuatro” o sus cómplices. Aunque se había acabado la Revolución en aquel entonces, el conocimiento superficial y la falta de reflexión sobre dicho movimiento, junto con el culto a la personalidad de Mao, hicieron que los miembros de la “Banda de los cuatro” se convirtieran en los únicos culpables, quienes siempre juegan el papel de opositor que estropea la Revolución en dichas películas.

1.2.1. El papel de los veteranos del partido

Bajo la influencia de las directrices de “两个凡是” (“los dos lo que sea”), todo el país estaba sumergido en el ambiente post-revolucionario que se podría denominar “la Revolución Cultural sin Mao”, en la cual se predominaba la creencia de que no se podía negar la Revolución dirigida por Mao, puesto que las decisiones que había tomado él eran incuestionables, al contrario, los culpables eran un pequeño grupo de políticos que

conspiraban para robar el poder máximo del partido. De modo que, con tal de recuperar ese poder quitado por ese grupo, todo volvería al estado normal.

Por ejemplo, en el lema que aparece al principio de la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre” aparece “Heredar la última voluntad del Presidente Mao y llevar a cabo la Revolución proletaria hasta el final”, así como lo que está escrito en la nota que el protagonista deja en su mesa: “Heredar la última voluntad del Presidente Mao y obedecer el comando del primer ministro Hua”.



(Lema y nota que aparecen en la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)

Como reflejo del ambiente post-revolucionario anteriormente mencionado, la mayoría de las películas que se hicieron durante estos años aplican sistemáticamente el mismo modelo narrativo: los veteranos del partido siguen con toda fidelidad la ruta correcta, promoviendo al mismo tiempo el desarrollo de la Revolución y la producción de materiales, arrancando los factores que impiden el avance de dicho movimiento socialista, sin embargo, la “Banda de los cuatro” y sus cómplices no paran de hacerles la contra y ponerles obstáculos para sabotear la Revolución y conseguir el poder político en el partido, con el fin de obtener sus propios beneficios. El resultado, después de una serie de luchas intensas del poder, siempre se resume en la derrota de la “Banda de los cuatro”, mientras que los veteranos del partido recuperan su reputación, y el pueblo consolida la creencia socialista, luchando para continuar la Revolución.

En la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”, la “Banda de los cuatro” se aprovechaba del dolor y depresión que sufría todo el pueblo chino por la muerte del Presidente Mao para planificar la lucha del poder. El cómplice de la banda, subsecretario

del comité municipal del partido, Ma Chong, se juntó con la periodista Zhang Lin, quien trabajaba como corresponsal especial de la banda, para tender una trampa a Xu Jian, el secretario provincial del partido. Cuando He Fan, secretario de un arsenal y veterano del partido, se dio de baja por estar enfermo, Ma Chong y Zhang Lin emitieron una "misión de emergencia", y ordenaron en privado al arsenal que realizara una producción urgente de piezas de ametralladoras, conspirando para lanzar una rebelión armada; al mismo tiempo, diseñaron a escondidas un accidente de coche para asesinar a He Fan. Este logró reconocer las intenciones malvadas de los conspiradores, y junto con Xu Jian, empezaron una lucha dura de poderes. De repente corrió la noticia de que se había caído la "Banda de los cuatro", por lo que sus cómplices perdieron el respaldo y acabaron condenados.

En la película 《风雨里程》 "Un camino tormentoso", el protagonista, Lu Zhiyun, también veterano del partido, participó en el equipo de renovación, respondiendo con entusiasmo al llamamiento del partido para desarrollar la construcción de las carreteras. Los seguidores de la "Banda de los cuatro", con Yao Xingbang como representante, tenían miedo a que la renovación de las carreteras les interrumpiera su conspiración de "establecerse en Shanghái, arruinar el país y tomar el poder en el caos", de modo que empezaron a crear obstáculos para el trabajo de la renovación, calumniándoles que solo se fijaban en la producción de materiales, ignorando la revolución política e ideológica. Al ver que no habían podido impedirlos, los cómplices de la banda pretendieron producir una colisión de trenes para asesinar a los veteranos del partido, e incluso secuestraron a Lu Zhiyun, obligándole a reconocer que era seguidor de la vía capitalista. Al final, con la ayuda de los trabajadores y de las masas, fue rescatado Lu, y el equipo de renovación consiguió llevar a cabo su trabajo.

Otra película que también aborda este tema se titula 《严峻的历程》 "Un curso severo", en la cual el fallecimiento del Presidente Mao también constituye el fondo histórico. Por orden del Consejo de Estado para revolver el problema de congestión del tráfico, el equipo de locomotoras, llamado "Larga Marcha", acudió al Buró de Ferrocarriles de Jiangbin. Cheng Shaojie, director de la Oficina de Ferrocarriles de Jiangbin, fue traidor de la Revolución Cultural y ganó la confianza de la "Banda de los Cuatro". Adhiriéndose a la voluntad de dicha banda, intentó difamar a los cuadros del Buró de Ferrocarriles y

a los veteranos del partido como seguidores de la vía capitalista que insistían en la productividad material, y al mismo tiempo, fundaron ilegalmente el “Comité de gestión de la industria” para usurpar el liderazgo del comité del partido. Igual que otros opositores en la películas anteriores, también planificaron accidentes para estropear el trabajo del equipo de locomotoras, así como para asesinar a los veteranos. Sin embargo, fueron reveladas todas sus conspiraciones gracias a los sacrificios que hicieron los trabajadores, al mismo tiempo que terminaron en un completo fracaso dichos conspiradores, acompañados con la derrota de la “Banda de los cuatro”.

Se puede ver claramente en estas películas la pretensión de recuperar la reputación de los veteranos del partido que fueron perseguidos durante la Revolución. Los argumentos siguen el mismo modelo narrativo, inventados por el propio director, carentes de coherencia en muchos casos, y siempre se reduce a la lucha entre la justicia y la maldad que termina con el triunfo de la primera, mientras que los opositores siempre son demonizados a propósito, presentando una imagen caricaturesca irreal.

1.2.2. El papel de los intelectuales

Con el objetivo de corregir los errores que se cometieron durante la Revolución, los intelectuales, siendo otro grupo que sufrió mucha persecución durante dicho movimiento, también se convierten en los protagonistas de las películas que se hicieron en los años 1977 y 1979, tales como 《苦难的心》 “Un corazón miserable” y 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”.

La película 《苦难的心》 “Un corazón miserable” se sitúa en el año 1975. El intelectual Luo Bing zhen, especialista en cirugía torácica en el Hospital Haibin, reanudó su trabajo que le habían obligado a dejar durante la Revolución y continuó con éxito la cirugía de corazón. Bajo el apoyo de Tian Gang, director del Comité Revolucionario del Hospital, Luo Bingzhen realizó una cirugía al paciente Su Lan. Sin embargo, debido a la interferencia de Xu Jiamao, quien trabaja en el equipo de propaganda (cómplice de la “Banda de los cuatro”), la enfermera Xiao Qiao cometió un error en la operación que causó la muerte de la paciente. Xu Jiaomao calumnió a Luo Bingzhen por hacer experimentos con la vida humana y le suspendió de empleo, lo cual también

comprometió a la hija de Luo, quien perdió la oportunidad de participar en la selectividad y fue abandonada por su novio. Más tarde, un paciente moribundo requería urgentemente de cirugía, y Luo se ofreció a hacerlo a pesar de la situación difícil en la que se hallaba. Al final salvó al paciente, pero se desmayó por los golpes duros que había recibido en la vida y por el cansancio excesivo. Después de la derrota de la “Banda de los cuatro”, Tian Gang fue a hablar con Luo para informarle de la oferta que le había dado el Congreso Nacional de Ciencias, pero Luo ya había fallecido.

El 5 de abril del año 1976, en el festival Qingming, millones de personas se reunieron en la Plaza Tian’anmen para expresar la condolencia al primer ministro fallecido Zhou Enlai y su insatisfacción con la Revolución Cultural. Ese movimiento espontáneo fue considerado el símbolo del despertar masivo en la nueva era, y los intelectuales constituían la principal fuerza de este acto.

La película 《生活的颤音》 “El temblor de la vida” tiene como fondo histórico dicho movimiento, y narra una historia sobre los intelectuales jóvenes Zheng Changhe y Xu Shanshan, quienes lucharon contra los cómplices de la “Banda de los cuatro” arriesgando la vida. El protagonista Zheng Changhe, violinista, fue perseguido por el cómplice de la “Banda de los cuatro” y subdirector del Ministerio de Cultura, Wei Li, por el hecho de haber ido a la Plaza Tian’anmen a expresar las condolencias al primer ministro fallecido, Zhou Enlai. La joven Xu Shanshan lo salvó, y reconoció que él era el chico que le había dado la copia de los poemas en la Plaza Tian’anmen hacía tiempo. Se enamoró del joven por su valentía y su talento. Wei Li también estaba enamorado de Xu Shanshan, y para poder estar con ella, difamó a Zheng Changhe delante de los padres de la chica, y logró que la madre interviniera en la relación entre su hija y el violinista. Sin embargo, Xu Shanshan reconoció las intrigas de Wei Li y estaba decidida en seguir la relación con Zheng Changhe. En un concierto que organizó Zheng para conmemorar al primero ministro y condenar a la “Banda de los cuatro”, Wei Li y sus cómplices se presentaron con la intención de matar al violinista, sin embargo, corrió justamente la noticia de que se había caído la “Banda de los cuatro”, y el concierto logró llevarse a cabo con éxito.

Aunque la reflexión sobre la Revolución todavía se limitaba al ámbito político, hubo un gran salto en cuanto a la descripción de la imagen social y profesional de los

intelectuales, cuyos trabajos abarcaban sectores de medicina, agronomía, meteorología, educación, etc. En comparación con las *películas tipo* en las que a los intelectuales se les impone una imagen mezquina y ridícula, en las películas de esta época se les otorga el papel tradicional de los intelectuales chinos, quienes son humildes y rectos, y siempre se preocupan por el futuro del país.

1.3. La suavización en las relaciones familiares

En comparación con las *películas tipo* en las que hay una distorsión enorme en cuanto a las relaciones familiares, en las películas hechas durante los años 1977 y 1979, se percibe una suavización en el ámbito familiar, puesto que dichos largometrajes ya no constituyen una simple manifestación del ascetismo espiritual, cuyo objetivo consiste en transmitir al pueblo las ideas anti-amor, anti-matrimonio y anti-familia para que delaten a los familiares y marquen distancia con los miembros de la familia que no tienen una posición política correcta. El inmenso dolor que causa la Revolución, la reflexión sobre dicho movimiento y la necesidad de restablecer la creencia socialista hacen que la familia se convierta en un elemento de unión en contra de los conspiradores políticos.

1.3.1. Una imagen de la familia más humana

En las *películas tipo*, la familia es pleno producto político, y solo cumple una función que consiste en criticar y delatar a los familiares para mantener la pureza revolucionaria. Para conseguir dicho objetivo, a los miembros de la misma familia se les suele asignar posiciones políticas distintas para que se produzcan conflictos entre las parejas, los padres e hijos, los hermanos, e incluso los suegros y nueras. La familia pierde toda su función social y humana, ya que no se percibe ningún sentimiento afectuoso, y todo lo que sucede entorno a la familia está estrechamente relacionado con la política.

En las películas hechas durante 1977 y 1979, sigue habiendo conflictos entre los miembros de la familia debido a las posiciones políticas diferenciadas, sin embargo, la familia cobra una imagen más humana y coherente.

En la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”, el protagonista He Fan y su esposa se apoyaban mutuamente cuando éste sufría injusticias y persecuciones por parte de los cómplices de la “Banda de los cuatro”. No solo la mujer estaba a su lado dándole apoyo y cariño todo el tiempo, la hija de He Fan también jugaba el papel de respaldo por ir a recogerle al hospital y abrazarle cuando se vio obligado a dejar su puesto de trabajo por la enfermedad. Lo mismo pasó a la familia de Xu Jian, cuyo hijo murió en un accidente de coche planeado por los maliciosos. Xu consoló a su mujer sobre que valió la pena la muerte de su hijo, y los dos se apoyaban para superar la tristeza de perder a su ser querido.



(La hija de He Fan recogiólo en el hospital y dándole abrazo en la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)

En la película 《严峻的历程》 “Un curso severo”, se perciben más conflictos que uniones en el ámbito familiar, sin embargo, los conflictos en dicho film no son símbolos de separación familiar, sino que pretenden destacar la fuerza de la unión y la justicia. Por ejemplo, cuando el opositor Cheng Shaojie estaba planificando las conspiraciones para conseguir el liderazgo del comité del partido, su abuelo le regañó por haber traicionado los principios del partido, y se negó a mudarse al piso de lujo que tenía el nieto. La mujer de Cheng también empezó a tener cada vez más discusiones con él porque se dio cuenta de la posición política errónea que tenía su marido. El tío y la prima de Cheng notaron el error político que estaba cometiendo Cheng cuando le visitaron, y terminaron alejándose de él. Al final, todo el resto de la familia se unieron en contra de Cheng, optando por la justicia y la posición política correcta.

Hay que destacar que los conflictos familiares que se presentan en esta película no son de la misma naturaleza que los de las *películas tipo*, los cuales muestran relaciones deshumanizadas entre los miembros de una misma familia, sino que contienen sentimientos humanos, ya que los familiares sentían pena por Cheng Shaojie y querían que dejara las conspiraciones y volviera al camino correcto; sin embargo, éste no les hizo caso y terminó marginado por el resto de la familia.

1.3.2. La aparición frecuente del tema del amor

A diferencia de las *películas tipo*, el tema del amor deja de ser tabú en las películas rodadas durante los años 1977 y 1979, aunque en la mayoría de los casos sigue relacionado con la política.

En la película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso” hay varias escenas en que el protagonista Lu Zhiyun y la joven Jin Xiu aparecen como una pareja enamorada. Por ejemplo, cuando Lu iba a participar en el equipo de renovación de carreteras, se encontró con Jin Xiu en la estación de tren, y cuando otra chica, amiga de la pareja, estaba gastando una broma a Lu por el petate que llevaba, Jin Xiu defendió a Lu con cariño y admiración, lo cual le pareció muy tierno a la amiga y se burló de ellos bromeando: “pero mira qué parejita más unida, aún no están casados y ya se defienden uno al otro...”³⁴

El encuentro de los dos jóvenes durante la estancia de Lu en el equipo de renovación también constituye una escena muy novedosa que nunca ha aparecida en las *películas tipo*. Dicho encuentro se produjo en un ambiente romántico, acompañado por una música alegre, aunque las conversaciones que tuvieron eran sobre los objetivos políticos que tenían.

El tema del amor no solo ha dejado de ser tabú en esas películas, sino que se ha convertido en algo aceptado por el pueblo. Por ejemplo, cuando el equipo de renovación estaba trabajando conjuntamente, los amigos de Lu Zhiyun y las amigas de Jin Xiu sabían que los dos jóvenes se echaban de menos, de modo que crearon la oportunidad para

³⁴ Traducción propia.

que pudiera reunirse la pareja en un sitio tranquilo sin que nadie les molestara. Las risas y bromas de los compañeros representan la mayor aceptación a esta relación.



(La amiga burlándose de la pareja joven y el encuentro de la pareja en la película 《风雨里程》“Un camino tormentoso”)

El rechazo del matrimonio de conveniencia y la búsqueda del amor verdadero han sido otro tema de romance muy frecuente en estas películas. En 《于无声处》“En el silencio”, el conspirador He Shifei quería que su hija He Xiaoyun se casara con Tang Youcai, quien era cómplice de la “Banda de los cuatro” y tendría una carrera brillante en la política. Sin embargo, para He Xiaoyun, la única persona con la que quería pasar el resto de su vida era un chico que conocía desde su infancia, Ou Yangping, cuya madre fue perseguida durante la Revolución por las manipulaciones de He Shifei, y se vieron obligados a separarse durante muchos años. Al encontrarse de nuevo con el chico y enterarse que todo el sufrimiento que habían pasado este joven y su madre era por culpa de su propio padre, He Xiaoyun entró en conflicto con éste, defendiendo firmemente a su amado y su creencia revolucionaria. Al final He Xiaoyun se fue de casa junto con Ou Yangping en un ambiente solemne y triste para seguir su objetivo revolucionario.



(He Xiaoyun y Ou Yangping en la película 《于无声处》 “En el silencio”)

Lo mismo pasa en la película 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”, en la cual la madre de la joven Xu Shanshan quería que se casara con el cómplice de la “Banda de los cuatro”, Wei Li, por el poder político que tenía. Wei Li estaba enamorado de Xu Shanshan, por lo que hizo muchos esfuerzos para complacer al padre de ella, haciéndole regalos y cumplidos, sin embargo, no logró convencer al padre. Los padres de Xu Shanshan se opusieron porque la madre apoyaba a Wei Li y creía que sin la ayuda de él no habrían tenido las condiciones de vida tan buenas; al contrario, el padre defendía al violinista Zheng Changhe por su creencia socialista. A pesar de la oposición por parte de la madre, Xu Shanshan decidió apoyar al joven violinista en su fe revolucionaria, aunque finalmente no pudieron terminar juntos por motivos políticos.



(Wei Li dando regalos al padre de Xu Shanshan, Xu Shanshan y Zheng Changhe abrazándose en la película 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”)

Es obvio que el tema del amor ha dejado de ser tabú en estas películas, sin embargo, no hay que ignorar el hecho de que sigue siendo muy condicionado por la política, lo cual

se manifiesta en los siguientes ámbitos: en primer lugar, las comunicaciones que tienen la pareja siempre se producen en torno a temas políticos; en segundo lugar, el matrimonio de conveniencia que rechazan las jóvenes representa la posición política errónea que suele estar relacionada con la “Banda de los cuatro” y sus cómplices, de modo que las jóvenes siempre optan por buscar su amor verdadero que simboliza la justicia y la fe revolucionaria firme; en tercer lugar, aunque la pareja está muy enamorada, no puede terminar juntos, y la única salida consiste en convertir ese amor sin futuro en la creencia revolucionaria y seguir luchando, lo cual no es difícil de comprender, puesto que el país estaba en plena destrucción por el daño que había hecho la Revolución y el fallecimiento de los dos líderes. En cierto sentido, el amor trágico constituye un reflejo del dolor y la confusión que sentía el pueblo en aquella época.

1.4. La intensificación de las luchas políticas

1.4.1. La caída de la “Banda de los cuatro” como final de la película

Como lo que hemos comentado anteriormente, aunque la derrota de la “Banda de los cuatro” supuso el fin de la Revolución Cultural, la ideología revolucionaria seguía profundamente arraigada en el corazón del pueblo chino. Como mostraban las directrices de “两个凡是” (“los dos lo que sea”), no se cuestionaban ni el liderazgo de Mao, ni la propia Revolución. Sin embargo, las consecuencias que había dejado ese movimiento las tendría que asumir alguien, como consecuencia, la culpabilidad se cayó únicamente en la “Banda de los cuatro”, lo cual fue considerado en aquel momento una respuesta aceptable para todos los daños y sufrimientos que había causado la Revolución. Por lo tanto, en las películas que se hicieron durante estos tres años, los opositores siempre son la “Banda de los cuatro” y sus cómplices, quienes conspiran para obtener el mayor poder del partido, tienden trampas a los veteranos del partido y a los intelectuales, y hacen cualquier cosa para estropear la continuación de la Revolución.

El final de estas películas siempre consiste en la caída de dicha banda, y con la noticia de su derrota, la lucha entre la justicia y la maldad también llega a su fin. Los cómplices de la banda pierden su respaldo y fracasan en sus conspiraciones, con todas sus intrigas

reveladas, mientras todo el pueblo está contento con su derrota y decide llevar a cabo la Revolución como lo que indicaba Mao en su última voluntad.

Este final de las películas revela el conocimiento parcial y superficial que tenía el pueblo sobre dicho movimiento en aquel entonces. Necesitaban una respuesta para todas las consecuencias negativas que había causado la Revolución, sin embargo, esa respuesta que encontraron tampoco llegó a convencer completamente a los espectadores.

1.4.2. Otro extremo de los Dazibaos y Pidouhuis

Si decimos que los Dazibaos y Pidouhuis que aparecen en las *películas tipo* presentan una imagen idealista, o mejor dicho, utopista de lo que realmente eran, en las películas hechas durante los años 1977 y 1979, estos dos elementos esenciales de la Revolución adquieren un papel totalmente contrario.

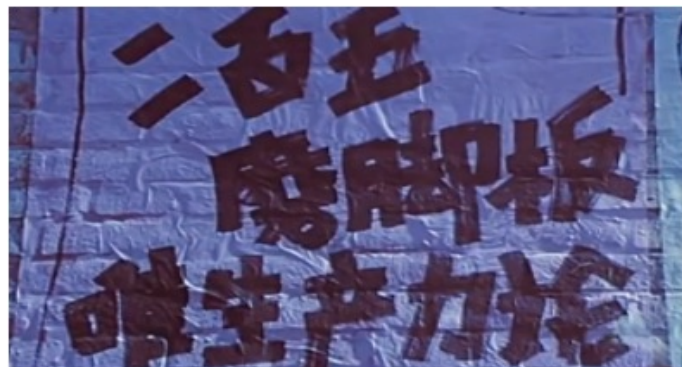
Los Dazibaos, junto con los Pidouhuis, forman parte de los métodos principales de realizar la democracia socialista durante la Revolución. Con los Dazibaos se critican los comportamientos y se delatan los delitos de los demás, y con los Pidouhuis se organizan reuniones públicas y se critica de forma abierta, con el consenso de todos los participantes, a las personas que no cumplen las reglas revolucionarias. En las *películas tipo*, para hacer propaganda política, a estos dos factores se les asignan un papel totalmente positivo, como si fueran formas totalmente correctas que se pueden llevar a cabo con un éxito rotundo. Sin embargo, la verdad es que en vez de cumplir dicha función política para promover el desarrollo de la democracia durante la Revolución, debido a los criterios unilaterales y la mala gestión de su aplicación, lo que conducen estos dos métodos son más bien difamaciones y errores judiciales, y conllevan mucha violencia sangrienta que no se presenta en las *películas tipo*.

En las películas de las que estamos hablando, los Dazibaos son aprovechados por los cómplices de la “Banda de los cuatro” para realizar sus conspiraciones, y se convierten en una maldición que los malvados lanzan contra los héroes. Por ejemplo, en la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”, los cómplices de la “Banda de los cuatro” escribieron un Dazibao en el que ponían “El presidente declara que Xu Jian es mala persona” para difamar a dicho personaje, con el fin de quitarle el poder político; en la

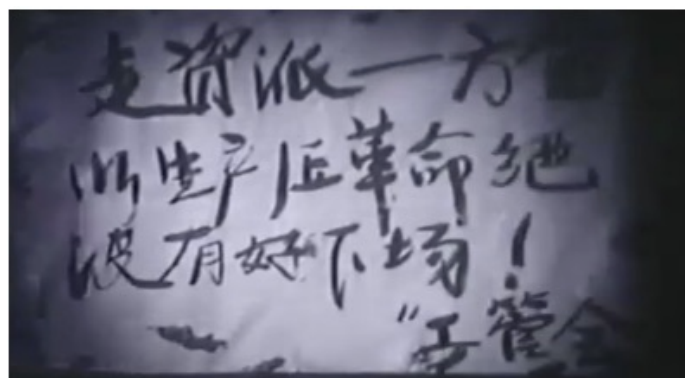
película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”, los aliados de la banda publicaron un Dazibao para acusar calumniosamente al equipo de renovación de carreteras, diciendo que solo se fijaban en la producción de materiales, violando los principios de la Revolución; en la película 《严峻的历程》 “Un curso severo”, los conspiradores utilizaron el Dazibao para difundir el rumor de que los revolucionarios eran seguidores de la vía capitalista, etc.



(Dazibao en la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)



(Dazibao en la película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”)



(Dazibao en la película 《严峻的历程》 “Un curso severo”)

En cuanto a los Pidouhuis, igual que los Dazibaos, también adquieren un papel completamente negativo en estas películas, convirtiéndose en una distorsión de la justicia y una tortura para los revolucionarios firmes y valientes. En la película 《严峻的历程》“Un curso severo”, el opositor y aliado de la “Banda de los cuatro”, Cheng Shaojie, convocó un Pidouhui para criticar al veterano del partido Fang Lei, quien se esforzaba para promover el desarrollo económico del país, imponiéndole el delito de seguir la vía capitalista; en la película 《于无声处》“En el silencio”, Ou Yangping contó con todo detalle la persecución que sufrió su madre, una veterana fiel de partido, durante la Revolución, “Mamá fue encerrada durante seis años en una habitación pequeña sin ventanas, la pegaban, organizaban Pidouhuis para criticarla, le colgaban en el cuello ladrillos pesados con un hilo fino, y no la dejaban dormir durante más de diez días seguidos...”³⁵



(El Pidouhui en la película 《严峻的历程》“Un curso severo”)

1.4.3. La violencia y la muerte como temas comunes

Estas películas, debido a que se centran más en la lucha de poderes y en el fallecimiento del presidente Mao y del primer ministro Zhou Enlai, adquieren un tono mucho más sombrío y lúgubre en comparación con las *películas tipo*, el cual también se manifiesta mediante las escenas de conflictos y violencia que constituyen una declaración de los sufrimientos que había causado la Revolución. El odio del pueblo a la “Banda de los cuatro” se traduce en el papel que se asigna a dicho grupo de personas: en las películas,

³⁵ Traducción propia.

este grupo y sus aliados se dedican a provocar conflictos y tender trampas para calumniar a los revolucionarios. Al ver que sus conspiraciones no funcionan, optan por planificar accidentes para asesinar a sus rivales.

En la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”, el cómplice de la banda planeó un accidente de coche para matar al hijo del veterano He Fan, el cual sobrevivió por un golpe de suerte, sin embargo, murió el hijo de su compañero Xu Jian; en la película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”, bajo la indicación del traidor Yao Xingbang, los seguidores de la banda planificaron un accidente para que chocaran dos trenes, lo cual fue impedido por el valiente veterano Lu Yunzhi. Enojados por el fracaso, los conspiradores secuestraron a Lu, cuyos compañeros tuvieron una pelea muy intensa para lograr salvarlo; en 《严峻的历程》 “Un curso severo”, el cómplice de la banda Cheng Shaojie pretendió sabotear las máquinas para que no se pudiera poner en marcha el equipo de locomotoras, con el intento fracasado, se puso a planear una explosión masiva para alterar el tráfico del norte al sur. Al enterarse de este plan su mujer, los dos entraron en un conflicto violento. Cheng Shaojie pegó con violencia a su esposa y la encerró en casa. Al final, para impedir que se produjera el accidente, sacrificó la vida de la hermana del conspirador.

Dichas escenas de violencia y muerte no se ven en las *películas tipo*, puesto que la función principal de éstas consiste en la propaganda de la imagen positiva de la Revolución. De hecho, los conflictos entre los revolucionarios y los opositores en las *películas tipo* son mucho más suaves, y sirven más bien como un recurso para realzar las cualidades de los héroes.

1.5. La represión y la confusión que siente la generación joven por la situación política

En comparación con los jóvenes que tienen una fe revolucionaria firme en las *películas tipo*, la represión y la confusión que siente la generación joven por la situación política es un fenómeno muy llamativo en las películas hechas durante 1977 y 1979, sobre todo en 《于无声处》 “En el silencio” y 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”.

En la película 《于无声处》 “En el silencio”, He Dawei, cuyo padre es aliado de la “Banda de los cuatro”, declaró que le habían confundido muchísimo las luchas de vías durante los últimos años. Criticó que la política de aquel entonces no dejaba a la gente expresar libremente sus opiniones, y se burló de los políticos que eran iguales que los dictadores de las dinastías antiguas, quienes eran expertos en cometer errores judiciales. Había trabajado muy duro para contribuir al desarrollo del país, sin embargo, fue calumniado como seguidor de la vía capitalista y que todo el trabajo duro que había hecho era para conseguir fama y dinero. Sintióse herido por dichos comentarios, decidió dejar de esforzarse por el trabajo, ignorando lo que decían los demás, porque no veía salida ni para él ni para el país.

En la película 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”, la joven intelectual Xu Shanshan también expresó la confusión y la represión que sentía cuando estaba paseando con el violinista Zheng Changhe. Xu Shanshan dijo que estaban viviendo en una época en la que no se podía expresar lo que uno sentía de verdad, y Zheng Changhe le contestó que esa sensación también la tenía cuando recién falleció el primer ministro Zhou Enlai, sin embargo, la añoranza de los ciudadanos al ministro le hizo ver la esperanza que venía del propio pueblo chino.

La confusión que sentía la generación joven, sobre todo los intelectuales, se debe en gran medida al fallecimiento del presidente Mao y del primer ministro Zhou Enlai, quienes eran el liderazgo y el faro para todo el pueblo. Los jóvenes sentían dolor por la pérdida de las dos figuras más importantes del país, pero no tenían la libertad de expresar sus sentimientos, puesto que la “Banda de los cuatro” y sus cómplices se aprovecharon de la muerte de estos dos líderes y reprimieron a las personas que expresaban las condolencias por ellos. Dicha represión, más el daño que había dejado la Revolución y un futuro indeciso, hacían que no encontraran salida para el país, ni esperanza para ellos mismos.

2. Elementos semejantes:

2.1. La nostalgia del presidente Mao y del primer ministro Zhou Enlai

El culto a la personalidad de Mao se sigue percibiendo a lo largo de las películas hechas durante los años 1977 y 1979, y lo que conlleva es la publicación de las directrices de “两个凡是” (“los dos lo que sea”) y la determinación de llevar a cabo la Revolución según lo que indica la última voluntad de Mao. Aparte de eso, como lo que hemos visto anteriormente, se puede observar en todas estas películas una gran nostalgia tanto de Mao como del primer ministro Zhou Enlai tras su fallecimiento. De hecho, muchas de estas películas empiezan con las escenas de nostalgia sobre dichas figuras, tales como 《严峻的历程》 “Un curso severo” y 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”. Los símbolos que presentan las condolencias se pueden ver en todas partes, desde los sitios públicos, como los hospitales, las fábricas y las plazas, hasta la casa de la gente común y corriente.



(Escena de nostalgia de Mao en 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)



(Escena de nostalgia de Mao en 《严峻的历程》 “Un curso severo”)



(El retrato póstumo de Zhou Enlai en 《于无声处》 “En el silencio”)



(La presentación de las condolencias a Zhou Enlai en 《生活的颤音》 “El temblor de la vida”)

2.2. La estructura narrativa

En comparación con las *películas tipo*, ha habido un cambio destacable en cuanto a los cuatro elementos esenciales del relato, es decir, los actantes, las acciones, el tiempo y el espacio. En primer lugar, las *películas tipo* se sitúan en el pleno proceso de la Revolución y en los campos de China, mientras que las películas rodadas en los años 1977 y 1979 se centran en el período anterior al desenlace de la Revolución, es decir, antes de la caída de la “Banda de los cuatro”, y se ubican tanto en las zonas rurales como en las zonas urbanas. También se ha producido una evolución de los personajes, como se ha comentado anteriormente. Con la tabla de abajo se puede observar de forma más clara dicha modificación.

Función Época	Héroe	Opositor	Manipulado	Ayudante del héroe
<i>Películas tipo</i>	Revolucionario proletario y seguidor de Mao, desempeña un papel positivo que pertenece al lado de la justicia.	seguidor de la vía capitalista e intenta sabotear la Revolución, desempeña un papel negativo que pertenece al lado malicioso.	Desempeña un papel indeciso, no tiene una creencia revolucionaria firme, y suele caer en la trampa del opositor.	Desempeña un papel como ayudante al héroe, cumple su función principal de promover el desarrollo de la Revolución y educar a las personas que siguen en la vía errónea mediante las historias miserables del pasado sobre la lucha entre la gente pobre y los terratenientes, etc.
Películas hechas durante 1977 y 1979	Veteranos del partido o intelectuales, desempeñan un papel positivo que pertenece al lado de la justicia.	Cómplices de la “Banda de los cuatro” que intentan conseguir el poder máximo del partido, desempeñan un papel negativo que pertenece al lado malicioso.	Desempeña un papel indeciso, le cuesta descubrir la verdadera cara de la “Banda de los cuatro” y suele ser manipulado fácilmente por los cómplices de la banda.	Desempeña un papel como ayudante al héroe, cumple su función principal de educar a las personas indecisas contando las historias pasadas sobre la lucha contra los capitalistas, los delitos que comenten la “Banda de los cuatro”, etc.

La estructura narrativa de estas películas no varía mucho de las que tienen las *películas tipo*, puesto que los filmes de ambas épocas contienen un modelo estándar muy parecido para contar las historias, el cual, en el primer grupo de películas, se manifiesta en la lucha política entre los revolucionarios y los seguidores de la vía capitalista, y en el segundo grupo se centra en la lucha de poderes entre los veteranos del partido o los intelectuales y los cómplices de la “Banda de los cuatro”. Ambos grupos de largometrajes constituyen productos políticos y cumplen la función principal de transmitir la ideología de una época histórica determinada.

La estructura es la misma y lo que cambia es el concepto de heroísmo o maldad respecto a los nuevos valores derivados del contexto político real. Las estructuras narrativas son esquemas que se rellenan con los valores sociales y políticos cambiantes en cada situación. La narración tiene su lógica propia; lo que cambia es el sentido a través de los valores que se encarnan en cada uno de los actantes y el valor político de sus acciones.

2.3. La imagen femenina positiva

La imagen femenina en las *películas tipo* se puede resumir en las siguientes características: 1) suelen tener unos rasgos faciales muy similares, por ejemplo, ojos grandes, cejas densas, con expresiones firmes, etc.; 2) suelen tener nombres masculinos; 3) la mayoría de estas mujeres revolucionarias cuentan con mucha educación y suelen ocupar cargos políticos importantes en la estructura organizativa de la Revolución; 4) abandonan completamente las virtudes tradicionales chinas, y se atreven a enfrentarse a todo el mundo para demostrar su fe revolucionaria, etc. Igual que en las *películas tipo*, en las películas que se rodaron en los años 1977 y 1979 también se percibe una imagen muy positiva de las mujeres.

En primer lugar, siguen siendo mujeres que han recibido mucha educación, sobre todo cuando se trata de las intelectuales, quienes ocupan puestos de trabajo en todos los sectores. Por ejemplo, en la película 《严峻的历程》 “Un curso severo”, la joven Cheng Xiaoyue trabaja en el equipo de locomotoras y se encarga de conducir los trenes; en 《于无声处》 “En el silencio”, la joven revolucionaria He Xiaoyun, hija del cómplice de

la banda, es una empleada de la comisaría local; y la intelectual Xu Shanshan en la película 《生活的颤音》 “El temblor de la vida” es una experta en la música y en el arte. En segundo lugar, siguen desempeñando un papel de suma importancia en la vida política, incluso superando a los hombres, y en muchas ocasiones, son las mujeres quienes tienen una fe revolucionaria más firme que dan un respaldo sólido a su marido en la lucha, impidiendo a los malvados que realicen sus conspiraciones. En la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”, la esposa y la hija del veterano He Fan le dieron un apoyo incondicional cuando se vio obligado de dejar su puesto de trabajo por la manipulación de los conspiradores; en 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”, cuando el equipo de renovación estaba realizando su trabajo, y había que sumergirse en el agua para examinar los aparatos, varios hombres se negaron a hacerlo, y fue la joven Tong Hua quien se ofreció a llevar a cabo dicha tarea. En 《严峻的历程》 “Un curso severo”, la esposa de Cheng Shaojie tuvo un conflicto intenso con él al enterarse de las intrigas que estaba planeando junto con la “Banda de los cuatro”, y su hija, una niña de unos siete u ocho años, ayudó a enviar la carta que contenía el mensaje esencial para impedir el plan malvado, y al final fue la prima de Cheng Shaojie la que sacrificó la vida para salvar los trenes. Se trata de una imagen femenina que cubre una gran franja de edades y de profesiones, que sin duda alguna constituye un recurso muy eficaz para la propaganda política.



(Las jóvenes del equipo de renovación en la película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”)



(Las jóvenes conduciendo el tren, y la niña ayudando a enviar la carta en la película
《严峻的历程》“Un curso severo”)

A pesar de las características similares que presentan las mujeres en las películas de esas dos épocas, se pueden observar unas pequeñas modificaciones en el segundo grupo de películas en las que las mujeres, en vez de ser puras máquinas revolucionarias, adquieren una imagen más real y humana. Por ejemplo, ya no siguen un modelo estándar para buscar actrices que tengan el mismo tipo de rasgos faciales, y los nombres que se les asignan se han vuelto femeninos. Además de una fe revolucionaria firme y una posición política sólida, también gozan de sentimientos humanos, ya que se preocupan por sus familiares, odian a la “Banda de los cuatro”, y son capaces de expresar los sentimientos como el amor y la tristeza.

En conclusión, se puede decir que la imagen femenina en las películas hechas durante los años 1977 y 1979 han heredado muchas características de la imagen femenina que se presenta en las *películas tipo*, pero también ha experimentado algunas evoluciones que la hacen más completa y real, aunque su función básica sigue siendo la propaganda política.

2.4. Las características del lenguaje cinematográfico

2.4.1. El uso de determinados planos y ángulos para destacar a los personajes

El lenguaje cinematográfico que se utiliza en las películas filmadas en los años 1977 y 1979 es muy parecido al que se emplea en las *películas tipo*, puesto que también se aplica “el principio de los tres factores destacados” con el objetivo de destacar entre todos los personajes a los personajes con papel positivo; entre los personajes con papel

positivo a los héroes; y entre los héroes al personaje nuclear, por lo tanto, también se observa un uso muy frecuente del primer plano para describir a los protagonistas. Cabe mencionar el lenguaje cinematográfico que se emplea en el segundo grupo de películas para destacar el contraste entre los héroes (los veteranos del partido o los intelectuales) y los opositores (la “Banda de los cuatro” y sus cómplices). A este último grupo de personajes se les suele asignar una imagen caricaturesca y ridiculizada que cuenta con una serie de comportamientos y expresiones caracterizados, tales como tener una vivienda moderna y lujosa, comer y beber opíparamente con los cómplices, tomar café (símbolo de seguir la vía capitalista), fumar, dar vueltas furioso y exasperado, etc., junto con el empleo de la luz y la sombra, con los que se consigue el efecto de desacreditar a los opositores y realzar a los héroes.

Por ejemplo, en la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre” hay una escena en la que el veterano He Fan visitó al cómplice de la “Banda de los cuatro” Ma Chong para pedirle los documentos legítimos que daban permiso para la producción de las piezas de ametralladoras. Durante toda la conversación, He Fang, siendo el visitante, se situaba en el centro de la imagen, mientras que el dueño de la casa, Ma Chong, no paraba de dar vueltas en la habitación. He Fang se encontraba en una zona luminosa, y Ma Chong en una zona con luz oscura, lo cual constituye el típico uso de la luz para contrastar entre los héroes y sus enemigos. Después que se fuera He Fan, Ma Chong abrió los primeros botones de su chaqueta y empezó a dar vueltas furioso y exasperado: un comportamiento típico de los malvados, que proviene de su inquietud por el sentido de culpabilidad o por sus sentimientos negativos. El héroe, por el contrario, vive en un estado de mayor armonía o paz interior, la de saberse en el lado positivo o correcto, justo, de la historia.



(Escenas de He Fan y Ma Chong en 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)

El manejo de los ángulos cinematográficos también puede reflejar la cualidad de los personajes. En la misma película, cuando Ma Zhong y la periodista Zhang Lin (corresponsal especial de la “Banda de los cuatro”) estaban celebrando sus conspiraciones en casa, la escena fue filmada detrás de los personajes, mostrando a los espectadores su espalda, lo cual da una sensación de que estaban planificando algo malvado a escondidas. Cuando la lucha llegó a su apogeo, Ma Chong y Zhang Lin ordenaron arrestar a las “masas revolucionarias”, y se aprecia la típica ubicación de los héroes y los opositores en una escena, es decir, los primeros en el centro de la imagen, con el frente de su cuerpo apuntando a la cámara, mientras que los malvados se sitúan en la periferia de la escena, incluso se parecen a los guardaespaldas de los héroes.



(Escenas de 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)

2.4.2. El uso del plano general para el tiempo atmosférico

Igual que en las *películas tipo*, el tiempo atmosférico sigue teniendo un sentido simbólico en las películas que se rodaron en los años 1977 y 1979. El viento impetuoso representa la lucha intensa entre los héroes y los malvados; los relámpagos y los truenos significan el peligro al que se enfrentan los revolucionarios; las lluvias y tormentas simbolizan las dificultades que se encuentran al realizar los trabajos; el cielo nublado y el oleaje impetuoso expresan el dolor y la tristeza que siente el pueblo por la muerte de los líderes políticos, y la derrota de la “Banda de los cuatro” suele estar acompañada por un relámpago, etc.



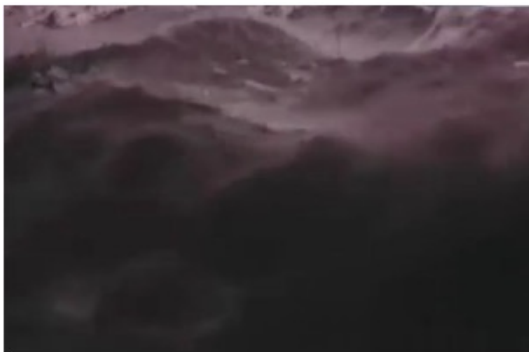
(El viento impetuoso que mueve los árboles simboliza el apogeo de la lucha entre el veterano del partido y los cómplices de la “Banda de los cuatro” en la película 《十月的风云》 “Tormenta en octubre”)



(Las lluvias y tormentas significan las dificultades que va a afrontar el equipo de renovación de carreteras en la película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”)



(El cielo despejado representa el éxito que ha logrado el equipo de renovación en su trabajo en la película 《风雨里程》 “Un camino tormentoso”)



(El fuerte oleaje representa el dolor que siente el pueblo por los fallecimientos de los líderes, en la película 《严峻的历程》 “Un curso severo”)



(El oleaje impetuoso que indica los conflictos violentos entre el cómplice de la banda, He Shifei, y su hija en la película 《于无声处》 “En el silencio”)

Capítulo IV: Las películas chinas de la segunda etapa (entre 1980 y 1989)

Las películas hechas entre los años 1977 y 1979 se pueden considerar una continuación de las *películas tipo*. Esos dos grupos de largometrajes aplican la misma estructura narrativa: interpretan la vida del pueblo a través de las clases (la clase obrera y la clase capitalista), es decir, todos los problemas que se generan en la vida cotidiana y en el trabajo se revuelven en el marco de la lucha de clases. Por ejemplo, los típicos comportamientos para obtener beneficios privados son clasificados como producciones en pequeña escala según la teoría de Lenin, las cuales hacen daño a la economía colectiva planificada que sostiene la Revolución, de modo que pertenecen a las actividades capitalistas que deben ser eliminadas rigurosamente. En fin, lo que hacen estas películas es introducir un comportamiento individual que consiste en ganar dinero extra en el marco de la lucha de clases, disfrazándolo con intrigas y conspiraciones para que sea el origen de un conflicto intenso.

Dichas películas resumen una catástrofe de diez años en una simple lucha de vías, lo cual no cuadra con las circunstancias reales, ni es capaz de explicar los sufrimientos que ha experimentado la gente inocente, tampoco puede dar una explicación razonable al hecho de cómo puede ser manipulado un disturbio que involucra cien millones de personas por un grupo minoritario malvado durante más de diez años.

Los espectadores se sienten insatisfechos por esas producciones cinematográficas. ¿Acaso un grupo minoritario de malvados, piensan, es capaz de crear todas esas conspiraciones y esta catástrofe? Son matones al fin y al cabo..., preguntan algunos. Dicha duda no se genera debido a que los malvados no tengan una jerarquía social alta, señala el crítico Tian,

Desde el comité de la provincia hasta los ministerios, incluso la “Banda de los cuatro” han sido puestos en la picota. La jerarquía ha llegado al máximo, ¿y el resultado? Los espectadores siguen estando insatisfechos, criticando que las películas no tienen un sentido profundo y no son reales. ¿De dónde vienen esos comentarios negativos? La respuesta reside en que lo que cuentan las películas

no llega a representar los sufrimientos que ha experimentado cada individuo del pueblo chino, tampoco puede explicar el origen, la naturaleza, el motivo y la consecuencia de una catástrofe que cuenta con contradicciones muy intrincadas, de modo que cualquier descripción que se reduce a un modelo simplificado y estándar hace que pierda su realidad y será difícil de ser aceptada por el pueblo.³⁶
(Tian, 1981)

La crítica por parte de los espectadores a dichas películas refleja el choque entre la memoria individual y la memoria pública de la Revolución Cultural, puesto que lo que se presenta en la pantalla es una memoria pública manipulada.

Después de la Tercera Sesión Plenaria del Undécimo Comité Central, que se celebró a finales de 1978, las directrices de 两个凡是 (“Los dos lo que sea”) fueron debatidas, más tarde, la “Resolución sobre ciertos asuntos históricos del partido desde la fundación de la República Popular de China” que se aprobó en 1981 liberó en gran medida la mente de todo el pueblo chino, sobre todo en los círculos literarios y artísticos, y llevó la reflexión sobre la Revolución a un nivel más profundo que se ve reflejado en el cine.

Han aumentado en gran cantidad las películas en los años 80, las cuales presentan características muy diferenciadas en comparación con las películas de las dos etapas anteriores. Por ejemplo, las películas en dicha época empiezan a ocuparse de temas más diversificados, en vez de dedicar la mayoría de la cinta a las luchas políticas. En otras palabras, la Revolución Cultural ha pasado del tema principal a ser un fondo histórico. El pueblo ya no confía ciegamente en la Revolución, culpando a los capitalistas o a la “Banda de los cuatro”, sino que empezó a cuestionar y a reflexionar sobre el propio movimiento, dándose cuenta de las consecuencias destructivas que ha dejado la Revolución. En cuanto a los protagonistas, ya no son solamente los revolucionarios, sino también las personas comunes y corrientes, y se presta más atención a las experiencias individuales durante la Revolución. El estilo narrativo también ha experimentado un gran cambio, abandonando “el principio de los tres factores destacados” con el que se crean los personajes heroicos.

³⁶ Traducción propia.

La reflexión de la Revolución se percibe en muchos aspectos de dichas películas, por ejemplo, una gran parte de estos largometrajes se dedican a la reflexión sobre la deshumanización y la lucha cruel entre las personas. Las películas, tales como 《巴山夜雨》 “Lluvias nocturnas de Bashan”, 《枫》 “El arce”, 《小街》 “Calle estrecha”, 《许茂和他的女儿们》 “Xu Mao y sus hijas”, 《如意》 “Lo que desees”, 《大桥下面》 “Bajo el puente”, etc., muestran la búsqueda de la humanidad y la recuperación de los sentimientos humanos.

En comparación con las *películas tipo* y las que se hicieron en los años 1977 y 1979, las películas que se rodaron entre 1980 y 1990 se destacan por los factores que explicamos a continuación.

1. El estilo narrativo

1.1. La estructura de la historia

Entre los cambios más llamativos que han experimentado las películas de la época de reflexión, se encuentra el cambio de la estructura de la historia, puesto que ya no se empleaba una estructura simple del drama en la que se diseñan a propósito conflictos intensos entre los héroes y los malvados, sino que se puso de moda una estructura prosaica que dispone de argumentos notablemente menos densos, creando un ambiente lírico específico.

La película 《巴山夜雨》 “Lluvias nocturnas de Bashan”, que ganó el premio de “Los Golden Rooster”³⁷, en 1981 (año de inauguración de dicho premio) en el apartado de “El mejor largometraje”, constituye una típica película lírica de esa época. El comentario que realizó el jurado fue: “la concepción original y su estilo lírico han logrado crear un grupo de personajes que cuentan con personalidad viva, y han mostrado el espíritu hermoso que tiene nuestro pueblo en un determinado período histórico”³⁸.

³⁷ Los Golden Rooster son premios que se entregan en honor al éxito que se obtiene en el ámbito cinematográfico en la China continental desde el año 1981.

³⁸ “Comentarios sobre cada premio por parte del comité de selección en la primera celebración de los Golden Rooster”, incluido en la “Colección de premios de los Golden Rooster de China (1º - 1981)” (1983, p. 6.) elaborada por la Asociación de cineastas chinos. Beijing: Editorial de cine chino.

El director Ye Nan recibió diversas sugerencias después del estreno de dicha película, tales como: 1) cuando la abuela estaba contando la muerte de su hijo, se podría introducir una serie de escenas de conflictos y peleas para reflejar la locura y la crueldad que existían en aquella época, con el fin de producir un efecto más impactante; 2) en la escena en que la joven guardia roja Liu Wenying estaba teniendo una lucha interna entre liberar al protagonista o no, se podría interponer escenas de las actividades destructivas que realizaban los Guardias Rojos, haciendo un contraste vivo con los sufrimientos que habían experimentado la abuela, el protagonista Qiu Shi y otros personajes inocentes. Sin embargo, el director rechazó dichas sugerencias, sosteniendo que la película debería tener un tono unitario, simple y elegante, y dichas escenas violentas podrían estropear ese tono.

En aquella época de locura, son muy diversas las luchas que se produjeron en diferentes zonas, lo cual hace que las experiencias personales varíen mucho, de modo que una vez aparecidas las escenas concretas, la imaginación de los espectadores se verá obligada a desaparecer, y la posibilidad de crear un mundo inmenso se reducirá en una serie de escenas limitadas, lo cual no me parece un método inteligente. (Tian, 1981)

La narrativa sobre la Revolución mediante un ambiente lírico y escenas insinuantes se convirtió en aquella época en una corriente muy popular de las películas que tratan sobre dicho movimiento, tales como las películas 《小街》 “Calle estrecha”, 《如意》 “Lo que deseas”, 《大桥下面》 “Bajo el puente”, 《张家少奶奶》 “Su forma de vivir”, 《村路带我回家》 “El camino me lleva a casa”, etc.

Dichas películas de estilo lírico suelen tener un confortable desenlace para los personajes que han sufrido persecuciones o injusticias durante la Revolución y para la historia de amor, que experimenta muchos obstáculos causados por dicho movimiento. El buen final sirve como una recompensa de todos los sufrimientos que ayuda a curar la herida psicológica y restablecer la fe en el socialismo.

1.2. El uso de la narración retrospectiva y la narración intercalada

La narración fragmentada, en concreto, la narración retrospectiva y la narración intercalada, se ha puesto muy de moda en las películas hechas en la época de reflexión, lo cual ha roto por completo el estilo narrativo monótono de los largometrajes de las épocas anteriores y ha aumentado el efecto estético de dichas películas. El uso de la narración retrospectiva (escena retrospectiva) que encontramos en las películas de nuestro corpus consiste en el traslado del desenlace o de una escena esencial al principio de la película.

Por ejemplo, en 《枫》 “El arce”, al inicio de la película se presentan las escenas en las que los dos protagonistas, ambos de los Guardias Rojos, quienes estaban enamorados se vieron obligados a oponerse por sus posiciones políticas diferentes, estaban intentando convencer el uno al otro que se rindiera ante la lucha violenta. Al ver el intento fracasado, la joven Lu Danfeng se tiró desde el edificio, dejando a su joven amado destrozado por dentro, quien no paraba de gritar al cielo con el cadáver de su pareja en los brazos, “¿por qué los enamorados se convirtieron en enemigos?” La narración posterior de la historia nos dio respuesta a esa pregunta que hizo el joven guardia rojo.

La película 《小街》 “Calle estrecha” empieza con la escena en la que un hombre ciego de mediana edad visitó al director Xia para contarle su intención de escribir un guion. El director le pidió que especificara las ideas de forma más detallada, y el hombre comenzó a contar una historia pasada en la que estaban involucrados él y una chica joven, cuya madre fue perseguida durante la Revolución.

Al principio de la película 《我们的田野》 “Nuestro campo”, uno de los protagonistas, Xi Nan, al graduarse de la universidad, se encontró con Qu Lin, quien fue su compañero cuando participaban en el movimiento “Shang Shan Xia Xiang”. Xi Nan quería volver al pueblo donde guardaba la memoria de su juventud, pero Qu Lin estaba en contra de eso. De ahí empezó la historia de los cinco jóvenes en el gran desierto del norte de China, donde experimentaban alegría, tristeza, desesperación y esperanza.

《小巷名流》 “Gente famosa del callejón” empieza con la novela que tiene el mismo título que la película, la cual fue escrita por Sima Shouxian, representante actual del

pueblo del condado, y vendedor de pareados elegíacos y coronas mortuorias durante la Revolución. El redactor Gao Feng le visitó para aconsejarle que hiciera unas modificaciones sobre la novela, y el escritor se sumió en honda meditación sobre la historia que había pasado en el callejón donde vivía él y los otros vecinos...

El uso de la narración retrospectiva en dichas películas cumple varias funciones. En primer lugar, como lo que hemos mencionado anteriormente, en comparación con la temporalidad lineal inmutable que se emplea en las *películas tipo*, la aparición de la escena retrospectiva ha hecho que la estructura de la película sea más variada, evitando la monotonía; en segundo lugar, también añade la carga de tensión o intriga a los filmes, creando suspenses que cautivan la atención del público. Al ver las primeras escenas de las películas, los espectadores no podrán contenerse para expresar sus dudas: ¿por qué Lu Danfeng tuvo que suicidarse?; ¿por qué el protagonista estaba ciego?; ¿por qué el joven quería volver al pueblo después de terminar los estudios universitarios?... Nada que ver con las *películas tipo* que siempre ofrecen al público una historia que al ver el principio se prevé el final.

La narración intercalada es otro recurso muy utilizado en dichas películas, tales como 《琴童》“El pequeño violinista”, 《枫》“El arce”, 《小街》“Calle estrecha”, 《勿忘我》“No te olvides de mí”, 《大桥下面》“Bajo el puente”, 《天云山传奇》“La leyenda de Tianyunshan”, etc. La mayoría de las escenas intercaladas consisten en la persecución que sufrían algunos personajes durante la Revolución, con el fin de exponer de forma directa la violencia y la crueldad que conlleva dicho movimiento, así como el daño físico y psicológico que le causa a la gente inocente. El uso de esta estructura narrativa en dichos relatos cinematográficos cumple la función de complementar los nudos, dando explicación al apuro en que se encuentran los protagonistas u otras personas relacionadas con ellos, además de relevar la parte oscura de la Revolución.

Por ejemplo, en la película 《琴童》“El pequeño violinista”, se intercala la escena de la persecución que experimentaba el padre del pequeño violinista por haber tocado unas piezas musicales occidentales; como consecuencia, fue criticado y maltratado físicamente por un compañero suyo que siempre le tenía envidia, hasta que murió humillado. Años después, su hijo se apuntó a un concurso musical, y como el encargado

de verificar los documentos de inscripción fue ese compañero que mató al padre del pequeño violinista, no dejó al niño participar en el concurso.

En la película 《小街》 “Calle estrecha”, se inserta la escena en la que la chica Yu le contó al joven Xia el motivo por el que siempre se disfrazaba de hombre: la madre de Yu era profesora de música, y durante la Revolución fue catalogada como las “siete clases negras” (los terratenientes, los campesinos ricos, los contrarrevolucionarios, los malvados, los derechistas, los capitalistas y la pandilla reaccionaria). Yu tampoco pudo escaparse de la desgracia, y le acusaron por no mantener distancia con su madre, razón por la que le cortaron el pelo contra su voluntad, le escupieron en la cara y le tiraron piedras. Por lo tanto se vestía de hombre para que nadie la reconociera, y así pudo protegerla a ella misma y a su madre.

Se trata de un gran avance el abandono del estilo narrativo dramático invariable que aplican las *películas tipo*. El uso de la narración retrospectiva y la narración intercalada en las películas de la época de reflexión cumple la función de promover el desarrollo de la historia, complementar el argumento principal, resaltar el carácter de los personajes, etc. Sin embargo, también son obvias sus limitaciones. Por ejemplo, tanto el uso de la escena retrospectiva como el de la narración intercalada siguen el mismo modelo en todos los filmes, es decir, al ver que dicha técnica funcionaba en una o dos películas, empezaron a aplicarla en todos los largometrajes, sin intentar buscar mejoras ni renovaciones para variar un poco, lo cual provocaría el aburrimiento de los espectadores a largo plazo.

Por otro lado, tal vez por seguir la moda de dicha técnica, el uso de la escena retrospectiva en algunas películas resulta un poco forzado, puesto que el traslado de ciertas escenas al principio de la película no tiene mucho sentido. Por ejemplo, en las primeras escenas de 《甜女》 “La chica dulce”, una mujer joven estaba corriendo en el bosque buscando a alguien. A través de lo que cuenta la voz superpuesta, nos enteramos de que la persona que estaba buscando era su marido, quien quería divorciarse con ella. Posteriormente, la voz superpuesta introdujo la historia de cómo se conocieron, por qué querían divorciarse y el desenlace. En realidad, el uso de la escena retrospectiva aquí no encaja muy bien con el tono general de esta película, y resulta demasiado deliberado.

1.3. La combinación del realismo con las escenas implícitas

En un simposio titulado “El divorcio de las películas con el drama (la ópera revolucionaria)” que tuvo lugar el año 1980, se señaló:

La base de las cintas cinematográficas también es la creación literaria, sin embargo, el factor clave de las películas es la fotografía, mientras que la actuación se encuentra en la segunda posición, luego vienen la música, la pintura, el baile, la arquitectura, etc. A esta estructura en la que la fotografía se sitúa en la posición nuclear la denominamos la estructura centralizada en la cámara, la cual determina la cualidad de las películas.³⁹ (Zhang, 1987: 190)

A diferencia de las *películas tipo* y las que se rodaron durante los años 1977 y 1979, las cuales siguen el mismo modelo de las óperas revolucionarias inventadas por la mujer de Mao, las cintas cinematográficas que se filmaron en la década 80 logran divorciarse de dicho modelo, dando más importancia a la fotografía, creando un estilo que combina el realismo con el que se describe la vida cotidiana de la gente común y corriente, y las escenas implícitas que reflejan los sentimientos subjetivos de los personajes.

Por ejemplo, en la película 《小街》 “Calle estrecha”, el joven Xia robó una trenza falsa que era parte de la utilería de una ópera revolucionaria, con el objetivo de cumplir el deseo de la joven Yu, quien se disfrazaba de chico para evitar la persecución, y quería volver a tener el pelo largo. Aunque Xia había dejado dinero en la mesa donde estaba la trenza, por lo que realmente no se trataba de un robo, fue descubierto enseguida por los actores de la ópera. Cuando ellos perseguían a Xia, aparecen una serie de escenas entrelazadas de las fieras encerradas en la jaula, Xia recibiendo golpes y maltratos, y los maltratadores crueles, es decir, los actores de la ópera revolucionaria. Dichas escenas, llenas de sentimientos subjetivos del director y también de los espectadores, implican el ambiente social que había provocado la Revolución en el que el ser humano se había animalizado, perdiendo totalmente la simpatía y la piedad, ya que por el hecho de robar una utilería, eran capaces de humillar y maltratar a un ser humano hasta dejarlo ciego y medio muerto.

³⁹ Traducción propia.



(Escenas de violencia en 《小街》 “Calle estrecha”)

La protagonista Qiao Yeye en la película 《村路带我回家》 “El camino me lleva a casa” era una joven inocente y bondadosa. Tenía una actitud de vida bastante floja y despreocupada, y no le gustaba expresar sus sentimientos, ni competir con los demás. Cuando le tocaba tomar decisiones importantes, solía obedecer las opiniones de los demás en vez de tener su propio criterio, por lo que el tono apacible y realista de la película, sin tratar la violencia y la crueldad de la Revolución, se encaja muy bien con el carácter del personaje, y hace que todo el largometraje parezca una pieza conjunta sin rupturas.

En esta película también encontramos escenas implícitas que reflejan el cambio del estado de la vida y de los sentimientos de la protagonista mediante el cambio del entorno en que se encuentra el personaje. Hablando del entorno, nos referimos a la casa del campesino Pan Yu, esposo de Qiao Yeye. En las diferentes etapas de la vida de Qiao Yeye, esta vivienda sufre los cambios correspondientes. Por ejemplo, cuando estaban recién casados los dos jóvenes, la casa era un hogar limpio y dulce. La luz suave y romántica refleja la felicidad que sentía la protagonista, quien estaba sentada en la cama calentita comiendo cacahuetes, mientras que su esposo le quitaba las migas que quedaban en su cara.

Murió el esposo por enfermedad, y en la cama solo quedaba una manta doblada, creando un ambiente solitario y vacío. Song Kan, otro joven que quería mucho a Qiao Yeye cuando eran compañeros durante el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, fue a visitarla al terminar los estudios universitarios después de la Revolución, y vio a Qiao Yeye sentada en el umbral de la casa que ya se encontraba vieja y desgastada. Qiao Yeye vio a Song Kan y se levantó de inmediato para servirle un té caliente. Ya no era la chica floja y despreocupada como antes, porque la vida la tenía desgastada, igual que a la vivienda.

Más tarde, fue la visitarla Jin Zhao, quien fue clasificado como parte de “las siete clases negras” durante la Revolución, y recuperó la reputación después del movimiento, incluso se hizo rico haciendo negocios. También era pretendiente de Qiao Yeye, y siempre quería casarse con ella. La casa de la protagonista ya estaba casi arruinada, cubierta de telarañas. No pudiendo soportar la vida que llevaba Qiao Yeye, Jin Zhao arrancó el techo de su casa, poniendo fin a la miseria en la que se encontraba su amada, con el objetivo de darle una vida nueva.

El estilo realista no significa la prohibición del uso del simbolismo o la insinuación, de hecho, mediante los símbolos o determinados diseños de imágenes, se puede transmitir las informaciones de una manera más delicada, aumentando el nivel estético de las películas. Por ejemplo, en el inicio de la película 《张家少奶奶》 “Su forma de vivir”, aparecen varias imágenes oblicuas de los edificios emblemáticos de Shanghai, lo cual implica que la historia sucede en una época caótica.



(Escenas de 《张家少奶奶》 “Su forma de vivir”)

1.4. Los tonos diversificados

A partir de los años 80, empiezan a surgir por primera vez películas que versan sobre la Revolución Cultural de tonos diversificados, lo cual supone un gran avance en cuanto al tono unitario que siguen las películas de las épocas anteriores, y también implica que la reflexión sobre la Revolución ha entrado en una fase nueva en la que se percibe dicho movimiento desde más perspectivas.

El tono cómico constituye un término completamente nuevo hasta la aparición de las dos películas 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan” y 《小巷名流》 “Gente famosa del callejón” que cuentan la historia sobre la Revolución con humor negro.

La película 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan” narra la vida de constantes altibajos de un campesino común y corriente durante los diez años caóticos. El protagonista se llama Jiang Maofu, quien era un campesino ingenuo y compasivo, y fue clasificado como seguidor de la vía capitalista por el hecho de tener buenas técnicas de cultivar los árboles de frutas y ganar más dinero que otros campesinos del pueblo, lo

cual también le afectó al matrimonio de su hijo, puesto que ninguna familia quería juntarse con los “capitalistas”. Un día llegó un periodista al pueblo para hacer una entrevista a un campesino rico emblemático, por responder al llamado de criticar la teoría absurda de Lin Biao sobre “el país está rico pero el pueblo está pobre, y la época anterior era mejor”. Jiang Maofu fue elegido para la entrevista como el representante de los campesinos ricos. Le sacó una foto el periodista y la publicó en el periódico. De repente, Jiang Maofu se convirtió en el héroe del pueblo, incluso le invitaron a dar charlas a los pueblos vecinos. Poco tiempo después, llegó otra vez el mismo periodista al pueblo por responder el llamado de criticar a Deng Xiaoping y oponerse a la desviación derechista. Le sacó otra foto a Jiang Maofu como el advenedizo capitalista emblemático y la publicó otra vez en el mismo periódico. El pobre campesino se convirtió en el culpable y el enemigo de todo el pueblo de la noche a la mañana. Terminó la Revolución, y llegó por tercera vez al pueblo el periodista, pero esta vez para pedir disculpas a Jiang Maofu por los errores que había cometido, culpando al cambio constante de las políticas.

El humor negro se percibe en los tres giros que sufrió Jiang Maofu en su vida, marcados por las tres visitas del periodista. En la primera foto que le sacó como el representante de los campesinos que se hicieron ricos a través de trabajar duro, Jiang Maofu salió como un típico capitalista, con una cara muy seria, un cigarro en la boca, y un traje nuevo. Con el fin de mostrar la riqueza que tenía, incluso pidió prestadas una radio y una máquina de coser. Al contrario, en la segunda foto que se destinaba a criticar a Jiang Maofu como el advenedizo capitalista, salió como un campesino recto y caritativo, sonriendo y repartiendo mandarinas a los vecinos. Al ver su segunda foto en el periódico, estaba muy contento diciendo que había salido mucho mejor que en la primera foto, porque no sabía leer y no tenía ni idea de la crítica que le habían hecho en el periódico. Al enterarse de la tercera visita del periodista, Jiang Maofu escondió a toda prisa el ganado que criaba, temiendo que le clasificara otra vez como seguidor de la vía capitalista. Y cuando el periodista le dijo que “pusiera los 120 corazones en el pecho” (expresión china que significa “tranquilo, no te preocupes”), Jiang Maofu le contestó: “solo tengo un corazón, y no es capaz de soportar otro cambio”. Esa respuesta que causó muchas risas a los vecinos y al periodista revela la realidad ridícula de una sociedad manipulada por la política, en la cual un periódico sin principios es capaz de asignar

diferentes identidades a un campesino inocente, solo por responder al llamado de las políticas cambiantes.



(La primera y la segunda foto que le sacó el periodista a Jiang Maofu en la película 《月亮湾的笑声》 “Risings in Yueliangwan”)

La película 《小巷名流》 “Gente famosa del callejón” cuenta la historia de tres personas que vivían en el mismo callejón, quienes no se conocían antes, sin embargo, fueron metidos en la “clase de aprendizaje”⁴⁰ durante la Revolución por distintos “delitos”. Uno de ellos es Sima Xiangru, un intelectual un poco pedante de clase baja que vendía pareados elegíacos y coronas mortuorias. Le metieron en la “clase de aprendizaje” por ser descendiente de la clase terrateniente; la otra encerrada es Zhuo Chunjuan, quien fue esposa de un alto funcionario del partido Kuomintang, y se quedó viuda, trabajando de costurera. La acusaron de ser capitalista, pero el verdadero motivo de estar perseguida era por no querer casarse con el comandante He. El último era un matarife de perros leal y solitario, llamado Niu San. Fue encerrado por el abuso de alcohol y haber saboteado la manifestación de los Guardias Rojos.

Frente a los delitos que se les asignaron y las críticas, las tres personas mostraron actitudes muy diferentes. El intelectual, que era el personaje más cómico de la película, había desarrollado una serie de métodos que él mismo denominaba “las técnicas necesarias para sobrevivir en una sociedad caótica”. Uno de esos métodos consistía en

⁴⁰ La clase de aprendizaje, cuyo nombre completo es “clase de aprendizaje sobre los pensamientos de Mao Zedong”, consiste en los cursillos intensivos que se organizaban durante la Revolución para difundir ciertos conocimientos, normalmente sobre los pensamientos de Mao. El objetivo de su realización consiste en mantener la pureza de la clase socialista y obtener la alianza de los veteranos, los nuevos cuadros y las masas mediante el aprendizaje y la autocrítica. Se convirtió posteriormente en sitios para encerrar a las personas que no cumplían las reglas de la Revolución.

admitir con buena voluntad en todas las ocasiones los delitos que se le asignaban. Por ejemplo, en el *Pidouhui* se autocrítico, confesando sus deseos de que se produjeran más conflictos violentos y muertes para ganar más dinero vendiendo coronas mortuorias. Para educar a su hijo sobre cómo debería actuar de forma correcta en la Revolución, fingió su muerte, y cuando su hijo estaba llorando pensando que había muerto de verdad, se levantó y le echó la bronca a su hijo, “¿pero cómo te atreves a llorar por mi muerte? ¡Tienes que insultarme con odio! ¡Así marcas la distancia con la clase terrateniente!” Su inteligencia también les ayudó a la costurera y al matarife a sobrevivir durante la estancia en la “clase de aprendizaje”, y se hicieron amigos los tres.

Las conversaciones humorísticas, juntos con las escenas de violencia acompañadas por una música alegre, convirtieron un movimiento social catastrófico en una farsa ridícula. Al final de la película, cuando Sima Xiangru terminó su guion que versaba sobre la historia que había pasado en el callejón en que vivía, el editor Gao le pidió que hiciera algunas modificaciones para mostrar el espíritu luchador del pueblo, lo cual le dificultó mucho al intelectual y también dejó en reflexión a los espectadores. ¿Lucharon de verdad? Lo único que hicieron era intentar sobrevivir por sus amigos y familiares. No eran conscientes ni capaces de luchar contra nadie.

El otro tono que también era muy nuevo para la época de los 80 es el tono pesimista, empleado en películas tales como 《枫》 “El arce” y 《元帅之死》 “La muerte del mariscal”. A diferencia de las otras películas que suelen disponer de un comfortable final como recompensa de las heridas físicas y psicológicas que causa la Revolución, esas dos cintas cinematográficas se dedican completamente a describir las partes oscuras de la Revolución, con un desenlace doloroso que hace reflexionar a los espectadores.

《枫》 “El arce” es la primera película que trata el tema sobre la lucha armada de la Revolución. Lu Danfeng y Li Honggang, una pareja joven que estaban muy enamorados, optaron por participar en dos bandos opuestos por las diferentes posiciones políticas que tenían. Empezó la lucha armada como cualquier otra guerra, sin embargo, en esta lucha las dos partes que se mataban entre sí habían sido amigos, compañeros y enamorados. Durante la lucha, los dos jóvenes que representaban los dos bandos opuestos se ayudaron y se odiaron mutuamente. Intentaban convencer a la otra parte que se rindiera pero no lo lograron. Desesperada, Lu Danfeng se tiró desde un edificio

alto. Li Honggang se echó a llorar con el cadáver de Lu Danfeng en sus brazos, y murió por un disparo. Al final de la película, la hija de un hombre que era profesor de Lu Danfeng y Li Honggang preguntó a su padre cuando visitaban la tumba de los dos jóvenes: “¿son ellos héroes o mártires?” Y el padre contestó: “no, ellos son la historia”, una historia trágica de los jóvenes Guardias Rojos que sacrificaron su amor y amistad por la creencia revolucionaria, sin comprender la esencia de dicho movimiento.

Las escenas de lucha que presentan en esta película son muy reales y causan un impacto visual muy fuerte. El “Mar rojo”⁴¹, la pasión de los jóvenes Guardias Rojos, la lluvia de balas, las llamas ardientes, la muerte de un joven de 14 años... Todo eso le hace pensar al público sobre qué significaba realmente la Revolución para estos jóvenes Guardias Rojos.



(Escenas de la lucha armada en 《枫》 “El arce”)

La otra película de tono pesimista se titula 《元帅之死》 “La muerte del mariscal”, y cuenta la persecución que sufrió el mariscal He Long por parte de la “Banda de los

⁴¹ El “Mar rojo” se refiere al movimiento de pintar en rojo las paredes por las calles y los edificios, con la implicación de crear un ambiente totalmente revolucionario.

cuatro”. La película se basa en la historia real, y presenta con bastante fidelidad los últimos años de la vida de He Long como víctima de la Revolución. El mariscal siempre fue leal al partido, sin embargo, Lin Biao y Jiang Qing, la mujer de Mao, también dirigente de la “Banda de los cuatro”, le calumniaron como traidor al partido y seguidor de la vía capitalista. Fue encerrado en una habitación pequeña y oscura. El único vaso para recoger agua estaba roto, y le tiraban la comida al suelo. Puso el vaso al lado de la ventana para que se acumularan las lluvias, que era lo único que tenía para beber, y le tiraron abajo el vaso. Los conspiradores manipularon su historia clínica y el tratamiento que recibía, para que su enfermedad se empeorara cada día más. Todos esos maltratos que le hicieron a He Long constituyen un contraste vivo con el espíritu que tenía el mariscal. Las únicas gotas de agua que le quedaban, en vez de tomarlas, las utilizó para regar el flor que estaba al lado de la ventana, lo cual demuestra su cualidad de ofrecer todo lo que tenía por el bien de los demás. Estando encerrado, nunca dejaba de preocuparse por el partido y el bienestar del pueblo, incluso murmuró al momento de fallecer, “seguiré vivo para el partido, y siempre seré leal al partido...”

También hay escenas en la película que dan consuelo. Por ejemplo, cuando estaba He Long encerrado, un joven pasó por la ventana y le dio un panecillo para comer. Por el respeto que tenía al mariscal, el joven le hizo un saludo militar y le dijo que se cuidara mucho. El primer ministro Zhou En’lai también se preocupaba mucho por la salud de He Long, y mandó a una persona a ver si ya estaba instalada la calefacción en la casa donde vivía el mariscal. Sin embargo, esos pequeños consuelos parecen tan irrisorios en comparación con la persecución que sufría, y producen más bien una sensación triste y solitaria.

La historia de He Long constituye un microcosmos de muchos veteranos del partido que fueron perseguidos por parte de la “Banda de los cuatro”. Fueron difamados como derechistas, traidores o seguidores de la vía capitalista, y muchos murieron por los maltratos y la humillación. Ha habido muchas películas que se dedican a recuperar la reputación de los veteranos, creando historias falsas para resaltar el carácter heroico de ellos, pero pocas tienen el valor de presentar una historia completa y real como lo que hace 《元帅之死》 “La muerte del mariscal”.



(Escenas de 《元帅之死》 “La muerte del mariscal”)

2. La presencia frecuente de la violencia

Cómo presentar las escenas de violencia, cómo mostrar la distorsión de la naturaleza humana por culpa de la violencia, y cómo llamar la atención del público para que se fijen en las cuestiones humanistas constituyen una tarea espinosa que se les plantea a las películas que tratan el tema de la Revolución Cultural. Durante la época de dicho movimiento, la violencia estaba presente por todas partes. Las peleas, las luchas armadas, los robos, las confiscaciones de las propiedades privadas y las matanzas se convirtieron en actos frecuentes y comunes. El autor Xiao Qian escribió en su libro 《北京杂忆》 (“Memoria miscelánea sobre la ciudad de Beijing”),

A partir del agosto rojo de 1966, la Revolución pasó de ser espeluznante a ser sangrienta. Los seis “cadáveres” que habían sido tirados al lado del basurero a la salida del callejón, los cuales, según dicen, todavía no estaban muertos, fueron enviados directamente al crematorio. Un chico mayor que yo me dijo que un profesor suyo, que había trabajado toda su vida en la escuela, fue maltratado hasta que murió. Los rebeldes obligaron al rector de la escuela a bailar con el

cadáver del profesor muerto. El rector no quería hacerlo, y se suicidó tirándose desde un edificio alto. En aquella época, para muchas personas, la muerte era mucho más atractiva que la vida”.⁴² (Xiao, 1987: 109-110)

El “agosto rojo”, que mencionó el autor Xiao Qian, es la época en que se produjeron más violencias aterradoras. En aquel entonces, el equipo de vigilancia de los Guardias Rojos del Distrito Xicheng de Beijing, formado por los hijos de altos funcionarios, escribieron “红色恐怖万岁” (“Viva el terror rojo”) con la pintura roja y la sangre en la pared del “campo de trabajos forzados” que fundaron ellos mismos en un colegio. De ahí venía la denominación del “agosto rojo”. El ministro de seguridad pública Xie Fuzhi declaró en una conferencia que no estaban de acuerdo con que las masas cometieran matanzas, pero tampoco podían evitar el hecho de que el pueblo odiara a muerte a los malvados. Dicha declaración sirvió como ayuda a la exaltación e hizo que se perdiera completamente el control de la violencia, conduciendo a las matanzas en todas partes de China. En algunos lugares, había familias, cuyos miembros fueron todos asesinados, solo porque “no se habían portado bien” o venían de las “siete clases negras”. En muchas zonas de la provincia de Guangxi, una gran cantidad de “enemigos de la clase socialista” fueron ejecutados, cuyos cadáveres los cocinaron y los comieron (Hu, 2011). Si las creaciones cinematográficas evitaran revelar esos hechos, el terror y las heridas físicos y psicológicos no formarían una memoria colectiva del pueblo, y la reflexión sobre la naturaleza anti-humanística de la Revolución no se llevaría a cabo.

Para abordar este tema delicado, algunas películas optan por asignar esta tarea a los personajes para que cuenten la violencia que han experimentado ellos mismos o las personas relacionadas con ellos. Por ejemplo, en la película 《小街》 “Calle estrecha”, la joven Yu contó que la persecución que sufría su madre hizo que prefiriera tomar la medicina de yerba que le conseguía su hija en vez de ir al hospital, porque cada vez que iba al hospital tenía que presentar una solicitud, y siempre bajo escolta. Esta historia revela el hecho de que el ámbito médico, el cual debería ser el sector con más características humanistas por encargarse de salvar a los moribundos y curar a los heridos y enfermos, también se convirtió en órgano dictatorial. Hasta el presidente del país, Liu Shaoqi, fue encarcelado en el hospital cuando estaba enfermo. Los doctores le

⁴² Traducción propia.

pegaban en la cabeza con la caja de hierro donde guardaban el esfigmómetro, y las enfermeras le pinchaban todo el cuerpo con agujas. Al final murió por el maltrato. El famoso autor Ba Ren padecía apoplejía y alienación mental después de ser calumniado como traidor al partido y anti-socialista. Sus familiares le llevaron al hospital psiquiátrico, pero fue echado porque los izquierdistas se negaron a ofrecer tratamientos a los “enemigos de la clase socialista”. Todo eso se produjo por las directrices de “revolver primero los problemas de revisionismo, y luego los de humanismo”.

Otras películas prefieren mostrar la violencia con escenas explícitas con el objetivo de causar un impacto visual fuerte, tal como las luchas armadas en la película 《枫》 “El arce”, a través de las cuales se observan las matanzas sangrientas de forma directa; o el Pidouhui que aparece en la película 《如意》 “Lo que deseas” en la que el rector de la escuela Zhao se ponía de rodillas y le colgaron en el cuello una piedra enorme. Dichas escenas explícitas cuentan con un efecto visual impactante que es capaz de dejar las imágenes como una memoria inolvidable a los espectadores.

Esta violencia de la que estamos hablando no tiene nada que ver con la violencia diseñada a propósito por los directores en las películas de las épocas anteriores. La aparición de la violencia en las películas del primer grupo, en concreto, los conflictos entre los héroes revolucionarios y los conspiradores malvados, sirve para resaltar las cualidades de los primeros, por lo tanto parecen muy deliberados y no llegan a conmover al público. Al contrario, la violencia que se presenta en las películas hechas en los años 80 es una violencia real que sufría la gente común y corriente, capaz de despertar la empatía y la necesidad de reflexionar sobre la propia Revolución por parte de los espectadores.

El humanismo requiere inevitablemente la reflexión y la resistencia a la violencia. El deseo de la paz y tranquilidad demanda el regreso de la humanidad reemplazada por la lucha de clases durante la Revolución. En la película 《小街》 “Calle estrecha”, la madre de la joven Yu (profesora de música) fue clasificada entre las “siete clases negras”, lo cual también comprometió a su hija, a quien le cortaron el pelo y le tiraron la gorra en el baño de los hombres. Frente a la persecución y el maltrato, Yu repitió la pregunta desesperada, “¿por qué humilláis a la gente inocente?” La pregunta similar también aparece en la película 《枫》 “El arce” cuando el profesor Wang presenció la lucha

armada entre los compañeros, “¿por qué la clase se convirtió en el campo de batalla, y los seres queridos se convirtieron en los enemigos?”

Mencio⁴³ comentó que la diferencia entre el ser humano y los animales era muy pequeña, y consistía en que el ser humano teníamos compasión, la cual debería ser lo básico y lo necesario para una sociedad, sin embargo, se convirtió en lo anormal durante los diez años accidentados. En la película 《如意》 “Lo que deseas”, el obrero veterano del colegio Shi Yihai tapó con un revestimiento plástico los cadáveres de los “capitalistas” que fueron maltratados hasta la muerte por los guardias rojos, y fue difamado, debido a ese acto de simpatía, como “enemigo de la clase socialista”. Sin embargo, no cambió su forma de ser por las persecuciones que sufría, y seguía realizando los actos de bondad, tales como cuidar a Jin Qiwen, la princesa de la dinastía Qing que pertenecía a la clase terrateniente, y llevaba bebida a las personas marginadas y castigadas por venir de las “siete clases negras”. En la película 《巴山夜雨》 “Lluvias nocturnas de Bashan”, la joven guardia rojo Liu Wenying que vigilaba al poeta Qiu Shi decidió liberarlo y ayudarlo a reunirse con su hija, porque después de presenciar lo que hizo el poeta, experimentó una lucha interna, y logró recuperar la humanidad que había perdido en las llamas de la Revolución. Todas esas escenas muestran lo precioso que es la humanidad en aquella época caótica.

El hecho de que la vida de la gente bondadosa se veía amenazada es una sensación que comparten las personas que han vivido aquel movimiento, y la tarea de mostrar al público la vida real de aquella época constituye el paso previo para que la sociedad conozca y reflexione sobre dicho movimiento. En ese sentido, la presencia de la violencia en las películas ayuda a los espectadores a acercarse al sufrimiento y terror que se experimentaban durante la Revolución, lo cual les hace apreciar más la humanidad que tenemos hoy en día.

3. El foco en la vida cotidiana de la gente común y corriente

La vida cotidiana se refiere a diversas actividades humanas relacionadas con la vida diaria, incluyendo comida, ropa, vivienda, nacimiento y muerte, matrimonio y funeral,

⁴³ Mencio (370 a.C. – 289 a. C.), filósofo chino y seguidor del confucianismo.

etc. La narración del ámbito cotidiano integra las actividades básicas de la vida cotidiana en las obras literarias y artísticas, dejándolas como el centro de la narración, a través de las cuales se observan las cualidades de las personas y la esencia de la vida. La revolución consiste en un cambio rápido y radical de los valores y mitos, así como de su sistema político, estructura social, actividades políticas, etc. que ocupan una posición muy importante en una sociedad. Esencialmente, la cultura revolucionaria es una especie de cultura “rebelde” que en China llegó a su apogeo en la Revolución Cultural, y se destaca por las características integral, cerrada, idealista e incluso utópica. La cultura revolucionaria implica la negación completa de la vida mundana, puesto que la secularidad, el entretenimiento y el materialismo de la cultura folklórica constituyen una clara amenaza al idealismo revolucionario.

Durante los 30 años transcurridos desde la fundación de la República Popular de China, la cultura tenía una forma totalmente unitaria e ideológica. La pasión por la revolución y otros grandes temas políticos se convirtieron en la corriente más popular y dominante en las obras artísticas, mientras que la vida cotidiana adquirió el carácter engorroso y vulgar. La atención en el estilo de vida incluso fue considerada como una manifestación de la decadencia burguesa, por lo que si no se manejaba adecuadamente, podría debilitar la voluntad revolucionaria. Muchas películas reflejan las ridiculeces que hacía la gente en la vida cotidiana para demostrar su espíritu revolucionario y evitar las persecuciones. Por ejemplo, muchos platos ordinarios de comida adquieren nombres específicos como si tuvieran la consciencia revolucionaria, tales como “pulmón de cerdo revolucionario” y “albóndigas mirando al sol”, etc.

A partir de los años 80 del siglo pasado, con el avance económico, se empezó a prestar más atención a las necesidades diversificadas de la gente común y corriente, y la cultura mundana logró obtener sus primeros desarrollos y fue aceptada poco a poco por toda la sociedad. A medida que se produjo la diferenciación de las clases sociales, la cultura también entró en la fase pluralista, en la cual la parte extrema utópica antihumana de la cultura revolucionaria fue rectificada por la secularidad y el realismo del humanismo.

El foco de las películas que versan sobre la Revolución también pasa de las luchas de clases a centrarse más en la vida mundana de la gente común y corriente, con el objetivo de reflejar la influencia que deja la Revolución en el ámbito cotidiano. La película 《张

家少奶奶》“Su forma de vivir”, adaptada de la novela 《流逝》 (“El tiempo vuela”) escrita por Wang Yi’an, nos presenta la vida cotidiana de una familia extensa durante la Revolución. 《如意》 “Lo que desees” cuenta la historia de amor entre el trabajador veterano de una escuela, Shi Yihai, y la noble dama Jin Qiwen que era la princesa de la dinastía Qing. 《大桥下面》 “Bajo el puente” narra la historia de la costurera Qin Nan, quien superó el trauma que le había dejado la Revolución con la ayuda del reparador de bicicletas, Gao Zhihua, y decidió a desafiar al destino en búsqueda del verdadero amor y de una vida feliz...

En esas películas no percibimos la clasificación de los personajes estereotipados tales como los héroes revolucionarios, los veteranos, los intelectuales y los conspiradores, ni los típicos conflictos entre la parte justa y la parte malvada, sino los detalles de la vida común y corriente que fueron ignorados durante la Revolución. Dichos detalles de la vida parecen nimios, sin embargo, contienen una lección que nos quiere dar la historia: la vida cotidiana en sí tiene su valor y significado propio. El respeto a la humanidad parte del reconocimiento de la vida real. La búsqueda del valor y significado fuera de la propia vida cotidiana, o el rechazo de la vida misma, resultarán fracasados.

A continuación analizamos varios aspectos representativos de la vida cotidiana que aparecen en las películas hechas en los años 80.

3.1. El movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”

El movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” forma parte muy importante de la experiencia de los jóvenes durante la Revolución. Dicho movimiento, como hemos comentado anteriormente, fue convocado por Mao, quien creía que había mucho que hacer en el campo, y los jóvenes que estudiaban en la ciudad deberían ir a los pueblos apartados para practicar los conocimientos que habían adquirido en los colegios, con el fin de recibir la “reeducación”.

Esta movilización masiva empezó antes de la Revolución, de hecho, fue propuesta en los años 50. Fue llevado a cabo durante los años 60, y terminó a fines de la década de 1970. Para los jóvenes intelectuales en ese momento, el objetivo de ir al campo consistía en eliminar las “tres diferencias principales”, es decir, las diferencias entre los obreros y los

campesinos; las diferencias entre las zonas rurales y las zonas urbanas; y las diferencias entre el trabajo físico y el trabajo mental, lo cual sobreestimó la función de la práctica, abandonando los métodos tradicionales de la enseñanza y la importancia de la teoría.

Para los líderes del gobierno, dicho movimiento se produjo por otros motivos. Dos años después de que empezó la Revolución, los diversos sectores de China estaban en pleno caos: los aparatos gubernamentales se paralizaron, las fábricas se cerraron, las clases se suspendieron, y las diferentes bandas políticas provocaron luchas armadas que conducían a matanzas sangrientas. La Revolución Cultural se inició desde las escuelas, y los estudiantes inocentes que formaban gran parte de los Guardias Rojos, después de ser utilizados como una herramienta para poner en marcha la Revolución, se convirtieron en las principales fuerzas destructivas que eran muy difíciles de controlar, por lo tanto, era urgente debilitar su fuerza. Cabe mencionar el papel que tienen los Guardias Rojos en las películas de la época de reflexión, en las cuales pasan de ser la fuerza principal de la Revolución que representa el futuro y la esperanza, como lo que se presenta en las *películas tipo*, a ser un grupo violento e irracional que persigue a las personas inocentes. Aparte de eso, debido al gran daño que causó la Revolución en el sector económico, muchas fábricas se vieron obligados a cerrarse o entrar en bancarrota, como consecuencia, la ciudad no era capaz de acomodar el empleo de 2.000 millones de graduados durante tres años consecutivos⁴⁴. Si esos estudiantes permanecieran en las ciudades sin poder continuar los estudios ni conseguir trabajos, las consecuencias serían muy graves.

Por todos los motivos anteriormente resumidos, en diciembre del año 1968, el presidente Mao emitió la instrucción sobre “El campo es un mundo amplio, hay mucho que hacer allí, y es muy necesario que los jóvenes intelectuales se vayan al campo para recibir la ‘reeducación’ junto con los campesinos de clases medias y bajas”. Respondiendo a ese llamado, el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” se puso a marcha en toda la China. Todos los estudiantes de secundaria y bachillerato que estaban matriculados en el año 1968 fueron enviados al campo, con un número total que

⁴⁴ Debido a la destrucción que hizo la Revolución al ámbito educativo, se acumularon una gran cantidad de estudiantes de secundaria y bachillerato que no pudieron terminar los estudios a tiempo, y se graduaron juntos en el año 1968, lo cual causó una presión laboral enorme a la sociedad. Por lo tanto, el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” también cumplía el objetivo de resolver el problema de empleo de dichos estudiantes.

alcanzaba a 16 millones, el cual equivalía a un diez por ciento de la población urbana. Se trata de una migración excepcional de las áreas urbanas a las rurales que causó un impacto nacional e internacional sin precedentes. Casi todas las familias urbanas estaban involucradas en dicho movimiento.

A partir de los años 70, a los jóvenes intelectuales les fue permitido regresar a la ciudad paulatinamente en nombre del reclutamiento, el examen, la enfermedad, el hijo único, etc. A finales de la década de 1970, se produjo una rebelión por parte de los jóvenes intelectuales que no pudieron volver a la ciudad, en forma de presentar peticiones, hacer huelgas de trabajo y de hambre, acostarse en los rieles para suicidarse, etc., con el fin de poder marcharse de los campos. A partir de 1979, la mayoría de los jóvenes lograron volver a la ciudad, pero también había una minoría que se había casado con los campesinos y se quedó allí el resto de su vida. Existían jóvenes que ya habían vivido junto con los campesinos e incluso habían tenido hijos con ellos, pero por el miedo de no poder regresar a la ciudad, no pasaron por la boda civil para no empadronarse en el campo. Según las estadísticas, había cientos de miles de jóvenes intelectuales que se quedaron en el campo por diversos motivos y no pudieron volver a la ciudad.

El movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” alivió temporalmente la presión de empleo en la ciudad, y al mismo tiempo Mao logró el objetivo de disolver la organización de los Guardias Rojos, sin embargo, por culpa de dicho movimiento, decenas de millones de jóvenes perdieron los mejores años de su juventud en el campo, mientras que innumerables familias se vieron obligadas a separarse. Ese movimiento también causó caos en diferentes sectores de la sociedad. Debido a que una gran cantidad de estudiantes, quienes deberían haberse convertido en académicos y expertos, dedicaron muchos años trabajando en el campo sin poder seguir los estudios, a partir de los años 80 se produjo una gran escasez de talentos para realizar las investigaciones académicas, lo cual dificultó mucho el desarrollo de la educación en China.

Dicho movimiento hizo que muchos jóvenes que venían de la ciudad tuvieran la oportunidad de conocer las zonas rurales de China, dado que la mayoría de estos estudiantes solo habían conocido los campos a través de los libros. Algunos de ellos se hicieron autores famosos, tales como Shi Tiesheng, Ye Xin, Liang Xiaosheng, etc., pero la mayoría perdió la oportunidad de seguir los estudios, y se convirtieron posteriormente

en los primeros que fueron despedidos del trabajo en los años 90 por la falta de conocimientos y técnica. En fin, este movimiento cambió completamente el destino de una generación.

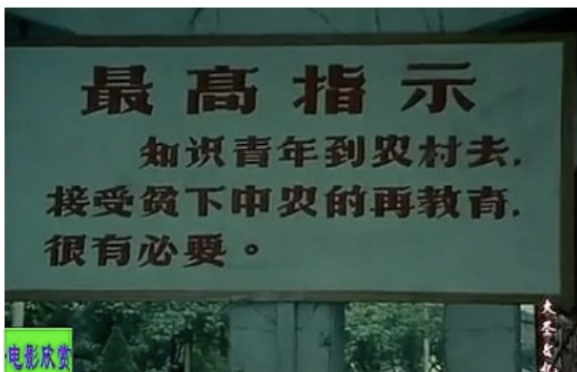
Entre las películas que se hicieron durante la época de reflexión, se encuentran muchas que cuentan la historia del movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” desde distintas perspectivas. Algunos filmes describen el movimiento como una experiencia beneficiosa, mediante la cual los jóvenes recibieron ayuda por parte de los campesinos acogedores, y a la vez aportaron al pueblo con sus conocimientos y esfuerzos, como resultado, se estableció un lazo estrecho entre los jóvenes estudiantes y el pueblo, tal como lo que se refleja en las películas 《勿忘我》 “No te olvides de mí” y 《甜女》 “La chica dulce”.

《勿忘我》 “No te olvides de mí” narra la historia de la joven estudiante Wenwen que se fue a un pueblo apartado por responder al llamado de dicho movimiento. De camino al campo, fue violada por un grupo de canallas, y se escapó del peligro luchando a muerte. Su padre acababa de morir por la persecución, y su madre se suicidó al ser obligada a divorciarse. No pudiendo soportar tantos ataques en la vida, Wenwen decidió suicidarse. Sin embargo, fue rescatada por un médico del pueblo, quien la cuidaba con toda atención, y posteriormente la enseñaba los conocimientos para que pudiera participar en la selectividad y volviera a la ciudad. Se apoyaron y se ayudaron mutuamente durante la Revolución y terminaron enamorados.

La joven Meng Tiannv, de 《甜女》 “La chica dulce”, se fue desde la ciudad de Shanghái a un pueblo lejano en el norte de China para recibir la “reeducación”. Allí se enamoró de un chico que la salvó varias veces del apuro, se casaron, tuvieron un hijo y llevaban una vida muy tranquila y feliz. Sin embargo, la madre de la joven no estaba de acuerdo con el matrimonio y quería que volviera a la ciudad. El marido de Meng Tiannv, al conocer por primera vez lo avanzada que era la ciudad de Shanghái, se enteró del sacrificio que había hecho su mujer por estar con él en un campo pobre y atrasado, por lo tanto decidió divorciarse de ella para que pudiera regresar a la ciudad y tuviera un futuro mejor. Sabiendo perfectamente lo que quería en su vida, Meng Tiannv logró convencer a su madre, y volvió al campo para reunirse con su marido.

Las dos películas comentadas anteriormente relatan el movimiento de una forma moderada, dándole un toque afectuoso, lo cual se conforma con la experiencia de una parte de los jóvenes concernientes, quienes lograron integrarse en la vida del campo, sitio que incluso se convirtió en su segundo pueblo natal, de modo que la experiencia les supuso una memoria nostálgica. Al contrario, hay otras películas que procuran revelar los aspectos más negativos de dicho movimiento, contando los sufrimientos y desesperaciones que experimentaban los jóvenes estudiantes, para los cuales el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” parecía más bien una pesadilla.

En la película 《张家少奶奶》 “Su forma de vivir”, la protagonista Zhang Ruili tuvo que empeñar los bienes de la casa, pedir dinero a los otros, e incluso sacar el ahorro que tenía su hija en la hucha para juntar dinero que le permitiría comprar el equipaje para sus cuñados, quienes estaban obligados a participar en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, porque si no lo hicieran, les cortarían el subsidio y les anularían el empadronamiento. Se veían por las calles la combinación de los lemas y manifestaciones que convocaban dicho movimiento, junto con las preocupaciones y llantos desesperados por la separación de los familiares en la estación ferrocarril, lo cual produce un contraste muy fuerte, revelando el carácter forzoso que tenía ese movimiento y el hecho de que una gran parte de los jóvenes que participaron en dicho movimiento no tenían ni idea de lo que iban a afrontar, así como el miedo y la inseguridad que sentían al separarse de sus padres.





(Escenas de separación familiar en 《张家少奶奶》 “Su forma de vivir”)

《我们的田野》 “Nuestro campo” narra la historia de cinco estudiantes de personalidades totalmente diferentes que venían de Beijing y se apuntaron para ir a un campo al norte de China, con el fin de perseguir su sueño revolucionario. Al llegar, se embriagaron con la belleza de la naturaleza y se enamoraron del campo. Sin embargo, cuando llegó el invierno, la vida también empezó a ponerles duras pruebas. Han Qiyue se enteró de que sus padres fueron clasificados entre las “siete clases negras” y decidió cortar la relación con ellos para demostrar su creencia revolucionaria firme y quedarse toda la vida en el campo. Xiao padecía de una enfermedad grave y pasaba todo el día esperando la carta que le había enviado su madre desde el extranjero, pero nunca le llegó la carta, lo cual le estaba destrozando por dentro. Ning Yu no pudo soportar más las malas condiciones en el campo, y planteaba volver a la ciudad mediante el matrimonio, abandonando a sus compañeros, entre los cuales estaba el chico que estaba enamorado de ella. Qu Lin logró regresar a la ciudad a causa de la enfermedad, y Xi Nan aprobó la selectividad por los muchos esfuerzos que había hecho. Solo Han Qiyue persistió en su sueño original y decidió quedarse en el campo, sin embargo, murió en un rescate de un incendio por desgraciada casualidad.

Es verdad que el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” causó un gran daño al ámbito educativo y económico del país, y la mayoría de los participantes fueron obligados por la presión política, aún así, es muy difícil poner una evaluación exacta a dicho movimiento, puesto que involucra a innumerables personas cuyas experiencias incluyen risas, dolores, esperanza, desesperanza, miedo, arrepentimiento, etc. que varían según cada persona, como dice Xiao en la película 《我们的田野》 “Nuestro campo”, “hay muy pocas generaciones que hayan sufrido algo similar como nosotros. Sin embargo,

nuestras creencias no morirán. Igual que la tierra que es quemada por el incendio, no importa cuán espesas sean las cenizas, siempre crecerán dentro de ellas los brotes más verdes y más fuertes”.

3.2. La inestabilidad política de la Revolución y su influencia

Como mencionamos en los apartados anteriores, la Revolución Cultural, que duró 10 años, consiste en un proceso revuelto y cambiante que puede dividirse en tres etapas, durante las cuales hubo innumerables luchas de poder, conspiraciones políticas, calumnias, reformas en distintos ámbitos de la sociedad, etc. Cabe preguntar: ¿El pueblo se enteraba de la lucha tan versátil entre la parte izquierda y la derecha y le importaba? La respuesta es negativa, como declaró el antirrevolucionario Li Wenchoo en el reportaje de su autocrítica, quien fue sentenciado a siete años de prisión en septiembre de 1958 por participar en el grupo contrarrevolucionario. Fue liberado en 1965, y le asignaron un trabajo en el campo de trabajos forzados. Debido a su identidad como antirrevolucionario, a menudo se le pidió que realizara una autocrítica durante la Revolución. Aunque las personas inocentes tenían la obligación de informar a las organizaciones superiores de sus pensamientos de forma periódica, nadie se atrevía a expresar lo que verdaderamente pensaba, sin embargo, las personas que habían cometido errores políticos como Li Wenchoo podían hacerlo, o mejor dicho, les favorecía hacerlo, porque les suponía una oportunidad para demostrar que había terminado la transformación ideológica y que ya tenía los pensamientos políticos más correctos.

En cuanto a la opinión sobre la crítica a la cultura tradicional, Li Wenchoo manifestó que había tenido ideas muy erróneas respecto a eso, pensando que las críticas que publicaban en los periódicos sobre las películas, novelas y óperas tradicionales eran iguales que las típicas luchas entre los literatos, por lo tanto no les daba importancia. Al leer los artículos que criticaban la cultura tradicional y los artículos que la defendían, estaba muy confuso, por un lado no podía entender bien los artículos por la poca educación que tenía, y por otro lado, todavía estaba con su gusto capitalista, y le seguían gustando las óperas tradicionales, aunque sabía que lo correcto era apoyar la crítica y la ópera revolucionaria. Con respecto a la persecución a los veteranos que seguían la vía

capitalista, Li Wenchao dijo que al principio no podía comprender por qué elegían el camino capitalista ese grupo de personas que tenían suficiente poder y dinero, luego comprendió que no debería evaluarlos desde la perspectiva capitalista, según la cual el dinero era lo más importante. Lo que querían hacer los seguidores de la vía capitalista era derribar el sistema socialista para la restauración capitalista, por eso el dinero no les bastaba. Sobre las obras de Mao, manifestó que había leído una y otra vez los mismos artículos hasta que los aprendió de memoria, sin embargo, no pudo llegar a comprender la esencia y le aburrieron mucho. En cuanto a la destrucción de los “cuatro viejos”, admitió que le gustaban más las óperas y los poemas tradicionales. Las obras artísticas nuevas reflejaban una ideología política correcta, pero no tenían un nivel artístico tan alto como las obras tradicionales.

Lo que dijo Li Wenchao puede representar las sensaciones de la mayoría del pueblo chino sobre la Revolución. La gente común y corriente no se enteraba de lo que estaba pasando en el gobierno, porque las instrucciones políticas versátiles de “criticar a Lin Biao y a Confucio”, “criticar a Deng Xiaoping y oponerse a la desviación derechista”, etc. no llegaban al pueblo. Lo único que percibía la mayoría de las personas era la influencia que dejaban esas políticas en su vida cotidiana, y lo que hacían era intentar portarse de forma correcta políticamente para no convertirse en el objetivo de crítica, como lo que hacía Li Wenchao cantando las óperas tradicionales cuando estaba solo para evitar la persecución.

En la película 《月亮湾的笑声》(“Risas en Yueliangwan”), cuando el periodista fue por primera vez al pueblo para hacerle la entrevista al representante de los campesinos ricos, el alcalde pensaba que el motivo de la visita era criticar a las personas ricas por ser seguidores de la vía capitalista, como lo que solían hacer durante la Revolución, por lo tanto, hizo una autocrítica delante del periodista diciendo que la tendencia capitalista que existía en el pueblo era por culpa suya, porque estaba muy enfermo y no pudo dirigir bien el trabajo revolucionario. Sin embargo, el periodista le contestó que el motivo de la entrevista no era criticar a los campesinos ricos, sino elogiarlos. Cuando el periodista llegó por segunda vez al pueblo para sacarle otra foto a Jiang Maofu, éste estaba muy contento pensando que sería otro elogio para él, no obstante, esta vez se convirtió en el advenedizo capitalista en el periódico y objeto de crítica.

Ese fenómeno ridículo, pero real, se produjo porque el pueblo no sabía que durante la primera visita del periodista habían caído las fuerzas de Lin Biao, y el gobierno estaba criticando su teoría sobre “el país está rico pero el pueblo está pobre, y la época anterior era mejor”, y durante la segunda visita había vuelto a tomar el poder la parte izquierda del partido, con las instrucciones de “criticar a Deng Xiaoping y oponerse a la desviación derechista”. Lo que percibía el pueblo era el resultado de esas políticas cambiantes, y la confusión que causaba el hecho de que hacer poco era considerado un delito capitalista hacerse rico, luego se convirtió en algo elogiable, y poco tiempo después volvió a ser prohibido.

Jiang Maofu se hizo famoso después de que salió en el periódico su primera foto, y le invitaron a dar charlas sobre el tema de “criticar a Lin Biao y a Confucio”. Un campesino le preguntó qué quería decir el refrán de Confucio “克己复礼” (Conténgase y siga las normas sociales), Jiang Maofu contestó que significaba la restauración del capitalismo. Y frente a la pregunta de “¿Confucio también se oponía al capitalismo?”, respondió contundentemente sin pensarlo dos veces: “¡Claro que sí!”

Esta conversación de humor negro refleja la actitud de la gente común y corriente sobre la Revolución. La mayoría de ellos no conocían el motivo ni el desarrollo de dicho movimiento, ni les importaba, en realidad, lo único que aspiraban era a estar sanos y salvos con la familia y tener una vida tranquila.

El cambio frecuente de las posiciones políticas constituye otra consecuencia de las políticas versátiles de la Revolución, como lo que se puede observar en la película 《芙蓉镇》 “Ciudad de hibisco”: Al iniciar el Movimiento de Educación Socialista⁴⁵, la gerente del restaurante estatal Li Guo Xiang, quien tenía envidia a Hu Yuyin y su marido Li Guigui, cuyos negocios hacían competencia con su restaurante, se convirtió en la jefa del Grupo de Trabajo y se encargaba de registrar las propiedades privadas de cada familia. Aprovechando el poder que tenía, embargó la nueva casa que construyeron Hu Yuyin y su esposo, y difamó a Hu Yuyin como seguidora de la vía capitalista. Li Guigui intentó

⁴⁵ El Movimiento de Educación Socialista, también conocido como el Movimiento de Cuatro Limpiezas, consistía en registrar los puntos de trabajo, las cuentas, los bienes materiales y los almacenes. Se trata un movimiento que lanzó Mao en las zonas rurales de China con la finalidad de evitar el revisionismo. Dicho movimiento subió de nivel posteriormente, convirtiéndose en el Movimiento de Cuatro Limpiezas más avanzado que abarcaba los ámbitos de la política, la economía, la administración y la ideología.

asesinar a Li Guoxiang, pero fue descubierto, y se suicidó. Empezó la Revolución Cultural en 1966, Li Guo Xiang fue destituida de su cargo, y fue maltratada y humillada por los Guardias Rojos. El vagabundo Wang Qiushe que tenía el historial político limpio y no pertenecía a las “siete clases negras” se convirtió en el secretario de la célula de la aldea. El pueblo lo adulaba servilmente preparándole comida rica y alcohol. Cuando Wang Qiushe estaba disfrutando de las ventajas que le había traído el poder, de repente recuperó la reputación Li Guoxiang y encima le subieron el cargo, y el pueblo abandonó a Wang Qiushe para lisonjearla a ella. Wang Qiushe le demostró muchas veces a Li Guoxiang su lealtad y ganó su confianza. Los dos se juntaron para perseguir a Hu Yuyin y su pretendiente Qin Shutian, quien también fue perseguido por ser “derechista”. Terminó la Revolución, Li Guoxiang logró otra promoción, y el exsecretario Wang Xiushe se volvió demente, vagando por las calles batiendo un gong roto, gritando: empieza la Revolución...

Los altibajos que se produjeron en la vida de los personajes, sobre todo en Li Guoxiang y Wang Qiushe, reflejan el cambio arbitrario de las posiciones políticas que existía durante la Revolución debido a las políticas cambiantes y el abuso de poderes que conllevaba. Las adulaciones que hacía el pueblo a la persona que tuvo el poder político muestran la debilidad humana, pero también el deseo de la gente común y corriente de estar protegida para no sufrir la persecución.





(Escenas de Li Guoxiang siendo humillada y Wang Qiushe batiendo el gong en 《芙蓉镇》“Ciudad de hibisco”)

3.3. La recuperación de los sentimientos humanos

A diferencia de las películas de las etapas anteriores, en las películas que se rodaron durante la época de plena reflexión, los personajes vuelven a ser seres que tienen sentimientos humanos, es decir, son capaces de querer, amar y odiar en vez de ser puras máquinas revolucionarias frías. Podemos ver las buenas cualidades que se destacan entre la crueldad de la Revolución, y también la debilidad de la personalidad humana, tal como la envidia y las adulaciones; podemos percibir las heridas físicas y psicológicas que causa la Revolución a las personas inocentes, pero también el apoyo y los cuidados que curan esas heridas.

El amor sufre menos manipulación política, volviendo a ser un derecho que pertenece a la gente común y corriente, y adquiere un toque romántico y trágico al mismo tiempo, tal como se ve en la película 《如意》“Lo que deseas”: Shi Yihai, trabajador veterano del colegio, y Jin Qiwen, princesa de la dinastía Qing y clasificada entre las “siete clases negras”, se enamoraron, a pesar de las clases sociales muy distintas que indicaban el destino trágico de este amor. Los cuidados que se daban el uno al otro era lo único que les animaba a sobrevivir la catástrofe política. El amor entre ellos se muestra a través de muchos detalles de la vida diaria, por ejemplo, Shi Yihai subió a las montañas corriendo el riesgo de sufrir el ataque cardíaco para coger hierbas medicinales a Jin Qiwen, y ésta le tejió los guantes como regalo. Al final Shi Yihai sufrió el ataque de corazón, y antes de morir, soñó que se casó con Jin Qiwen y tuvieron un hijo. La misma historia pasa en la película 《勿忘我》“No te olvides de mí”, en la que el médico campesino Zhou Hong

salvó la vida de la joven intelectual Wenwen, la cuidaba y le enseñaba conocimientos para que aprobara la selectividad. Para agradecerle al médico, Wenwen le ayudó a publicar el libro de medicina que había escrito. Igual que la historia de amor en la película 《如意》 “Lo que desees”, la relación entre Zhou Hong y Wenwen también estaba destinada a morir, puesto que Wenwen tendría un futuro mejor regresando a la ciudad, y sabiendo eso, Zhou Hong le rechazó con dolor su declaración de amor.

El amor es algo tan precioso y necesitado en una época llena de violencia y crueldad, lo cual hace que a pesar de poder traer consecuencias graves, haya gente que lo persigue y lo protege a toda costa, tal como el protagonista Xia en la película 《小街》 “Calle estrecha” que robó una trenza falsa que era parte de la utilería de una ópera revolucionaria y fue maltratado por los actores hasta que se quedó ciego, solo para cumplir el deseo de la joven Yu, quien se disfrazaba de chico para evitar la persecución y quería volver a tener el pelo largo; en la película 《大桥下面》 “Bajo el puente”, el reparador de bicicletas Gao Zhihua se enteró de que la mujer que quería era madre soltera, aún así decidió tener un futuro con ella, aunque eso implicaba un conflicto inevitable con su madre y los prejuicios por parte de los vecinos.

Igual que el amor, la familia también se convirtió en un elemento que se cargaba de la responsabilidad de recompensar los sufrimientos que había causado la Revolución y sanar las heridas del alma y del corazón. La unión familiar en estas películas parece más unida que nunca, en la cual las mujeres desempeñan un papel muy destacable, creando una imagen bondadosa, comprensiva y fuerte que da apoyo incondicional a su marido, entre las cuales se encuentran la protagonista, Li Xiuzhi, de la película 《牧马人》 “El pastor”; Feng Qinglan de la película 《天云山传奇》 “La leyenda de Tianyunshan”; y Meng Tiannv de 《甜女》 “La chica dulce”. Eran mujeres que cumplían casi todas las virtudes tradicionales chinas, no repugnaban el estatus social de su marido, y trabajaban duro para aportar a la casa. En cierto sentido tenían el papel de sanadora espiritual para los hombres, como lo que se refleja en la película 《牧马人》 “El pastor”: cuando el marido Xu Lingjun estaba abandonado por el país por venir de una familia burguesa, y por ello clasificado como derechista (su padre se fue al extranjero abandonándolo cuando era niño para evitar la persecución política), Li Xiuzhi le ofreció un cobijo donde se sentía comprendido y apoyado emocionalmente. Tenía la confianza completa de que

su marido era un hombre recto y honrado, y que todas las injusticias políticas que había sufrido tendrían su recompensa. El lazo entre ellos era tan fuerte que cuando el padre de Xu Lingjun, quien ya era un empresario con mucho éxito, volvió a China con el plan de llevar a su hijo a Estados Unidos para que heredara su empresa, Xu Lingjun le rechazó, porque tenía sus raíces en el pueblo donde estaban su mujer y su hijo a los que quería con todo corazón, así como los aldeanos que le ayudaban y apoyaban cuando sufría los tratamientos injustos durante la Revolución.

En las películas de esta época aparece otro grupo de personas que llevaban una vida sin altibajos, en la cual nunca tuvieron el poder político ni sufrieron perseguidas. Sin embargo, por seguir las directivas de los mandos superiores sin pensarlo dos veces, o simplemente porque les gustaba sembrar discordias o andar con chismes, terminaron haciendo daño a los demás, tales como la señora Feng en la película 《如意》 “Lo que desees” y las vecinas en la película 《大桥下面》 “Bajo el puente”. La aparición de dicho grupo de personas por un lado rompe la situación binaria de las personas buenas y las malvadas, mostrando el carácter complejo de la vida, y por otro lado, nos hace reflexionar sobre cómo se había convertido ese grupo en la energía negativa para hacer un daño añadido a las personas que ya habían sufrido las persecuciones durante la Revolución, y qué responsabilidad deberían asumir por ello.

La señora Feng en la película 《如意》 “Lo que desees” era la responsable de los asuntos administrativos de la calle en que vivía, es decir, era una persona común y corriente que seguía las directivas de los mandos superiores. Cuando se encontró con Jin Qiwen, la princesa de la dinastía Qing, le dijo con un tono exigente y superior: “ya que eras princesa de la dinastía antigua, debes prestar atención a esa parte”, apuntándose la cabeza con un dedo, insinuando que Jin Qiwen hiciera autocrítica sobre sus pensamientos porque se encontraba entre las “siete clases negras”. Cuando Jin Qinwen tenía la intención de casarse con el trabajador veterano Shi Yihai, la señora Feng se presentó otra vez para estropear el posible matrimonio, lo cual hizo que los dos protagonistas no pudieran terminar juntos, y al final Shi Yihai murió con lástima. El personaje de la señora Feng no pertenece a los malvados imperdonables, sin embargo, su presencia causa molestia e incomodidad a los demás, puesto que no dispone nada de la simpatía ni comprensión.

La protagonista Qin Nan en la película 《大桥下面》 “Bajo el puente” era una chica tierna, bondadosa, y muy prudente con sus comportamientos. Sin embargo, su padre fue perseguido durante la Revolución, y su madre fue obligada a delatar a su marido, por no querer hacerlo, su madre optó por suicidarse. La ruina de la familia feliz cambió totalmente la personalidad de Qin Nan, y se volvió muy callada. Durante el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” conoció a un joven intelectual que también era de las “siete clases negras”. Los dos se enamoraron, y quedó embarazada la mujer. Sin embargo, el joven se inmigró al extranjero después de que terminó la Revolución y la abandonó. Desesperada, Qin Nan se mudó al pueblo, dejando a su hijo en la casa de su tío para no revelar el hecho de que era madre soltera, y lo visitaba de vez en cuando. Al enterarse de que Qin Nan tenía un hijo, las vecinas que antes pensaba que era soltera empezaron a chismear, incluso llamando a su hijo “bastardo”, y cuando se peleaban los niños, las vecinas siempre ayudaban a los otros niños, marginando al hijo de Qin Nan, lo cual hizo que el resto de los niños también se burlaban del hijo de la pobre mujer, llamándolo "bastardo". En comparación con el sufrimiento que le había causado la Revolución, no resultó menos doloroso ese daño que le hicieron las vecinas.



(La señora Feng criticando a Jin Qiwen en 《如意》 “Lo que deseas” y las vecinas chismorreando en 《大桥下面》 “Bajo el puente”)

Esa maldad que existía en la sociedad de aquel entonces no era una simple acumulación de la maldad que tenía cada individuo, sino que era una maldad colectiva desde los mandos superiores hasta las personas comunes y corrientes. Los líderes de ese sistema político establecían las normas sociales que seguir, reprimiendo la evaluación moral de la gente, lo cual hizo que desde los altos funcionarios hasta las personas de a pie solo

siguieran las directivas implantadas, sin tener su propia moralidad. De ahí que las personas como la señora Feng se sintieran superiores a la gente de las “siete clases negras” y pudieran despreciar y criticar a los demás.

3.4. La persecución que sufre la gente común y corriente

Después de que terminó la Revolución, los errores políticos fueron corregidos gradualmente con las nuevas directrices, sin embargo, la cultura política y la ideología popular que se difundieron durante la Revolución eran muy difíciles de eliminar en un corto tiempo. El mayor daño que ha hecho la Revolución a la sociedad china consiste en que dividía a los ciudadanos que nacieron iguales en diferentes posiciones socioeconómicas, declarando políticamente inútiles e incluso culpables determinadas posiciones, dejando que toda la sociedad se hundiera en la crueldad y la irracionalidad por las actividades violentas de los rebeldes y los Guardias Rojos.

Durante la Revolución, una gran parte del pueblo fue clasificado en diferentes clases según el origen familiar, entre las cuales se encontraban siete clases que se las denominaban las “siete clases negras”, las cuales constituían los enemigos de la clase socialista, y por lo tanto, se convirtieron en los objetos de las persecuciones durante la Revolución. Las “siete clases negras” consisten en las siguientes categorías: 1) los terratenientes; 2) los campesinos ricos. Se refieren a las personas que fueron clasificados como campesinos ricos cuando se realizó la reforma agraria después de que se fundó la República Popular de China; 3) los antirrevolucionarios, los cuales se dividen en los antirrevolucionarios históricos y los actuales. Los primeros participaron en las organizaciones o actividades reaccionarias antes de la fundación del país, y los segundos participaron en las organizaciones o actividades reaccionarias después de la fundación del país; 4) los malvados que incluyen a todos los que cometieron los delitos políticos o económicos y fueron condenados, y los que se entregaron sin ser penalizados, también las personas que perturbaron el orden público, así como la gente que cumplió las penas y fue liberada; 5) los derechistas que se refieren a los que fueron etiquetados como derechistas en la lucha anti-derechista en 1957; 6) los capitalistas, los cuales fueron clasificados como capitalistas cuando se hizo la clasificación de las posiciones

socioeconómicas después de la fundación del nuevo país; 7) la pandilla reaccionaria que se refiere a la mayoría de los veteranos del partido y los intelectuales.

De hecho, ya existía la clasificación de las “cuatro clases” como los enemigos de la clase socialista (los terratenientes, los campesinos ricos, los antirrevolucionarios y los malvados) después de la fundación de la República Popular de China en 1949. Durante la Revolución, se amplió la lucha de clases, y se convirtieron en las “cinco clases negras” con la inclusión de los derechistas. Posteriormente, fueron involucradas más clases hasta llegar a las “siete clases negras”. Este grupo abarcó una gran cantidad de personas, y mientras que se intensificó la lucha de clases, el número aumentó día a día, lo cual hizo que todo el pueblo viviera en un pánico tremendo.

Muchos personajes en las películas sufren persecuciones por pertenecer a esas “siete clases negras”, por ejemplo, el protagonista Qiu Shi en la película 《巴山夜雨》 “Lluvias nocturnas de Bashan”, quien era un poeta y por eso fue clasificado como la pandilla reaccionaria; igual que la madre de la joven Yu en la película 《小街》 “Calle estrecha”; y el protagonista Luo Qun que fue calumniado como derechista en 《天云山传奇》 “La leyenda de Tianyunshan”, etc. Ese grupo de personas sufrieron tratamientos injustos en casi todos los ámbitos de la vida cotidiana, y fueron marginados por todo el pueblo.

Debido a las normas del castigo colectivo⁴⁶, los hijos, e incluso los nietos de esas personas también estaban involucrados, y privados de los derechos de estudiar, participar en el ejército, encontrar trabajos, etc. Por eso, muchos jóvenes decidieron marcar la distancia con los padres que pertenecían a dichas clases para que su futuro no se viera afectado por el “error político” de los parientes. En la película 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan”, ninguna chica quería casarse con el joven Gui Gen porque su padre era clasificado como campesino rico; en la película 《小街》 “Calle estrecha”, a la joven Yu le humillaron y maltrataron porque su madre era profesora de música y etiquetada como pandilla negra; a la joven Wen Wen en la película 《勿忘我》 “No te olvides de mí” no la admitió ningún colegio por el hecho de que su padre fue clasificado como derechista; en 《我们的田野》 “Nuestro campo”, la chica Han Qiyue se enteró de

⁴⁶ Según las normas que se establecieron durante la Revolución, los parientes cercanos dentro de tres generaciones de las personas que se encontraban entre las “siete clases negras” tenían implicaciones políticas. El objetivo de dicha norma era asegurar que las familiares se delataran entre sí.

que sus padres fueron clasificados como la pandilla negra, y decidió cortar la relación con ellos para siempre...

La mayoría de esas personas eran inocentes, sin embargo, por esa clasificación socioeconómica que se les impusieron, terminaron muertos, heridos o inválidos por las persecuciones. El daño que había hecho la Revolución al pueblo hizo que los directores de muchas películas otorgaran a los personajes la responsabilidad social de criticar la Revolución desde el punto de vista de las personas comunes y corrientes, tal como lo que dijo Shi Yihai en la película 《如意》 “Lo que deseas”: “No sé qué ha pasado durante estos últimos años para que se haya hecho popular que la gente se mate entre sí. Siempre hablamos de la lucha de clases, pero esa lucha se hace entre las personas vivas, y hay que ser prudente, porque no es una tontería y puede causar consecuencias muy graves”⁴⁷. La joven Wenwen en la película 《勿忘我》 “No te olvides de mí” también mostró la confusión y la insatisfacción sobre la Revolución, haciendo pregunta al médico Zhou Hong que le salvó la vida: “No entiendo qué es lo que está pasando ahora. Cuando era guardia rojo, tenía aprendida de memoria cientos de citas del Libro Rojo sobre insistir en la verdad y corregir los errores, ¿pero quién los llevó a la práctica? ¿Se persistió en la verdad? ¿Se corrigieron los errores? ¿Dónde está la justicia?”⁴⁸

Estas críticas representan la voz de la mayoría del pueblo, y muestra la reflexión que se ha hecho sobre la Revolución. El foco en la vida cotidiana de la gente común y corriente que se percibe en las películas mencionadas se debe mucho al ambiente político indulgente de aquel entonces, el cual permitió la vuelta de la humanidad sustituida por temas políticos como la lucha de clases, y abrió una nueva era para el cine revolucionario en China.

4. Dos formas distintas de criticar la Revolución Cultural

Es verdad que las películas que se rodaron durante los años 80 se dedican a la reflexión sobre la Revolución y presentan muchas características similares. Sin embargo, si las analizamos más detalladamente, descubrimos que las formas con las que critican la

⁴⁷ Traducción propia.

⁴⁸ Traducción propia.

Revolución no son exactamente iguales. Eso se debe a que dichas películas fueron dirigidas por los directores de dos generaciones distintas que son conocidos como los directores chinos de la tercera generación y los de la cuarta generación⁴⁹. Debido a que nacieron en diferentes épocas y tuvieron experiencias de vida muy distintas, esos dos grupos de directores disponen de diferentes estilos para abordar el mismo tema de la Revolución.

4.1. La perspectiva del testigo y la crítica prudente (la tercera generación)

Los directores de la tercera generación suelen emplear un estilo narrativo “seguro”, aplicando con mucha frecuencia los apartes o monólogos, con el objetivo de mostrar la fiabilidad que tienen las historias mediante la perspectiva subjetiva del testigo. Por ejemplo, la historia de He Long en 《元帅之死》 “La muerte del mariscal” está narrada a través de la perspectiva de Wu Tonghua como testigo; en la película 《枫》 “El arce”, el profesor Wang es el que presencia toda la lucha armada; los apartes y monólogos de 《天云山传奇》 “La leyenda de Tianyunshan” complementan el argumento de la película, haciendo que la crítica a la Revolución parezca más subjetiva y fiable. A parte de eso, los directores de dicha generación muestran una actitud bastante prudente en cuanto a la crítica de la Revolución, lo cual se refleja en los siguiente puntos:

En cuanto a la estructura narrativa, los directores de la tercera generación prestan mucha importancia al diseño del argumento para que sea sinuoso y cautivante, tales como los tres giros en la vida del campesino Jiang Maofu en la película 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan”, o el cambio versátil de las posiciones políticas de los personajes en la película 《芙蓉镇》 “Ciudad de hibisco”. El argumento de dichas

⁴⁹ El autor Yang Yuanying menciona en un artículo 《百年六代 影像中国—关于中国电影导演的代际谱系研寻》, 《当代电影》, 2001 年第 6 期 (“Seis generaciones en cien años, el cine chino – la división de los directores chinos por generaciones”, “Cine contemporáneo”, 2001, No. 6) la división de las generaciones de los directores chinos: la primera generación (Zheng Zhengqiu, Zhang Shichuan, etc.) incluye a los directores que establecieron la forma básica del cine chino; la segunda generación (Cai Chusheng, Sunyu, etc.) incluye a los directores que crearon el estilo social realista de la década de los años 40; la tercera generación (Cui Gui, Xie Jin, etc.) abarca a los directores que se dedican a la descripción del entorno socialista después del año 1949; la cuarta generación (Zhang Nuanqiao, Xie Fei) incluye a los directores que proponen el cambio del lenguaje cinematográfico a partir de 1979; la quinta generación (Zhang Yimou, Chen Kaige) se refiere a los directores cuyas películas empiezan a ganar fama internacional después de 1985; y la sexta generación (Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai) incluye a los directores que sobresalen en el cine chino después de 1990. Esa división se basa en la combinación de la regla interna del sector cinematográfico y los factores sociales externos, considerando los parámetros tales como el contexto social y político de la producción, la transformación del lenguaje cinematográfico, los temas principales, etc.

películas se puede dividir generalmente en tres partes: antes de la catástrofe, durante la catástrofe, y después de la catástrofe. Antes de la Revolución, los protagonistas (intelectuales, veteranos del partido, gente común y corriente) viven tranquilos y felices, durante la Revolución sufren mucha persecución y maltratos, y después de la Revolución todo se vuelve a la normalidad, incluso mejor que antes.

Con respecto a los temas abordados, se centran principalmente en las cuestiones sociales, históricas o humanitarias. La experiencia de los personajes en dichas películas es muy similar, y se puede resumir en tres modelos representativos:

1) Los intelectuales están privados de los derechos humanos básicos y la libertad académica, y sufren persecuciones por parte de las personas malvadas anti-partido y anti-socialista. Sin embargo, mediante su creencia firme y la autodisciplina moral, son rescatados por las masas o por las nuevas políticas de justicia. De hecho, en vez de decir que los salvan las nuevas políticas, más bien son su propia justicia y moralidad que los salvan, como lo que le repite muchas veces Li Xiuzhi a su marido Xu Lingjun en 《牧马人》 “El pastor”: “eres buena persona”. Ese también es el elogio que le da el pueblo;

2) Los veteranos que tienen la creencia socialista firme, tal como Luo Qun en 《天云山传奇》 “La leyenda de Tianyunshan”, sufren mucha persecución e injusticia durante la Revolución. No obstante, soportan las humillaciones a fin de sostener su fe socialista. Al final logran recuperar su reputación e incluso tener una promoción;

3) El pueblo común y corriente que quiere hacerse rico se ve atacado e incluso perseguido, y finalmente termina siendo salvado por las nuevas políticas, y puede seguir realizando las actividades económicas con tranquilidad, tal como el campesino Jiang Maofu en la película 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan”.

Sean intelectuales, veteranos o gente común y corriente, el giro de su vida siempre está relacionado con la aplicación de las nuevas políticas o las instrucciones de los comandos superiores que representan la justicia, mejor dicho, esas políticas desempeñan el papel del salvador en dichas películas. Por ejemplo, al campesino Jiang Maofu en 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan” le salva la política que se implementa según la Tercera Sesión Plenaria del Undécimo Comité Central; de la misma manera que a Xu Lingjun en

《牧马人》“El pastor” y a Luo Qun en 《天云山传奇》“La leyenda de Tianyunshan” les salva la política de recuperar la reputación de los intelectuales derechistas. Las buenas políticas les llevan la compensación y felicidad a los perseguidos, lo cual hace que una narración sobre una catástrofe política se convierta en un elogio al partido y al país.

Por otro lado, las personas malvadas que traman conspiraciones contra los protagonistas para obtener su propio beneficio siempre reciben el castigo, lo cual repite la estructura binaria de los personajes que tienen las películas de las épocas anteriores. Las personas malvadas en dichas películas no representan ni el partido ni el pueblo, y reciben el castigo por su moral corrupta, desempeñando el papel de los responsables de la catástrofe. El motivo de que las historias catastróficas sean tan populares es porque cuando las personas malas sean condenadas, los espectadores sienten una cierta seguridad, ya que el pueblo está más unido, la sociedad está más segura y pura, y se termina la reflexión sobre la Revolución. Se puede notar que esa reflexión sigue siendo muy superficial, porque lo que hace, igual que las películas de las épocas anteriores, es buscar culpables, en vez de reflexionar sobre la esencia del propio movimiento.

Los directores de la tercera generación habían vivido la época de guerras civiles y estaban muy agradecidos con la fundación de la república, por lo tanto, mostraban mucho apoyo a las necesidades políticas del nuevo país. Aunque muchos de ellos fueron calificados como derechistas y sufrieron muchas persecuciones durante la Revolución, la creencia socialista, así como el apoyo al partido y al país hacen que su crítica a la Revolución sea muy prudente, y con el objetivo de establecer el fe socialista del pueblo.

4.2. La crítica moderada con tono nostálgico (la cuarta generación)

La infancia y la adolescencia de los directores que nacieron en los años 40 se coincidieron con la época del desarrollo próspero del nuevo régimen. Los ideales, las creencias y las cualidades bondadosas que se destacaron en aquella época afectaron en gran medida a esos directores en su visión mundial, social y estética, lo cual hizo que siempre quisieran poner esos valores en sus creaciones artísticas.

Los directores de nuestra generación somos bastante idealistas. Hemos tenido la infancia y la juventud muy felices que han afectado mucho nuestro estilo artístico. Aunque también hemos presenciado los diez años caóticos, siempre estarán dentro de nosotros los ideales, la confianza, la sinceridad, el romanticismo y otros valores preciosos que aprendimos en los años 50”.⁵⁰ (Wu, Wang, 1990)

Ese patriotismo hace que su crítica a la Revolución parezca más moderada en comparación de los directores de otras generaciones, y en vez de dar la cara directamente a las escenas crueles y sangrientas de la Revolución, prefieren repasar la historia con una mente más tranquila y tolerante. Esta mentalidad tiene mucho que ver con la edad que tenían cuando empezaron a rodar dichas películas. Con la edad media que tenían, se volvieron más conservadores, y tendían a sentir nostalgia a la época de su infancia y adolescencia. Por lo tanto, la reconstitución de la época juvenil de forma poética y nostálgica se ha convertido en un complejo de los directores de la cuarta generación. De hecho, su memoria sobre la Revolución está estrechamente relacionada con su juventud, por lo que la negación de dicho movimiento les supone el rechazo y el abandono de los ideales y las creencias que tenían en aquella época, lo cual hace que las películas sobre este movimiento que rodaron ellos tengan un toque combinado del sufrimiento y la nostalgia. Por ejemplo, el objetivo original de la película 《我们的田野》 “Nuestro campo” es describir el conflicto entre los ideales de la juventud y la Revolución, sin embargo, el tono de la película consiste en el amor profundo al país y la persistencia infinita al ideal. La música suave y las escenas de la naturaleza cubren la película con un toque nostálgico.

A diferencia de la estructura narrativa compuesta por tres partes que emplean los directores de la tercera generación, los directores de la cuarta generación utilizan más la estructura de solo dos partes, es decir, o se evita la vida antes de la Revolución y solo se muestran los sufrimientos durante la Revolución, tales como lo que hacen en las películas 《小街》 “Calle estrecha” y 《我们的田野》 “Nuestro campo”; o se omite la vida después de la Revolución, y solo se narra la vida feliz antes de la catástrofe y las persecuciones que se sufren durante la Revolución, tales como las películas 《巴山夜

⁵⁰ Traducción propia.

雨》“Lluvias nocturnas de Bashan” y 《如意》“Lo que desees”. Además, no aparecen los sucesos políticos emblemáticos, tales como las políticas justas o los jefes superiores honrados, que marcan el giro de la vida de los personajes. En resumen, los temas y los personajes de dichas películas presentan las siguientes características:

- 1) A diferencia de los directores de la tercera generación que sostienen la ideología política y presentan mucha atención en los temas grandes sobre el pueblo chino, el partido y el país, los directores de la cuarta generación optan por los temas sobre la vida cotidiana, mostrando su interés en la recuperación de la humanidad;
- 2) En cuanto a los protagonistas, en comparación con los intelectuales, los veteranos y el pueblo común y corriente que aparecen en las películas de la tercera generación, en las películas que hacen los directores de la cuarta generación se reduce al grupo de las personas comunes y corrientes que en su mayoría no son las víctimas directas de la Revolución, sino gente con carácter humanitario que está alrededor de esas víctimas. Dichas personas no disponen de la personalidad heroica como los protagonistas de las películas de la tercera generación, sino que es gente humillada que tiene sus defectos y escrúpulos;
- 3) Además, la tragedia que se produce en dichas películas no se debe a las personas malvadas o las políticas injustas, sino una serie de calamidades naturales y accidentes imprevistos. Por ejemplo, el trabajador veterano Shi Yihai en la película 《如意》“Lo que desees” falleció por un ataque al corazón, y la joven intelectual Han Qiyue murió por el incendio del bosque. Todo eso hace que el destino trágico de los personajes se separe de los desastres políticos causados por el hombre, y de este modo limita la influencia que puede causar la política en la vida de las personas comunes y corrientes, suavizando la crítica a la Revolución.

A diferencia que las películas dirigidas por los directores de la tercera generación en las que las situaciones políticas condicionan el giro de la vida de los personajes, en las películas rodadas por los directores de la cuarta generación, el factor político deja de ser lo único que domina al pueblo, y se percibe el despertar de la conciencia individual, lo

cual muestra que el foco de reflexión sobre la Revolución ha pasado del ámbito político a centrarse en el ámbito humanitario.

Capítulo V: Las películas chinas de la tercera etapa (a partir de 1990)

1. La situación política, económica e ideológica de la década de 1990

A partir de los años 90, se produjo en la sociedad china una corriente de interpretar la Revolución Cultural desde nuevas perspectivas, lo cual estaba muy asociado con la situación económica e ideológica en que se encontraba el país en aquel momento. La década de los 90 llegó acompañada por la prosperidad de la economía de mercado y el final del movimiento de la Ilustración. El rápido crecimiento económico de los años 90 está relacionado con la inspección que hizo Deng Xiaoping en el sur de China en el año 1992, durante la cual dio discursos transcendentales sobre aplicar firmemente la línea básica del partido, que consistía en “un centro y dos puntos básicos”⁵¹, seguir firmemente el camino del socialismo con peculiaridades chinas, aprovechándose de las oportunidades de forma firme e inmovible, con el fin de acelerar los pasos de la Reforma y Apertura, y concentrar energía para desarrollar la economía, entre otras pautas. También implantó una serie de orientaciones y políticas que dejaron una influencia significativa en la sociedad china hasta la actualidad, entre las cuales se encuentra el régimen que permite primero el enriquecimiento de una zona y su población, con el fin de motivar al resto de las zonas para conseguir posteriormente su enriquecimiento, y así alcanzar gradualmente una prosperidad conjunta; así como la creación de zonas económicas especiales y la definición de la política estatal básica de apertura al mundo exterior. Dichas políticas estratégicas iniciaron un nuevo período en China, promoviendo en gran medida el desarrollo de la economía del mercado, e impulsando enérgicamente el proceso histórico de la Reforma y Apertura.

El rápido crecimiento de la economía y las reformas económicas orientadas al mercado cambiaron en gran medida el sistema de la sociedad china, promoviendo el desarrollo

⁵¹ “Un centro y dos puntos básicos”, fue planteado como la línea fundamental del partido en el XIII Congreso Nacional del Partido, con el objetivo de construir un socialismo con peculiaridades chinas en su etapa primaria. “Un centro” consiste en tomar la construcción económica como tarea central, y los dos “puntos básicos” se refieren a los cuatro principios fundamentales y a la reforma y la apertura. En el XV Congreso Nacional se afirmó que estos dos puntos constituían la base de la construcción de China y el camino para realizar el fortalecimiento del país, y en el XVII Congreso Nacional se resumió que dicho centro era lo primordial en cuanto a la revigorización de China.

de la cultura consumista en la que generar ganancia se convirtió en una meta social. Prosperaron los elementos, tales como los programas de televisión, los libros, el cine, la publicidad, las revistas, etc. que estaban casi ausentes en las épocas anteriores. Los medios se convirtieron en el instrumento principal para transmitir la cultura.

El avance económico también condujo al cambio ideológico. Durante los años 80, debido a la creencia de que la Revolución Cultural se originó en la sociedad feudal, se negaban en todo el país las tradiciones ancestrales, al mismo tiempo, el desarrollo y las reformas se convirtieron en las tareas principales de la sociedad que ansiaba llevar a cabo el proceso de modernización. La reanudación de los intercambios con Occidente después de la Revolución hizo que los países occidentales se convirtieran en el único criterio de la modernización que representaba el sueño y la esperanza. Los intelectuales chinos de aquella época consideraban que el nivel económico del país equivalía al nivel de modernización, y abogaban por construir un país fuerte y democrático según el criterio cultural y el valor de Occidente.

Entrando a mediados de la década de los 90, el desarrollo económico desvaneció gradualmente la preocupación del pueblo chino de quedarse por detrás de los países occidentales a nivel socio-económico. Dicha nación oriental, teniendo más confianza en sí misma, en vez de considerar el mundo occidental como el único criterio de la modernización, empezó a contemplarlo desde nuevas perspectivas, incluso criticando los defectos del sistema capitalista. Sin embargo, al mismo tiempo que se debilitaba la admiración por el mundo occidental, la prosperidad de la economía del mercado chino también ocasionó la crisis de confianza en el sistema socialista, incitando los deseos de perseguir la riqueza y la libertad por toda la sociedad. Para resolver dicho problema, el partido necesitaba un instrumento para restablecer la confianza en el socialismo y unir a todo el pueblo. Influenciado por el nacionalismo que prevalecía en el escenario mundial después de la guerra fría, el pueblo chino también comenzó a reivindicar las costumbres y tradiciones antiguas que fueron excluidas en la época anterior, considerando la civilización tradicional china y su visión del mundo como la mejor solución para problemas sociales que existían en la civilización mundial moderna.

De este modo, el nacionalismo extendió su presencia de forma rápida en los ámbitos políticos, económicos y culturales en la sociedad china a partir de los años 90, y condujo

a la aparición del poscolonialismo, el cual niega el hecho de considerar la historia occidental como la historia estándar, situando el foco en el desarrollo de su propio país. Según el poscolonialismo, la ansiedad por la modernización se debía al miedo de quedarse por detrás de los otros países, y el proceso de la modernización que estaba experimentando China era en realidad un proceso motivado por Occidente, o incluso, un proceso de “colonización indirecta”. Durante la reflexión sobre la modernidad que rige la historia moderna y contemporánea china, surgió una tendencia que se centraba en el valor propio del país, exigiendo la recuperación de la identidad del pueblo chino. Empezaban a valorar más la historia de su propio pueblo, con la creencia de que la “historia estándar” fue una manipulación del mundo occidental. Por ese motivo tuvo lugar la reinterpretación de la Revolución Cultural, considerada como una historia creada por la propia nación china e incompatible con la “historia estándar”.

El desarrollo económico sentó las bases del nacionalismo, restauró la autoestima nacional, e hizo una gran contribución a la transformación del pensamiento que tenía el pueblo chino, al mismo tiempo condujo a la expansión del consumismo y lo convirtió en una nueva cultura que predominaba en la sociedad china. Antes de los años 90, los intelectuales fueron los que guiaban el rumbo de la cultura china, sin embargo, debido a la rápida expansión de la cultura de consumo, la posición social de los intelectuales se vio cada vez más deteriorada. Frente a dicha situación, algunas personas señalaban que el consumismo había comercializado y secularizado la cultura humanista, y que los intelectuales debieran asumir la responsabilidad de recuperar la pureza de dicha cultura; mientras que otras personas apoyaban la cultura de consumo, sosteniendo que la comercialización podría ofrecer una nueva salida a la cultura china.

Apareció dentro de dicha diferenciación ideológica la tendencia de la nueva izquierda, que se distinguía con el poscolonialismo en algunos aspectos, pero que coincidía en el tema de criticar la modernidad que perseguía la sociedad china durante los años 80 y de buscar la identidad del pueblo chino, por lo tanto también contribuyó en la reinterpretación de la historia de China. La mayoría de los miembros de la nueva izquierda estaban en su adolescencia cuando se produjo la Revolución, y no participaron directamente en el movimiento. Una gran parte de ellos estudiaron en los países extranjeros sobre los pensamientos marxistas, y se dedicaron al análisis y reflexión del

socialismo chino. Sostenían que los pensamientos de Mao no eran lo opuesto de la modernidad, sino otro tipo de modernidad que se distinguía de la occidental, y según los mismos eruditos, la Revolución Cultural no se debía ser considerado un error político porque contenía muchos valores positivos.

La aparición del nacionalismo, el poscolonialismo y la nueva izquierda muestra que la década de los años 90 se destacaba por la diferenciación ideológica, la cual estaba muy relacionada con el avance económico, la restauración de la autoestima nacional, y el cambio de la valoración al mundo occidental. Todos estos factores promovieron la aparición de la nueva interpretación de la Revolución Cultural, ofreciendo nuevas perspectivas para reevaluar dicho movimiento.

2. La representación de la Revolución Cultural en el cine chino en la era del mercado

La economía del mercado que prosperó en la década de los años 90 inició una etapa de multivalores. La diferenciación ideológica rompió la interpretación unitaria sobre la Revolución Cultural que prevalecía en las épocas anteriores. El cine sobre la Revolución también recibió la influencia de la cultura de consumo y experimentó un cambio enorme en cuanto al tono, los temas, la creación de los personajes, el diseño del argumento, etc. En resumen, las películas que se hicieron a partir de los años 90 se destacan por las nuevas interpretaciones diversificadas sobre la Revolución Cultural, la comercialización y la secularización de dicho movimiento, la censura rígida, el tono nostálgico a los sucesos históricos, etc.

2.1. La cultura de consumo y la evasión de la responsabilidad política

Durante los años 80, con el objetivo de poner en orden la situación caótica en la que se encontraba el país y restablecer la confianza en el socialismo y en el partido, era imprescindible tener la responsabilidad política para reflexionar sobre los errores que habían cometido, deshacerse de las influencias negativas de la Revolución, así como fijar nuevas metas políticas que redirigen el rumbo social. Por lo tanto, en las películas rodadas durante esa época, aparecen con mucha frecuencia los diálogos entre los

personajes, tales como “Es precioso el deseo de realizar el comunismo. Estoy completamente seguro de que nuestro partido va a triunfar”; “No importa la catástrofe de los diez años, ni los sufrimientos individuales”; “Estamos preparados a sacrificar nuestra juventud para el honor de nuestro país”⁵² ... En dichas conversaciones se observa el valor colectivo que regía la sociedad de aquella época, el cual sirvió como elemento que unió a todo el pueblo, reflejando la responsabilidad política que sentían los directores de curar las heridas causadas por la Revolución, restablecer el orden social y la confianza en el socialismo.

A partir de los años 90, el desarrollo de la cultura popular debilitó en gran medida la conciencia política del pueblo, haciendo que los ciudadanos, sobre todo los intelectuales, dejaran de enfocar completamente su vida en los intereses políticos del país. Frente a más posibilidades que permitían disfrutar de la vida por distintos medios, la gente dejó de vivir solamente por las metas políticas, y empezó a perseguir objetivos de la vida más variados. Sin embargo, ese nuevo cambio social también conllevaba sus desventajas. Por ejemplo, muchas obras artísticas se volvieron más superficiales, y solo se dedicaban a producir efectos visuales más impactantes para conseguir más público, adquiriendo paulatinamente una forma muy nimia y personal que tenía el objetivo de evadir las responsabilidades sociales e históricas, dejando atrás su función inspiradora y reflexiva.

En comparación con las películas que se hicieron durante los años 80, las que se rodaron en la década de los 90 disponen de más valor artístico y mejor calidad técnica. Las imágenes son más nítidas, los efectos de sonido son más realistas, los argumentos tienen más coherencia, etc. Los directores de estas películas no se preocupan por buscar a los culpables de la catástrofe política, diseñando intencionadamente conflictos entre los héroes y los villanos; ni se dedican a describir de forma minuciosa las persecuciones y los sufrimientos que experimentan las personas inocentes durante la Revolución para revelar las heridas más profundas que causó dicho movimiento. Ellos no pretenden someter a juicio el suceso histórico, sino que simplemente se ponen en el lugar del espectador, observando la historia sin emitir juicios; o se aprovechan de la Revolución,

⁵² Diálogos de la película 《剑魂》 “El espíritu de la espada” (Director: Zeng Weizhi, 1981).

como un movimiento político delicado en la sociedad china, con la finalidad de atraer más público y realizar sus objetivos comerciales.

Por ejemplo, en la película 《阳光灿烂的日子》 “Días soleados”, la historia de Revolución es contada a través de la perspectiva de un adolescente inocente con un tono irónico. Vemos en dicho largometraje escenas sobre la Revolución Cultural en las que los alumnos montaban jaleos en la clase, golpeando las mesas, provocando peleas en grupo. También percibimos muchos elementos “antimorales” que no existen en las cintas anteriores, por ejemplo, los jóvenes se burlaban de la generación de sus padres que se comportaban con seriedad y prudencia, y el general viejo veía la película occidental “venenosa” en compañía de su mujer joven, bella y seductora... Todas esas escenas convierten un movimiento político catastrófico y serio en una serie de juegos juveniles que sirven para satisfacer la curiosidad de los espectadores sobre el movimiento misterioso que terminó hace más de diez años, lo cual hace que la gente deje de reflexionar sobre la Revolución, y que solo se fije en los factores superficiales.

En las películas 《小芳的故事》 “La historia de Xiao Fang”, 《长大成人》 “Hacerse adulto”, 《芳香之旅》 “Un viaje agradable”, 《山楂树之恋》 “Amor bajo el espino blanco”, la Revolución Cultural se convierte en un fondo histórico en que se producen historias ajenas a dicho movimiento, en otras palabras, la Revolución que aparece en estas cintas, representada por una serie de elementos revolucionarios típicos, tales como los retratos y las esculturas de Mao, el Libro Rojo, las altavoces que informan de las noticias políticas, el uniforme militar que llevan los jóvenes revolucionarios, etc., cumple la función principal de marcar las historias, las cuales pueden suceder perfectamente en cualquier época histórica, en un entorno políticamente misterioso para llamar la atención del público, satisfaciendo sus curiosidades sobre dicha época tabú de la historia china.



(Escena de 《芳香之旅》 “Un viaje agradable”)



(Escena de 《山楂树之恋》 “Amor bajo el espino blanco”)

El consumismo que regía la cultura de los años 90 borró el límite entre el arte y la vida cotidiana. El pueblo se conformaba con el entretenimiento que le ofrecía la cultura popular, en la cual la política se terminó quedando en la periferia. La gente común y corriente optaba por alejarse de las responsabilidades políticas e históricas, considerando la política como el deber de una minoría del pueblo, lo cual, de hecho, constituye el resultado natural del desarrollo económico y social. Sin embargo, al mismo tiempo que se desvanecían los efectos negativos de la política, la parte seria de dicho aspecto social también se convirtió en el objeto de burla. Muchos investigadores opinan que para un país en el que la política siempre había desempeñado un papel predominante durante toda la historia, no era una decisión sensata dejar de lado las reflexiones sobre los sucesos históricos para esquivar las responsabilidades políticas.

2.2. El motivo de la censura y su influencia

Foucault declara en *El orden del discurso* que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1992: 5). Dentro de nuestra sociedad existen diversos modos de limitar el discurso para mantener el orden social, y uno de ellos es la exclusión con sus distintos procedimientos, tal como la prohibición. Según Foucault, es en la sexualidad y en la política donde se ejerce con más fuerza la prohibición del discurso en nuestra sociedad. La Revolución Cultural, siendo un tema político delicado, también experimentó y continúa experimentando el proceso de exclusión durante distintas etapas históricas en la sociedad china.

La censura de las películas que tratan el tema de la Revolución Cultural empezó en los años 80, con la aparición de la película 《苦恋》 “Amor doloroso”, adaptada de la novela homónima que posteriormente fue renombrada como 《太阳和人》 “El sol y su gente”. Dicho largometraje cuenta la historia de un pintor chino, Ling Chenguang, quien se quedó huérfano cuando era pequeño, y logró sobrevivir con la ayuda de los vecinos. Cuando estaba en su plena juventud, se escapó al extranjero para eludir el reclutamiento militar. Allí ganó fama con su pintura, y se encontró con la mujer china que le salvó la vida cuando era joven, con la cual se casó más adelante. Después de que se fundó la República Popular de China, los dos volvieron a su tierra natal, abandonando todo el éxito que habían tenido en el extranjero. Sin embargo, la llegada de la Revolución arruinó por completo la vida tranquila y feliz de esa familia. Siendo “enemigos de la clase socialista”, la pareja y su hija terminaron encerrados en una habitación pequeña y oscura llena de telarañas. El pintor fue maltratado hasta que quedó en estado crítico el día de su cumpleaños. Posteriormente, la hija decidió irse al extranjero con su novio, sin embargo, su padre se lo impidió. Cuestionando la decisión del padre, la hija hizo una pregunta que dejó sin palabras tanto al padre como a los espectadores: “Usted ama tan profundamente y dolorosamente a su país, ¿pero su país le ama a usted?” En el año 1976, el pintor participó en el movimiento de conmemorar al primer ministro fallecido, Zhou En’lai, y colgó en la Plaza de Tian’anmen su cuadro que se hizo famoso más tarde.

El pueblo buscaba por todas partes al autor de esa obra artística ingeniosa, sin embargo, el pintor que estaba ya un poco paranoico por todas las persecuciones que había sufrido, pensaba que le estaban persiguiendo, y se escapó a un páramo donde murió en la miseria. Antes de morir escribió en la nieve los puntos suspensivos (en el chino los puntos suspensivos contienen seis puntos) que fueron interpretados posteriormente como seis bombas destinadas al Partido Comunista de China.

Esta película, que nunca llegó a estrenarse públicamente, recibió duras críticas por todas partes. El artículo que se publicó en la revista 《解放军报》 (“Diario del Ejército Popular de Liberación”) condenó la película por los siguientes motivos: en primer lugar, dicha película describe la tragedia de un pintor que amaba al país con todo su corazón durante toda su vida, pero terminó siendo traicionado y abandonado por su país. Lo que intenta reflejar dicho film, mediante la experiencia del pintor, no es el amor al país, sino el odio y el rencor; en segundo lugar, el tema central de dicha película, manifestado por la pregunta que hizo la hija al pintor “¿Usted ama al país, pero el país le ama a usted?”, tiende a convocar el rechazo del pueblo al socialismo; en tercer lugar, la película distorsiona la realidad, igualando el crimen que comete la “Banda de los cuatro” a la crueldad que ejerce el país a su pueblo, y de este modo echa la culpa de la catástrofe política al gobierno socialista. Como resultado, dicha película fue etiquetada como “obra artística anti-partido y anti-social”.

La película mencionada anteriormente tuvo repercusiones tan grandes en la sociedad china de aquel entonces que, más tarde, el gobierno chino publicó una serie de reglamentos para prohibir o censurar de manera muy estricta las creaciones artísticas y literarias sobre el tema de la Revolución Cultural. El 29 de enero de 1981 y el 20 de febrero del mismo año se emitieron dos documentos para suprimir dos revistas literarias que tenían mucha influencia entre el pueblo, con el objetivo de consolidar el liderazgo del partido. En 1985, la Oficina de Publicaciones Culturales emitió el 《关于揭露林彪、江青反革命集团的文学读物应切实注意社会效果的通知》 (“Aviso a las obras literarias dedicadas a delatar al grupo antirrevolucionario de Lin Biao y Jiang Qing para que tengan muy en cuenta los efectos sociales”), lanzando advertencia a las creaciones artísticas y literarias que describían de forma arbitraria la historia de la Revolución. En el siguiente año, el Departamento Central de Propaganda publicó el 《关于慎重对待专

门叙述文革历史的专著和文章的通知》(“Aviso sobre el tratamiento discreto a las obras y los artículos que versan sobre la historia de la Revolución Cultural”), y estableció la regla de que sin una revisión rigurosa, los editores, periódicos y revistas no deberían publicar ni transmitir dichos artículos y obras, y en cuanto a aquellos publicados, no deberían hacer ni comentarios ni difusiones sobre ellos. En 1988, el Departamento Central de Propaganda publicó otra vez 《关于出版“文化大革命”图书问题的若干规定》(“Las normas sobre la publicación de los libros que tratan el tema de la Revolución Cultural”), estableciendo los principios básicos en cuanto a la publicación de dichas obras.

Dichas normas hicieron que la reflexión sobre la Revolución pasara de un tema público a ser un tabú político, lo cual condujo a dos consecuencias importantes: por un lado, debido a que se quedaron bloqueadas la reflexión y la creación en el campo del arte y la literatura, se vio obligada a paralizar la reflexión sobre los temas relacionados con la historia de la Revolución, la historia contemporánea china, así como los pensamientos de Mao; por otro lado, ese tabú político motivó a un grupo de intelectuales chinos con el espíritu luchador y rebelde a penetrar en esta zona prohibida.

A finales de la década de 1980, la Unión Soviética y los países socialistas de Europa del Este abandonaron el sistema socialista para meterse en la fila de los países capitalistas, lo cual suponía una prueba muy dura para la existencia del socialismo, y afectó tremendamente a China. En 《江泽民在党的十六大上所做的报告》(“Informe realizado por Jiang Zemin en el 16 Congreso del Partido”), el que era el presidente de aquel entonces declaró:

El desarrollo de la causa socialista de nuestro país está enfrentando dificultades y presiones sin precedentes. En este momento histórico supremo que determina el futuro de nuestro partido y nuestro país, nuestro gobierno central se apoya firmemente en el pueblo chino de todas las etnias, persistiendo sin vacilar la ruta que se estableció en La Tercera Sesión Plenaria del Undécimo Comité Central, y ha logrado estabilizar la situación nacional para seguir el desarrollo y la reforma, así como defender la gran causa del socialismo con características chinas. Después de la inspección por el sur que hizo Deng Xiaoping en el año 1992, se estableció en el XIV Congreso Nacional del Partido Comunista de China el

objetivo de reformar el sistema económico del mercado socialista, lo cual indica que la carrera de reforma, apertura y modernización ha entrado en una nueva fase. (Jiang, 2012)

En la década de los años 90, para poder seguir la ruta del socialismo con características chinas, es imprescindible la estabilidad social, la cual, según Deng Xiaoping, es “capaz de controlar todo”⁵³. Dicha realidad social exige que el desarrollo del ámbito cultural e ideológico sea estable también.

Bajo ese contexto social, varias películas chinas que abordan el tema de la Revolución fueron censuradas durante los años 90, tales como 《蓝风筝》 “La cometa azul”, 《活着》 “Vivir”, y 《天浴》 “Xiu Xiu”, lo cual nos hizo reflexionar sobre la presión ideológica que sufrían las obras artísticas en un entorno cultural extremo. Son bastante subjetivos los motivos por los que fueron censuradas dichas películas⁵⁴, sin embargo, si analizamos detenidamente el contenido de esas tres películas, podemos percibir el peligro político al que se enfrentaban.

La película 《蓝风筝》 “La cometa azul” emplea un filtro azul a lo largo de todo el film, creando un ambiente reprimido y sofocante. El movimiento de la cámara es muy estable, como si fuera un anciano, acostumbrado a la vida dura, que está contando sus experiencias. El director pone un toque especial a las escenas para que parezcan fotos viejas.

El protagonista de la película es un niño que se llama Tietou, quien desempeña el papel del testigo de todos los altibajos que ha sufrido la familia. La historia que cuenta la película se puede dividir en tres partes, marcadas por los tres matrimonios fracasados que tiene la madre de Tietou. La Revolución Cultural tiene una aparición muy limitada en la película, el resto del contenido lo dedica el director a los sucesos del movimiento antiderechista a finales de la década de 1950 y a principios de 1960, y la gran hambruna que se produjo entre 1959 y 1961.

⁵³ El 26 de febrero de 1989, parte del contenido de las conversaciones de Deng Xiaoping con el presidente Bush fue compilado como "La estabilidad es capaz de controlar todo" e incluido en el tercer volumen de "Obras seleccionadas de Deng Xiaoping".

⁵⁴ Motivos de censura: Las películas 《蓝风筝》 “La cometa azul” y 《活着》 “Vivir” fueron estrenadas en el extranjero sin el permiso de la Administración de cine de China, y la película “Xiu Xiu” fue rodada en la zona tibetana sin permiso.

A diferencia que el tono de reflexión que suelen tener las películas de los años 80, “La cometa azul” narra la historia con una actitud calmada y subjetiva, en la cual apenas se notan las quejas y acusaciones, pero es capaz de transmitir al público una sensación de desesperación. Durante el proceso de visualización de la película, los espectadores comparten los mismos sentimientos que el niño Tietou, quien aún no conoce el dolor de la vida, ni es capaz de cambiar el mínimo detalle de los sucesos que les pasan en la vida, sintiendo una gran impotencia frente a las calamidades que causan los movimientos políticos en la vida de la gente inocente.

En comparación con la actitud subjetiva que se percibe en 《蓝风筝》 “La cometa azul”, la película 《活着》 “Vivir” del director Zhang Yimou acentúa el control que tiene la situación política en el destino de la gente común y corriente, lo cual es justamente lo que intenta evitar la novela original de la que se adapta la película para esquivar la censura. Por ejemplo, en cuanto a la escena en que Wan Erxi se fue con un grupo de compañeros a la casa de Fugui para pintarle la pared, la describen de forma muy distinta en ambas formas artísticas: en la novela se presenta como una simple escena cotidiana sin connotaciones políticas, en la cual un campesino les dijo a Fugui “el pretendiente de vuestra hija se ha ido a vuestra casa”. Sin embargo, en la película, dicha escena cobra más implicaciones políticas: un vecino acudió a Fugui y a su mujer para darles la noticia de que “un grupo de rebeldes se han ido a tu casa con mucha prisa, y parece que la van a tirar abajo”.

El énfasis que se pone en la influencia de la política sobre la vida cotidiana se percibe en muchas otras escenas de la película. En la boda de Wang Erxi y Xu Fengxia, el alcalde marcó el ritmo para que todos los presentes cantaran conjuntamente una de las canciones más populares de aquella época: “el cielo y la tierra son enormes, pero no llegan a ser tan grandes como el afecto que tiene nuestro partido; nuestro padre y nuestra madre son cariñosos, pero no llegan a ser tan afectuosos como nuestro presidente Mao...” Después de la canción, Wan Erxi le habló en voz alta a la estatua de Mao, pidiéndole permiso para su matrimonio: “Gran líder Mao, voy a llevar a la compañera Xu Fengxia a mi casa”.



(La boda de Wan Erxi y Xu Fengxia en 《活着》 “Vivir”)

Otro elemento de muchas connotaciones políticas que el director añade a la película, y que no se encuentra en la novela original, consiste en las sombras chinescas. El destino de los muñecos refleja, en cierto modo, la influencia que tienen los factores políticos en las familias comunes y corrientes. El hecho de que los muñecos que forman parte de las sombras chinescas son manipulados por el ser humano nos hace reflexionar sobre las experiencias de los personajes, quienes también son manipulados y nunca pueden actuar por su propia voluntad.



(Las sombras chinescas en 《活着》 “Vivir”)

Aunque el director intenta explicar las tragedias que se producen en la vida de los protagonistas desde la perspectiva del *destino*, es muy difícil evitar establecer una conexión entre dichas tragedias y los movimientos políticos, puesto que lo que le pasa al pueblo, en la mayoría de los casos, está marcado por los cambios sociales.

Al final de la película, a diferencia de la novela en la que murieron todos los familiares menos Fugui, sobrevivieron Fugui y su mujer Jiazhen, así como el nieto que simbolizaba

la esperanza de un futuro mejor, lo cual fue un intento de esquivar la censura por parte del director, aunque al final no lo consiguió.

A diferencia que el final de 《活着》 “Vivir” que da esperanza de vida, la historia que cuenta la película 《天浴》 “Xiu Xiu” es una completa tragedia. Se trata de la primera película sobre una joven intelectual que vende su cuerpo para conseguir la oportunidad de volver a la ciudad. La experiencia del personaje de Xiuxiu muestra el doble sufrimiento, tanto del cuerpo como de la mente, que experimentaban las estudiantes jóvenes durante la Revolución.

La protagonista Xiu Xiu, quien fue alumna de la escuela secundaria en la ciudad de Chengdu, se fue a la estepa lejana, situada en el norte de China, por responder el llamado de “Shang Shan Xia Xiang”. Sin embargo, cuando terminó el curso de aprendizaje, nadie fue a recogerla a la estepa para que volviera a la ciudad como lo que le habían prometido. Más tarde, se enteró de que las otras estudiantes se habían vuelto a la ciudad por distintos medios. No teniendo ningún otro recurso, y engañada por las falsas promesas de los hombres, Xiu Xiu vendió su cuerpo para conseguir el justificante que le permitiría volver a la ciudad (sin el justificante no se podría empadronar en la ciudad). Los diversos símbolos que aparecen en la película, tales como el caleidoscopio que le regaló el chico que estaba enamorado de ella, las manzanas que le dieron los hombres de la estepa para aprovecharse de ella, el águila que volaba en el cielo, y el agua que le recogía el pastor Lao Jin desde muy lejos, etc., representan la transformación de una chica inocente con esperanza y energía a una mujer desesperada, privada de la dignidad y la libertad, quien terminó suicidándose para buscar la pureza y la tranquilidad de su alma.

Estas tres películas que pretenden contar las historias de la Revolución desde una perspectiva subjetiva, constituyen en realidad una acusación silenciosa de los factores destructores de dicho movimiento que deprimían al público, provocando inestabilidades mentales y desconfianzas en el socialismo, si llegaran a ser difundidas a nivel nacional, lo cual estaba en contra de las políticas de mantener la estabilidad social y promover el desarrollo económico, por lo tanto, fueron censuradas de forma rigurosa por el gobierno chino. Aún así, el éxito que han tenido debido a su valor artístico las han hecho muy famosas dentro y fuera de China.

2.3. El tono nostálgico

A causa del desarrollo multivalor de la sociedad en los años 90, la producción de las películas que tratan el tema de la Revolución Cultural se encontraba en una situación muy desfavorable. Por un lado, debido al avance económico y el cambio ideológico que experimentaba la sociedad china, así como la censura estricta que se implementaba, la cantidad de las películas sobre dicho tema se redujo bastante en comparación con los filmes que se hicieron en los años 80, y por otro lado, la calidad de los productos también descendió notablemente, ya que muy pocas películas terminaron teniendo éxito. Además de eso, la expansión del individualismo y la diversificación de valores que conllevaba la economía de mercado debilitaron en gran medida la consciencia política del pueblo, por lo que la Revolución Cultural corría el riesgo de ser olvidada, sobre todo por la generación más joven, nacida en las décadas de 1980 y 1990, quienes eran extremadamente ignorantes que consideraban la Revolución como un movimiento que no tenía ninguna relación con ellos, ni con la época en la que vivían.

Xu Ben (2005), quien sostiene las ideas del liberalismo, señala que la otra cara de la ignorancia y la indiferencia hacia la historia consiste en la comercialización y el entretenimiento de la propia historia, lo cual se ve muy bien reflejada en la explotación comercial de todos los símbolos relacionados con la Revolución, por ejemplo, la colección de los objetos antiguos de dicho movimiento con fines comerciales; la divulgación de las canciones revolucionarias; así como en la popularización del turismo en las zonas características de la Revolución, etc. La crisis que sufre la memoria de la Revolución Cultural también se manifiesta por el hecho de que, hasta ahora, solo han sacado al público varios museos comerciales, y nunca se ha fundado ningún museo que enseñe la memoria histórica seria de la Revolución. De modo que el hueco que deja la cultura formal lo termina rellenando la cultura popular comercial. La memoria de la Revolución se vuelve cada vez más insignificante, convirtiéndose poco a poco en un pasatiempo.

El investigador Tao Dongfeng, en su análisis sobre la tendencia de la secularización, afirma que “durante el proceso de la secularización, se resaltan inevitablemente el deseo del pueblo de obtener la felicidad de la vida; la diversificación, la comercialización

y la tendencia de consumismo que experimentan las actividades culturales; así como el reforzamiento de sus funciones de entretenimiento” (1996: 138). Bajo la influencia de dicha tendencia secular y la presión de la taquilla, las películas optaron por satisfacer las necesidades del mercado, añadiendo factores nostálgicos y sobre todo el tema del amor que ganaban fácilmente al público. En los largometrajes, tales como 《小芳的故事》 “La historia de Xiaofang”, 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol”, 《长大成人》 “Hacerse adulto”, la comercialización y la diversión, siendo los principales objetivos de los filmes, se manifiestan a través de los factores típicos que hemos mencionado anteriormente, tales como la nostalgia, el amor, y el reconocimiento de los sentimientos mundanos.

La nostalgia de la historia sirve para reconstruir el significado de la vida presente, revelar los problemas existentes en la realidad, y restablecer los criterios y valores para la sociedad actual. Sin embargo, por causa de la influencia de la cultura de consumo, la catástrofe política se convirtió en el símbolo que representaba las memorias felices y los sentimientos afectuosos.

Por ejemplo, en la película 《小芳的故事》 “La historia de Xiaofang”, la Revolución Cultural adquiere un toque tierno, en la cual no se ven los símbolos típicos de la Revolución, tales como los Dazibaos y Pidouhuis. Todo el recuerdo que tiene el protagonista sobre dicho movimiento es su amor hacia la chica bella que se llama Xiaofang. Y es justamente este lindo recuerdo lo que le inspira para crear la canción famosa “Xiaofang”, que más tarde le cambia completamente la vida. Además, las relaciones personales sencillas y amables que se presentan en la película hacen un contraste obvio con la hipocresía que prevalecía en la sociedad de aquel entonces, lo cual hace que el público tenga una actitud más tolerante con respecto a dicho movimiento.

Con el paso del tiempo, la Revolución Cultural pasó de ser una cuestión histórica seria a convertirse en un tema popular que cumple las funciones comerciales y de entretenimiento. En realidad, lo que se escondía detrás del consumo de la Revolución era la angustia mental y la vaciedad espiritual, por lo que las personas de mediana edad y los mayores se aprovechaban de dicho movimiento para añorar su juventud perdida, mientras que los jóvenes lo consideraban como una anécdota que podría satisfacer sus curiosidades. Aunque se trata de un proceso natural el desvanecimiento de la memoria

sobre la Revolución, algunos investigadores sostienen que “siendo un movimiento que dejó graves consecuencias sociales, su descripción debe tener un límite, el cual consiste en admitir que la Revolución Cultural fue una calamidad que condujo a muchas muertes y pérdidas. Tenemos que asumir siempre la responsabilidad histórica y social para remodelar el espíritu nacional”⁵⁵ (Yu, 2011).

3. La Revolución Cultural desde la perspectiva de los directores de la quinta generación

En el libro 《中国现代思想史论》 (“Sobre la historia del pensamiento moderno chino”), el erudito, filósofo e historiador chino, Li Zehou, divide a los intelectuales chinos de la historia en seis generaciones: la generación de la Revolución de Xinhai⁵⁶ (la Revolución de 1911), la generación del Movimiento del Cuatro de Mayo⁵⁷, la generación de la Expedición del Norte⁵⁸, la generación de la Guerra antijaponesa, la generación de la Revolución china de 1949, y la generación de los Guardias Rojos. La última generación nacieron a finales de la década de 1940 y a principios de la década de 1950, y estaban en su plena adolescencia cuando se produjo la Revolución Cultural. Muchos de ellos empezaron a tener éxito en el ámbito del cine en los años 70 y 80, y son reconocidos como los directores de la generación de los Guardias Rojos⁵⁹. Hay que aclarar el hecho de que esos directores, aunque forman parte de la sexta generación de intelectuales, también pertenecen a la quinta generación de directores, cuyas obras se destacan por la búsqueda de nuevas técnicas artísticas y nuevos pensamientos, junto con el empleo de los elementos subjetivos y simbólicos.

⁵⁵ Traducción propia.

⁵⁶ La revolución de Xinhai (Revolución china de 1911) que ocurrió el 10 de octubre de 1911 puso fin a la última dinastía china, la dinastía Qing, y posteriormente se fundó la República de China.

⁵⁷ El Movimiento del Cuatro de Mayo fue un movimiento social que lanzaron los estudiantes en la Plaza de la Plaza de Tian'anmen el 4 de mayo de 1919, protestando contra condiciones humillantes del Tratado de Versalles que se le impusieron a China después de que terminó la Primera Guerra Mundial.

⁵⁸ La Expedición del Norte que tuvo lugar entre 1926 y 1927 fue un movimiento militar que realizó el Ejército Nacionalista Chino en contra de los caciques militares del norte con el fin de lograr la reunión de todo el país.

⁵⁹ La quinta generación de directores se refiere al grupo de directores que se graduó de la Academia de Cine de Beijing a principios de la década de 1980. Los principales representantes son Zhang Yimou, Chen Kaige y Tian Zhuangzhuang. Sus obras representativas sobre la Revolución Cultural son: 《蓝风筝》 “La cometa azul” (Tian Zhuangzhuang , 1992) , 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina” (Chen Kaige , 1993) , 《活着》 “Vivir” (Zhang Yimou , 1994) , 《山楂树之恋》 “Amor bajo el espino blanco” (Zhang Yimou , 2010) , 《归来》 “Regreso a casa” (Zhang Yimou , 2014) .

En comparación con los directores de otras generaciones, los directores de la quinta generación tienen una experiencia de vida muy especial. La época turbulenta en la vivían durante su infancia les hizo tener una personalidad profunda y serena. Después de que terminó la Revolución Cultural, la mayoría de ellos entraron en la Academia de Cine para recibir formación profesional que les permitió conocer las últimas tendencias del arte y la filosofía occidental. La rica experiencia de vida, los conocimientos profesionales sólidos y los amplios horizontes culturales les han favorecido mucho en sus creaciones artísticas. Su forma de contar las experiencias de la revolución y la reflexión filosófica que se deriva de dichas experiencias siguen siendo muy estudiadas hasta hoy en día. De hecho, la Revolución Cultural siempre ha sido el tema principal que abordan las películas de dichos directores, puesto que la experiencia de ser Guardias Rojos y de participar en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” les han dotado de una visión reflexiva y crítica sobre dicho movimiento.

3.1. La estructura crónica y el efecto épico

En cuanto a la estructura de las películas, los directores de la quinta generación han heredado la estructura crónica que se suelen emplear en los libros históricos tradicionales, utilizando el orden cronológico para crear narraciones crónicas. Por ejemplo, en la película 《蓝风筝》 “La cometa azul”, los sucesos históricos, tales como las alianzas entre los sectores públicos y privados después de la fundación de la república, el Movimiento de la Rectificación de Yan'an⁶⁰, el Movimiento antiderechista, el Gran Salto Adelante⁶¹, y la Revolución Cultural, entre los otros, aparecen en la película de forma cronológica por medio de la radio, los mensajes, los diálogos, etc. En el largometraje 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina”, se utilizan los subtítulos para introducir los entornos históricos correspondientes, igual que la película 《活着》 “Vivir” en la que se emplea la forma de los subtítulos para especificar las fases históricas.

⁶⁰ El Movimiento de la Rectificación de Yan'an, también conocido como Zhengfeng, fue el primer movimiento ideológico de masas que provocó el Partido Comunista Chino y tuvo lugar entre 1942 y 1944. El objetivo principal de esa campaña era transmitir la base básica de la teoría marxista y los principios leninistas sobre la organización del partido a miles de nuevos miembros que se habían unido al partido. El otro objetivo de dicho movimiento consistía en eliminar las imitaciones ciegas de los modelos soviéticos, así como la obediencia a sus directivas.

⁶¹ El Gran Salto Adelante fue un movimiento económico, social y político que se llevó a cabo entre 1958 y 1961, con el fin de lograr la transformación de la economía tradicional agraria de la sociedad china mediante una colectivización e industrialización rápida e intensa.

Mediante el orden cronológico, los directores intentan hacer un registro panorámico completo y continuo de la sociedad china, con el fin de presentar a los espectadores la memoria histórica de la nación, y de este modo, se explica con precisión los antecedentes históricos y los entornos sociales en que se encuentran los personajes y las actividades que realizan.



(Los subtítulos que indican la época histórica en la película 《活着》 “Vivir”)

China es un país que toma muy seriamente en cuenta el registro de la historia, de hecho, en todas las dinastías había puestos oficiales dedicados a registrar y compilar la historia. Esa tradición social ha favorecido mucho a las creaciones artísticas en cuanto a la adaptación y la interpretación de los hechos históricos. Las películas de los directores de la quinta generación, influenciadas por dicha tradición, abarcan una cobertura de etapas históricas muy amplia, creando un efecto épico.

Por ejemplo, la película 《活着》 “Vivir” presenta el cambio de la vida que experimenta la familia de Fugui durante los 30 años transcurridos, con el objetivo de revelar la influencia dominante que ejerce la política en la gente común y corriente. La historia que se presenta en la película pasa por cuatro épocas, que son la década de 1940, la de 1950, la de 1960 y la época posterior de 1960. Los años 40 estaban llenos de guerras y

batallas intrincadas. Poco tiempo después de que terminó la Guerra antijaponesa, se produjo la Guerra civil (1945-1949). En el mismo año en que se acabó la Guerra civil, se fundó la República Popular China. En la década de 1950 tuvieron lugar el movimiento del Gran Salto Adelante y la Reforma agraria (1958-1960). El Gran Salto Adelante entró en fracaso poco tiempo después de su inicio, lo cual condujo, en cierto modo, al comienzo de la Revolución Cultural (1966-1976). A finales de la década de 1970, el gobierno chino empezó a aplicar las políticas de la reforma y apertura que abrieron una nueva etapa histórica en el país.

Mientras transcurrían distintas etapas, Fugui y su familia también experimentaban diversos giros en su vida. La vida de Fugui se puede dividir en cuatro fases: desde su nacimiento hasta los años 40; desde mediados de los años 40 hasta mediados de los años 50; desde mediados de los años 50 hasta los años 70; y, finalmente, la época posterior a los años 80.

La década de 1940 supone una época despreocupada y feliz para Fugui, puesto que siendo el hijo del terrateniente, tenía todos los recursos para vivir una vida de lujo. Se puede decir que esta etapa es equivalente a la infancia de dicho personaje, porque era inmaduro y no sabía asumir las responsabilidades de la familia, a pesar de haberse casado y tenido hijos. Lo único que hacía era causar problemas para fastidiar a la familia.

El primer giro de su vida se produjo cuando murió su padre, la fuente de sus recursos económicos. Más tarde su mujer lo abandonó, porque no dejó de ser irresponsable, arruinando la familia con el juego de apuestas. Debido a la desaparición de las personas que lo protegían y lo cuidaban, Fugui se vio obligado a ganarse la vida por su propia cuenta. En esta fase experimentó por primera vez lo dura que era la vida para una persona común y corriente, y de tal manera se maduró y consiguió que volviera a casa su mujer, con la cual empezó a afrontar la vida conjuntamente, convirtiéndose en un matrimonio unido. Esta fase equivale a la juventud de Fugui, en la cual empieza a madurar y asumir las responsabilidades de la familia.

La mediana edad de la pareja estaba llena de calamidades. Primero, Fugui fue reclutado por el ejército de manera forzada, luego murió su madre, y su hija se quedó sorda a causa de una enfermedad que padecía cuando era pequeña. Posteriormente se le murió el hijo por accidente, y unos años después la hija también murió durante el parto. Al

final solo quedó el nieto que les acompañaba, el cual les suponía la esperanza y la continuidad de la vida. A pesar de que habían vivido muchas tragedias, Fugui y su mujer seguían manteniendo una actitud positiva, soñando un futuro mejor.

Los altibajos que sufrió la familia de Fugui en las distintas épocas se hacen eco de las vicisitudes que experimentaba el país en las etapas históricas respectivas. En realidad, la familia de Fugui es un microcosmo de todo el pueblo chino de aquel entonces que se esforzaba para sobrevivir y seguía con la esperanza de vida a pesar de las calamidades que había sufrido.

Igual que 《活着》 “Vivir”, la película 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina” también muestra la historia del país durante el siglo XX a través de las experiencias de vida de los tres personajes, mientras que el film 《蓝风筝》 “La cometa azul” cuenta el impacto que produce una serie de movimientos políticos en una familia humilde por medio de la memoria que reconstruye el pequeño protagonista Tietou. Todas estas películas tratan los grandes temas, tales como el destino de la nación, la relación entre el pueblo y el país, etc., lo cual aumenta el efecto épico de dichas obras.

3.2. Una nueva interpretación de la tragedia revolucionaria

3.2.1. Una generación con experiencias más directas de la Revolución

Como hemos mencionado anteriormente, los directores de la quinta generación nacieron alrededor de la fundación de la República Popular China, y crecieron junto con el nuevo país. La mayoría de ellos sirvieron como Guardias Rojos, más tarde participaron en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, mientras que sus familias sufrieron diferentes niveles de persecución durante la revolución. Desempeñaron múltiples papeles en ese movimiento social: fueron al mismo tiempo participantes, autores de los actos violentos y víctimas.

Entre dichos directores, Chen Kaige es el que tiene más obras sobre el tema de la Revolución. La experiencia revolucionaria que tuvo en su adolescencia, tales como tener la casa confiscada, escribir los Dazibaos, y empujar a su padre, humillándolo en público en la

sesión de lucha, etc., dejó tantas huellas en su vida posterior que escribió en su autobiografía confesando:

Cuando tenía 14 años, ya había aprendido cómo traicionar a mi padre. ¿Pero cómo pude hacerle eso? Se me saltaron las lágrimas... Cuando un hijo le estaba haciendo daño a su padre, lo que recibí eran las risas del pueblo. Qué clase de pueblo es éste... Me hice cómplice de este pueblo a costa de perder a mi padre. (Chen, 2009: 33)

Debido a todas esas experiencias dolorosas que tenía cuando era joven, en las películas de Chen Kaige es muy frecuente el tema de la traición, por ejemplo, la traición a la cultural tradicional que aparece en la película 《孩子王》 “Rey de los niños”⁶², o la traición a la mujer por parte del esposo, y la del hijo a su madre, incluso la del pueblo al país que se presentan en la película 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina”.

Todas estas experiencias han dotado de una visión más completa sobre la revolución a los directores de esta generación. Se perciben en sus películas tanto la reflexión sobre la sociedad china en la época revolucionaria, como la confesión sobre los errores que cometieron durante dicho movimiento, así como cierta nostalgia de su juventud revolucionaria que en su momento les suponía la fe y la esperanza. Según estos directores, quienes tuvieron contacto con las personas de la clase social más baja en la revolución, no solo ellos mismos estaban inmersos en el sufrimiento, ni la generación suya, sino todo el pueblo.

Hemos tenido la oportunidad de conocer a la clase social más baja y compartir sus sufrimientos, esperanzas y anhelos. Nos damos cuenta de que el pueblo al que conocemos no tiene lágrimas, y la mayoría de ellos no se queja. Cuando dejemos de criticar su ignorancia y atraso, descubriremos la vitalidad obstinada que tienen ellos. (Chen, 1985)

⁶² La película 《孩子王》 “Rey de los niños”(1987), dirigida por Chen Kaige, cuenta la historia de un joven intelectual que participó en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang” y trabajaba de profesor en un colegio que estaba en una granja. Sin embargo, fue despedido por haber enseñado el contenido que no estaba incluido en el plan de estudios, a pesar del hecho de que su forma de enseñanza fue muy bien recibida por los estudiantes.

Debido a dicho conocimiento al pueblo que se mantenía en silencio frente al dolor, estos directores desarrollaron una nueva perspectiva con respecto al sufrimiento individual durante la revolución, como Chen Kaige manifestó:

Sea cual sea la época, y da igual si son personas comunes y corrientes o gente famosa, cada uno tiene que enfrentarse al dolor que marca su actualidad. Si tomamos los sufrimientos y persecuciones como fenómenos normales que suceden en la historia, dejaremos de exagerar la desgracia personal y de quejarnos sobre las injusticias, y podremos afrontar la vida con valor. (Chen, 2006)

Igual que Chen Kaige, el director Zhang Yimou también manifestó que en vez de reiterar repetidamente la desgracia personal, habría que considerarla como un destino inevitable de todas las épocas. Esta visión de evaluar el sufrimiento individual mediante un nuevo criterio hace que la reflexión de la revolución por parte de dichos directores sea más profunda e ilimitada que la de las épocas anteriores.

3.2.2. El abandono del papel de los culpables y los salvadores

El revelación de los culpables de la revolución y su condena constituyen un tema de suma importancia en las películas de las épocas anteriores. Como lo que hemos mencionado en los apartados previos, los largometrajes de distintas épocas siguen un modelo diferente con respecto a dicho tema: en las *películas tipo*, los culpables son los individuos que siguen la vía capitalista para sabotear el desarrollo del socialismo; en las películas de la época de la reflexión, la “Banda de los cuatro” se convierte en los culpables que habían manipulado la revolución. Al final de los filmes, por la necesidad de restablecer la confianza en el socialismo, los culpables siempre terminan por ser condenados de una forma u otra: los seguidores de la vía capitalista son juzgados o educados por el pueblo revolucionario, y la “Banda de los cuatro” es derribada por el partido socialista.

En las películas dirigidas por los directores de la quinta generación, se abandona por completo la búsqueda de los culpables, es decir, dejan de echar la culpa de la tragedia revolucionaria a un grupo determinado de personas, e intentan interpretarla desde

otras perspectivas. Tampoco aparece en dichos largometrajes el papel de los salvadores, que son fundamentales en las películas anteriores, sean los símbolos de la tierra, la madre o el pueblo que protegen a las víctimas (símbolos característicos en las *películas tipo*), o las personas comunes y corrientes con virtudes bondadosas que ayudan a las personas perseguidas (en las películas de los años 80). La típica estructura binaria de las personas buenas y las malvadas queda completamente fuera de las cintas, y se presenta ante los espectadores un pueblo que parece un conjunto, cuya vida se ve afectada por la situación política turbulenta, y lo único que quiere es mantenerse alejado de las perturbaciones para vivir tranquilamente. Se trata de un pueblo que se mantiene silencioso frente al gran dolor y sufrimiento. No buscan culpables que causan sus sufrimientos, ni tienen a los determinados salvadores a los que pueden acudir.

Al abandonar el papel de los culpables y los salvadores, los directores de la quinta generación pretenden dar otra explicación a la tragedia que sufre la gente común y corriente durante la revolución, una explicación que sea convincente para los espectadores que se sienten más ajenos de dicho movimiento. Muchos de ellos optan por dotar de coherencia a la tragedia revolucionaria a través de la perspectiva del destino, algo predefinido que priva a los personajes de las posibilidades de acudir a las ayudas, colocándoles en una posición pasiva donde se ve impotente frente a la realidad dura, y no tiene otro remedio que someterse a su destino y aceptarlo con serenidad.

La película 《蓝风筝》 “La cometa azul” se enfoca en las influencias que tienen los movimientos políticos de 1953 a 1967 en una familia común y corriente. La historia principal, contada por un niño llamado Tietou en forma de recuerdos, consiste en los tres matrimonios fracasados de su madre, Chen Shujuan, los cuales se coinciden con tres movimientos políticos respectivamente. El primer matrimonio se produjo durante el movimiento antiderechista. El marido, Lin Shaolong, fue calumniado de derechista, y murió aplastado por un árbol en el campo de “reeducación”. El segundo matrimonio tuvo lugar durante el Gran Salto Adelante. El compañero de Lin Shaolong, quien contribuyó su muerte por escribir la carta de delación y se sentía culpable, decidió asumir la responsabilidad de cuidar a Tietou y su madre. Pocos años después, murió por exceso de trabajo. El tercer matrimonio se coincide con la época de la Revolución

Cultural. El marido Wu Leisheng, alto funcionario del partido, fue perseguido por los Guardias Rojos y murió por ataque cardíaco.

Los tres matrimonios reflejan el espíritu que tiene Chen Shujuan de luchar contra las injusticias y su deseo de tener una vida tranquila, sin embargo, se ve impotente frente a la realidad dura, y acaba rindiéndose. Ese destino trágico de ella y de los otros personajes se manifiesta por medio de una serie de metáforas a lo largo de la película, una de las cuales reside en la cometa que constituye el eje del largometraje. La cometa parece ser un objeto libre que puede volar alto en el cielo, sin embargo, siempre está bajo el control de un hilo, lo cual simboliza el destino de la gente común y corriente, quienes pueden hacer planes de su propia vida, pero siempre están condicionados por las situaciones políticas y sociales del país. Además, se trata de un juguete frágil y fácil de romper, igual que el pueblo que se encuentra en las turbulencias políticas, que en cualquier momento puede terminar en tragedia.

Frente al entorno político deprimente, el espíritu de luchar que mostraron los personajes también se ve reflejado a través de una cometa. Por ejemplo, en el comienzo de la película, cuando Tietou y sus amigos intentaban sacar la cometa que se quedó enredada en el árbol, el padre de Tietou les dijo que podría hacer uno nuevo si el otro estaba roto; más adelante, cuando la cometa de la nieta de Wu Leisheng se quedó trabada en el árbol, Tietou le dijo que le haría uno nuevo. El hecho de hacer un nuevo cometa si el viejo está roto representa el espíritu de luchar contra la realidad trágica y el anhelo de tener una nueva vida, sin embargo, el padre de Tietou que hizo esa promesa murió, y Tietou tampoco pudo cumplir su palabra a la nieta de su padrastro. El deseo de hacer una nueva cometa se convirtió al final en una pretensión desmedida, lo cual implica la impotencia de la gente común y corriente frente al daño que producen los movimientos políticos. La cometa roto en pedazos colgado en el árbol que aparece al final de la película simboliza la rendición frente al destino, puesto que ya no hay forma de repararlo, ni fuerza para hacer uno nuevo.

Además del cometa, se encuentran otras metáforas que dan pistas del trágico destino de los personajes. Entre estas está la estatuilla del caballo de cerámica que Li Guodong regaló a Chen Shujuan y Lin Shaolong por su matrimonio, el cual se rompió de repente sin ningún indicio, augurando la trágica muerte de Lin Shaolong posteriormente.

La vida de Chen Shusheng, hermano de Chen Shujuan, también constituye una metáfora de la pérdida gradual del espíritu de luchar contra las circunstancias políticas depresivas. Al principio era un hombre valiente que se atrevía a expresar sus verdaderos pensamientos, refutando a las personas que intentaban callarle con la razón de que solo la gente que se preocupaba por el país se sentía responsable de revelar las verdades. Sin embargo, una persona tan despierta que analizaba los problemas del país con profundidad y raciocinio perdió poco a poco la vista, hasta que terminó ciega. Dicho proceso indica el cambio de luchar con valor a rendirse completamente y convertirse en una persona indiferente, igual que el resto del mundo que optaba por mantenerse en silencio frente a las injusticias de la vida.

La Revolución Cultural que aparece en la última parte de la película adquiere un toque infantil por ser contada desde el punto de vista de un niño. La escena más llamativa consiste en la crítica y humillación pública a la directora de la escuela. Un grupo de jóvenes Guardias Rojos escoltaron a la directora hacia un escenario, mientras que los otros estudiantes, entre los cuales estaban Tietou y sus amigos, gritaban los eslóganes revolucionarios y la insultaban. Entre los vítores y saltos de alegría de la multitud, le cortaron el pelo rapándola en público.

Esa escena revolucionaria muestra de forma irónica el sentido de la revolución. El líder de los Guardias Rojos mantenía una sonrisa en la cara durante todo el proceso, sintiéndose orgulloso de liderar un acto que somete a la directora de la escuela a juicio, mientras que los demás participantes, unos niños que no sabían escribir ni tres caracteres chinos, dedicaban toda su pasión a gritar los eslóganes revolucionarios. Para ellos, la revolución no es nada más que un juego que les saca del ritual aburrido del colegio, y encima es un juego colectivo en que participan todos los estudiantes, por lo que tiene más atracción, y por eso, Tietou le contó a su madre con todo entusiasmo que habían humillado en público a la directora, cortándole el pelo y escupiéndola, como si fuera un acto heroico; y cuando le preguntaron a Tietou sobre cómo estaba la situación de la escuela durante la cena con los familiares, el niño dijo con una cara entusiasmada: "Se han quemado todos los pupitres, pero volvemos al cole todos los días para echar un vistazo, es muy divertido".



(Escenas de 《蓝风筝》 “La cometa azul”)

La persecución a Wu Leisheng, el tercer marido de Chen Shujuan, durante la Revolución Cultural es la última gota que colmó el vaso. Wu Leisheng decidió divorciarse de Chen Shujuan para no envolverla a ella y a Tietou en la persecución, ya que habían puesto en su trabajo muchos Dazibaos para criticarlo, y se veía venir la sentencia final. Poco tiempo después, los Guardias Rojos pusieron los Dazibaos en su casa, llevaron a fuerza a Wu Leisheng a la calle, donde murió por un ataque de corazón, calumniaron a Chen Shujuan por ser antirrevolucionaria, y dejaron medio muerto a Tietou a base de patadas y puñetazos. En la última escena de la película, Tietou estaba tumbado en el suelo, sangrando después de las agresiones físicas por parte de los Guardias Rojos, con quienes gritaban eslóganes revolucionarios, mirando la cometa enredado en el árbol. Ya no había forma de repararlo, igual que su destino de tener una vida rota, irremediablemente.



(Escenas de 《蓝风筝》 “La cometa azul”)

En la película 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina”, las experiencias de los protagonistas también se asocian con el concepto de destino que se ve reflejado en la ópera tradicional china homónima. Dicha ópera fue creada por el gran maestro de la Ópera de Pekín, Mei Lanfang, y fue interpretada inicialmente por Yang Xiaolou y Shang Xiaoyun en 1918 en Beijing. La ópera cuenta la historia de la lucha entre Xiang Yu, quien se autodenominó Xi Chu Ba Wang (gran señor del oeste del reino Chu), y Liu Bang, el fundador de la dinastía Han. Cinco años después de la contienda Chu-Han, Xiang Yu sufrió su última derrota en Gaixian, donde sus ejércitos estaban rodeados por las fuerzas de Liu Bang, creyendo que todo su territorio había sido invadido por los Han al escuchar las canciones de su pueblo desde las líneas Han. En el campamento, le cantó la canción de Gaixian a su amada concubina Yu Ji, y ésta se suicidó después de hacerle la última danza de espadas. Desesperado, Xiang Yu huyó hasta el río Wujiang con 800 jinetes, donde se suicidó cortándose el cuello.

El tema central de la película consiste en la relación entre la ópera tradicional china y la vida real de los protagonistas. Las experiencias del aprendizaje de la ópera que tenía Cheng Dieyi desde pequeño le crearon confusiones sobre su sexualidad, lo cual sentó la base de su identificación con el papel de la concubina Yu Ji cuando se hizo famoso por la interpretación de dicha ópera. Para él, la ópera era equivalente a la vida real, en la

cual se enamoró de su compañero de escena, Duan Xiaolou, quien realizaba el papel del Rey Xiang Yu. Los dos aprendieron juntos el arte de la ópera tradicional china en la misma escuela de actores, y su amistad se fortaleció después de que Shitou (Xiaolou) le salvó la vida de Douzi (Dieyi) en múltiples ocasiones.

La persistencia del arte de Dieyi hizo que su sueño consistiera en realizar la ópera junto con su compañero y pareja durante toda la vida, por lo tanto, se produjo la conversación famosa entre los dos cuando Dieyi se enteró de que Xiaolou se había casado a sus espaldas:

- Dieyi: ¿Olvidaste el secreto de nuestro éxito? ¿No recuerdas las palabras de nuestro maestro?
- Xiaolou: ¿Cuáles?
- Dieyi: “Permanezcan juntos hasta el día de la muerte.” Quiero que estés conmigo. Quiero decir... Quiero que estemos juntos el resto de nuestra vida para cantar la ópera, ¿Podemos?
- Xiaolou: Si nos hemos dedicado la mitad de nuestra vida haciéndolo.
- Dieyi: ¡No es suficiente! ¡Estoy hablando de toda la vida! ¡Un año, un mes, un día, incluso un segundo menos, hace que ya no sea toda una vida!
- Xiaolou: Dieyi, estás demasiado obsesionado. La obsesión es necesaria para la ópera, eso es verdad. Pero si también estás obsesionado en la vida real, ¿cómo logramos sobrevivir en el mundo mundano?

Existen varios factores que determinan el destino trágico de Dieyi, uno de los cuales es su obsesión por la ópera y el papel de realiza; en otras palabras, es la verdadera concubina Yu Ji en la vida real. A parte de eso, la personalidad de Xiaolou fuera de la ópera es otro motivo que conduce al final triste de Dieyi, puesto que es un hombre que distingue de forma muy clara la ópera y la vida real, para el cual, la ópera es simplemente un medio de ganar dinero. En la vida mundana, es un mujeriego que visita con mucha frecuencia un burdel, donde conoció a la prostituta Juxian, y enamorado de ella, Xiaolou liquidó la deuda que tenía Juxian con la dueña del burdel, y se casó con ella. Todo eso hace que la figura de la que está enamorado Dieyi sea solamente una ficción, mientras que su amor hacia Xiaolou es solo un sueño que sobrevive en la ópera.

El conflicto de los tres protagonistas, Dieyi, Xiaolou y Juxian, llegó a su apogeo durante la Revolución Cultural. La ópera tradicional china estaba prohibida en dicha época, de modo que Dieyi quemó todos los vestuarios de la ópera en la escuela, mientras que Xiaolou y Juxian quemaron todos los objetos relacionados con la ópera que tenían en casa. Más tarde, Xiaolou fue acusado por Na Kun, el dueño de teatro, por haber amenazado al Partido Comunista de China. La persona que juzgó a Xiaolou era su ex discípulo, Xiaosi, quien guardaba mucho rencor a Xiaolou y Dieyi, y se hizo guardia rojo posteriormente. Le dijo a Xiaolou que si no quería ser ejecutado como los otros antirrevolucionarios, tendría que delatar a Dieyi.

Xiaolou y Dieyi fueron obligados a maquillarse y ponerse el vestuario de la ópera, luego los llevaron para el paseo de la humillación, y les obligaron a delatarse mutuamente. Entre los gritos de “¡Abajo con Duan Xiaolou!” y “ ¡Abajo con Cheng Dieyi! ”, Xiaolou acusó a Dieyi de estar completamente loco y obsesionado por la ópera, y que lo único que le importaba era la ópera. Le daba igual quién estaba en el público o a qué clase pertenecieran, incluso cantó para los japoneses durante la guerra contra Japón, por lo que fue considerado un traidor al país; además fumaba opio y era homosexual. Dieyi se sentía traicionado por el todo el mundo, y también empezó a delatar a Xiaolou, diciendo que se casó con la prostituta más popular del burdel, echándole la culpa del declive de la ópera. Bajo la presión de los Guardias Rojos, Xiaolou se vio obligado a confesar que ya no quería a Juxian y que marcaría la distancia con ella, lo cual hirió completamente los sentimientos de Juxian, conduciendo directamente a su suicidio.

En este punto de la historia, el hombre del que estaba enamorado y al que siempre consideraba el rey en la vida real, se convirtió en un cobarde que traicionó a su mujer y a su mejor amigo. Lo único que le importaba a Xiaolou era sobrevivir a la persecución, pero para Dieyi había muerto su rey, junto con el arte que apreciaba tanto como su vida. La inhumanidad, la traición, el odio, el miedo y la desesperación corrompieron completamente sus vidas.



(Escenas de 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina”)

Once años después, Xiaolou y Dieyi volvieron de nuevo al escenario, interpretando la misma ópera de siempre, solo que esta vez, Dieyi se suicidó de verdad, convirtiéndose en la verdadera concubina Yu Ji del rey Xiang Yu.

La obsesión con la ópera y la identificación personal con el papel que interpretaba le llevaron a su destino, la muerte. Para él, no hay diferencia entre la ópera y su vida, salvo que el hombre del que está enamorado en la vida real es solo un personaje ficticio, por lo que su muerte no solo va por los sentimientos hacia su rey, sino también para alcanzar la máxima pureza del arte.

En la película 《天浴》 “Xiu Xiu”, el destino trágico de la protagonista también está prescrito a través de una serie de símbolos, tales como la manzana y el agua. En la cultura occidental, la manzana es un símbolo que conlleva abundantes significados implícitos. Puede representar la belleza femenina, la sabiduría, la inmortalidad, el pecado, el renacimiento, la paz, etc., dependiendo de la zona geográfica que nos estemos refiriendo. En la mitología griega, la diosa Eris se presentó en la boda de Tetis y Peleo, a pesar de que no había sido invitada por su naturaleza problemática, lanzó una manzana de oro en medio de todos los reunidos, indicando que era para la diosa más hermosa, y terminó provocando la Guerra de Troya. De esta forma, la manzana de la discordia se convirtió en el origen de una tragedia. Otra acepción desde la mitología muy

famosa de esta fruta aparece en la Biblia, y nos cuenta la historia que sucedió en el jardín del Edén, donde Adán y Eva desobedecieron a Dios y comieron la manzana, la fruta prohibida, procedente del árbol del bien y del mal, que les dio la serpiente, , motivo por el que perdieron su inocencia, y les expulsaron del Paraíso.

En dicha película, la manzana dispone de la misma simbología que tiene dicho fruto en la mitología griega y en la Biblia, representando la atracción de los deseos o de lo prohibido. Xiuxiu llegó a la estepa junto con los otros jóvenes estudiantes para recibir la “reeducación”, con la esperanza de volver a la ciudad en medio año. Los primeros meses los pasó tranquila, encima le hicieron una promoción. Sin embargo, cuando llegó la fecha indicada, nadie fue a recogerla a la estepa, y al ver que sus compañeras se habían vuelto a la ciudad por sus propios “medios”, los deseos de abandonar la estepa que tenía Xiuxiu se intensificaron cada día más. Un día llegó un hombre “con contactos” a la tienda de campaña donde se alojaba Xiuxiu, y con la promesa de ayudarla a volver a la ciudad, tuvo relaciones con ella. Antes de irse, le dio a Xiuxiu una manzana roja, y ésta la aceptó con una mirada tímida de felicidad. Xiuxiu esperó día y noche a que le fuera a recoger ese hombre, el cual nunca más apareció, y en vez de él, llegó otro hombre “con recursos” que le hizo la promesa de enviarla a la ciudad, aprovechándose para tener relaciones sexuales con ella, y le dio otra manzana roja. Cada vez había más hombres que hicieron lo mismo con Xiuxiu, mientras que lo único que recibió la chica eran las manzanas rojas que para ella significaban fruto de amor, pero en realidad, era la fruta prohibida que la condujo a su destino de muerte.



(Escenas de 《天浴》 “Xiu Xiu”)

El agua es otro símbolo que augura el trágico destino de la protagonista. El título chino de la película es 《天浴》 , traducido directamente al español como “bañarse al aire

libre”, en el cual se percibe la función fundamental que desempeña el agua en el largometraje: la limpieza corporal y espiritual, por lo que a lo largo de toda la película, Xiuxiu limpia su cuerpo una y otra vez, a pesar de la enorme dificultad de conseguir agua en la estepa.

La relación entre el agua y el destino de Xiuxiu se manifiesta de forma muy sutil: 1) antes de ir a la estepa, Xiuxiu era una chica ingenua, y se bañó en un barreño en su propia casa, donde había suficiente agua para su uso; 2) cuando recién llegó a la estepa, Laojin construyó una bañera en el césped para que Xiuxiu pudiera bañarse a gusto con suficiente agua, y vigilaba que nadie la molestara cuando se duchaba; 3) después de tener relaciones sexuales con el primer hombre que la engañó, Xiuxiu quería limpiar su cuerpo, pero solo le quedó muy poca agua en la tetera; 4) después de vender su cuerpo a más hombres, solo quedó hielo en la tetera; 5) después del barto, Xiuxiu buscaba agua por todas partes para limpiarse, y lo único que encontró era nieve. En vez de preguntar a Laojin si todavía quedaba agua, como siempre hacía, afirmó desesperadamente a Laojin que ya no había más agua.

De esta manera, se produce un paralelismo entre el destino de Xiuxiu y la cantidad del agua: cuando era una chica ingenua, tenía suficiente agua para bañarse de forma despreocupada; después de perder la virginidad, solo le quedó un poco de agua en la tetera que no le bastaba para limpiar el cuerpo; cuando se volvió completamente degenerada, no le quedó ni una gota de agua, lo cual implica que ya no había manera de quitar la suciedad en su cuerpo y en su mente, por lo que la muerte sería la única opción para liberarse de esa pesadilla.

A medida que se reducía la cantidad del agua, se debilitaban también la vergüenza y el amor propio que tenía Xiuxiu. La primera vez que se bañó en la estepa, lo hizo con mucha timidez detrás de una cortina. Después de tener relaciones sexuales con el primer hombre que le hizo la promesa falsa, se puso a limpiar el cuerpo sin cerrar la cortina, y cuando estaba acostumbrada a entregar su cuerpo, perdió completamente la vergüenza, desnudándose delante de Laojin, burlándose de la impotencia sexual del hombre que la cuidaba todo el tiempo. Aún así, la búsqueda de la pureza corporal y espiritual le obligaba a buscar soluciones, hasta que eligió el suicidio en la bañera que le construyó Laojin.



(Escenas de 《天浴》 “Xiu Xiu”)

En las películas dirigidas por los directores de la quinta generación, los personajes no hacen críticas a la revolución como lo que suelen hacer en las películas anteriores, sino que la consideran como uno de los tantos obstáculos que se encuentran a lo largo de su vida, y de este modo todas las tragedias causadas por las injusticias políticas se convierten en cuestiones personales. Por ejemplo, en la película 《活着》 “Vivir”, cuando Fugui fue reclutado por el ejército y no tuvo otro remedio que aceptarlo, la misión del país – ganar la guerra – se convirtió en la creencia personal que residía en sobrevivir por sí mismo y por la responsabilidad de la familia. Lo mismo pasó con la muerte de sus dos hijos. Después de que murió el hijo Youqing, Chunsheng se fue a la casa de Fugui para dar el pésame, ya que él tenía parte de la responsabilidad de esa tragedia. Jiazhen, la mujer de Fugui, le dijo a Chunsheng que les debía una vida, y de esta manera convirtió una muerte causada por el movimiento político en un rencor personal. Después de que murió Fengxia durante el parto, Jiazhen no dejó de arrepentirse por haberle dado demasiado pan al médico viejo, motivo por el que murió el médico y no pudo atender a la parturienta a tiempo, mientras que los Guardias Rojos que habían tomado el control del hospital no tenían ni idea de cómo solucionar el accidente. Para Fugui y Jiazhen la muerte de sus dos hijos son solamente desgracias personales y no consecuencias políticas.

En la película 《归来》 “Regreso a casa”, la madre Feng Wanyu culpó de la persecución que habían sufrido su marido a su hija, y no la perdonó aun cuando sufría de amnesia, puesto que fue su hija la que delató a su propio padre, quien había sido calumniado de ser *derechista*, con el fin de que no pudiera reunirse con su madre. Si el padre aparecía en casa, la joven perdería la oportunidad de ser elegida como la bailarina principal en

una actuación importante. De esta manera, la separación familiar ,causada por las injusticias políticas, se convirtió en el rencor de la madre hacia la hija.

En realidad, las tragedias que experimentan los personajes en dichas películas no se pueden deber de forma simple a un movimiento político. Los directores abandonaron completamente la búsqueda de culpables, interpretando los sufrimientos del pueblo a través de la perspectiva del destino. Por ejemplo, muchas vicisitudes que sufre la familia de Fugui no tienen una explicación exacta, sino que parecen más bien una paradoja en que lo malo puede terminar siendo bueno, y viceversa. Siendo el hijo del terrateniente rico, Fugui estaba adicto al juego de azar, y cayó en la trampa que le tendió Long'er, llevando a la familia a la arruina. Sin embargo, gracias a este suceso, Fugui evitó ser perseguido por haber perdido la casa en las apuestas, ya que dejó de pertenecer a la clase terrateniente, mientras que Long'er fue ejecutado por poseer la casa que antes era propiedad de la familia de Fugui. De ahí que la vida parezca una fusión de muchos elementos complejos que no se puede explicar con una relación sencilla y directa entre la revolución y el sufrimiento.

La muerte de los dos hijos de Fugui parecen tener una relación estrecha con el entorno político en que vivían, puesto que solo en aquella sociedad los niños fueron obligados a participar en trabajos físicos de mucha intensidad, y solo en aquella época los hospitales fueron controlados por los jóvenes Guardias Rojos que no tenían conocimientos ni experiencias médicas. La pérdida de los dos hijos supone un gran dolor a Fugui y Jiazhen, no obstante, el nacimiento del nieto Mantou implica una nueva esperanza y la continuidad de la vida. De este modo, los directores no culpan de la muerte de los personajes a la sociedad, sino que la interpretan como si fuera el destino de cada individual, bajo el control de dicho destino, todos los sucesos de la vida adquieren una relación intrincada a la que no se puede cuestionar ni culpar.

Esta interpretación de la historia a través de la perspectiva del pueblo común y corriente nos ofrece una versión distinta de la historia en la que no hay ni vencedores ni vencidos, por lo tanto, tampoco existe el final feliz que brinda el socialismo. La Revolución Cultural en dichas películas deja de ser un evento especial, sino que se convierte en una pieza integradora que forma parte del destino de todo el pueblo.

4. La Revolución Cultural desde la perspectiva de los directores de la sexta generación

Los directores de la sexta generación nacieron en los años 60 y 70 del siglo pasado. Por la edad que tenían, no formaron parte de la organización de los Guardias Rojos, como los directores de la quinta generación; tampoco tuvieron la experiencia de participar en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, sin embargo, no eran ajenos a la Revolución, puesto que tenían su propia organización rebelde llamada los “pequeños Guardias Rojos”, formada principalmente por los estudiantes de la escuela primaria, y mientras que los verdaderos Guardias Rojos realizaban las actividades revolucionarias, los “pequeños Guardias Rojos” desempeñaban el papel de ayudantes, imitando lo que hacían aquellos jóvenes revolucionarios, aprendiendo las instrucciones supremas de Mao, cantando canciones revolucionarias, etc.

Los “pequeños Guardias Rojos” no participaron directamente en la Revolución, pero fueron profundamente influenciados por la ideología de los Guardias Rojos. Sin embargo, no como la mayoría de los verdaderos Guardias Rojos que desperdiciaron su juventud en los campos atrasados, muchos Guardias Rojos pequeños pudieron evitar el impacto negativo de la Revolución y pasaron su infancia con tranquilidad por venir de la familia clasificada como las “cinco clases rojas”⁶³, lo cual hace que su recuerdo sobre la revolución tenga un toque romántico y nostálgico. En las películas que hacen los directores de la sexta generación, se presenta la fusión entre el cambio político que tiene la sociedad china y el crecimiento personal que experimentan los personajes, destacando la huella que deja la Revolución en el proceso del desarrollo personal.

4.1. El recuerdo personal sobre la Revolución mediante historias autobiográficas

En comparación con las películas que dirigen los directores de la quinta generación en las que se cuentan historias de grandes temas sobre el país o el pueblo, los filmes hechos por los directores de la sexta generación ponen más énfasis en la vida de las personas

⁶³ Las “cinco clases rojas” es el término que hace contraste con el de las “cinco clases negras”. Incluye a los campesinos pobres, los trabajadores, los soldados revolucionarios, los cuadros revolucionarios, y mártires revolucionarios que fueron considerados como las clases más elogiadas por la sociedad durante la revolución. Los hijos de estas personas también entraban en dicha clasificación.

individuales. Esta diferencia se debe a varios motivos: por una parte, cuando se produjo la Revolución, los directores de la sexta generación aún estaban en su infancia, motivo por el que no comprendían la esencia de la Revolución; por otra parte, el desarrollo social y económico de los años 90 hizo que se fijaran más en los valores personales.

En muchas de estas películas se percibe un toque autobiográfico, es decir, la historia se desarrolla en torno al crecimiento personal del protagonista con el que se identifica el propio director. Por ejemplo, la película 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol” está ambientada en Beijing durante la Revolución Cultural, y cuenta la historia desde la perspectiva de Ma Xiaojun, apodado “mono”, quien era un adolescente en aquel entonces y, debido a que la Revolución había derrotado por completo el sistema educativo en China, y que los padres estaban ocupados enfrentándose a la Revolución y no tenían tiempo para encargarse de sus hijos, podía pasar todos los días jugando por las calles con sus amigos.

La mayor parte de la historia ocurrió durante un verano, girando en torno a las aventuras de él con sus amigos y su fascinación por una chica mayor que él, que se llamaba Mi Lan. Una parte de la película se basa en la experiencia real del director, según el cual, la película intenta cambiar el recuerdo colectivo triste que se suele reflejar en las películas anteriores, y describir la Revolución mediante un recuerdo individual romántico y nostálgico, “El cielo de aquel entonces era más azul que ahora, y las nubes más blancas. En mis recuerdos el sol estaba más caliente, y nunca llovía. El recuerdo de aquella época es tan hermosa que todas las cosas que hacíamos me dan nostalgia, de hecho, esta película la he hecho siguiendo mis recuerdos” (Dai, 2006: 403).



(Escena de 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol”)

La película 《长大成人》 “Hacerse adulto” cuenta la historia del protagonista Zhou Qing desde la infancia hasta la edad adulta, en la cual también se ve reflejada la experiencia del propio director. Zhou Qing era un adolescente que cumplía todas las características rebeldes: se escapó de casa porque su padre le había cortado el pelo contra su propia voluntad; vagaba todo el día por las calles con sus amigos e incluso fumaba. Sin embargo, el libro roto y abandonado “Así se templó el acero” que encontró en una cueva le despertó la curiosidad del contenido de la otra mitad del libro, y cuando trabajaba en la estación de carga, le regaló una versión completa de ese libro su compañero de trabajo Zhu Helai, un hombre recto, honrado y bondadoso, quien se convirtió en su ídolo moral posteriormente. A finales de la década de 1980, Zhou Qing terminó los estudios en Alemania y volvió a su propio país, sin embargo, la sociedad china había cambiado tanto que el protagonista ya no podía adaptarse. Lo único que quería hacer era buscar a Zhou Helai que era su creencia moral. La película muestra la nostalgia del director por el ambiente social puro de la época anterior, haciendo crítica de la indolencia y la idolatría del dinero que prevalecían en la sociedad de los años 90.

Los directores de la sexta generación suelen aplicar los monólogos interiores como una forma de promover el desarrollo de la historia. El uso de dicha técnica, en comparación con la voz supuesta que se emplea en las películas de los años 80 con el objetivo de criticar la Revolución o despertar en el público la responsabilidad social, se dedica simplemente a la expresión de los sentimientos personales del director, además de ayudar a los espectadores a comprender mejor las actividades mentales de los personajes. Por ejemplo, la película 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol” empieza con un monólogo interior del protagonista Ma Xiaojun, manifestando la nostalgia del director a la época de la Revolución:

Beijing ha cambiado mucho en los últimos 20 años, y se ha convertido en una ciudad moderna en la que no puedo encontrar nada de mi recuerdo. De hecho ese cambio ha estropeado mi recuerdo, y hace que no pueda distinguir entre la realidad y la alucinación. Mi historia siempre ocurría en el verano. El tiempo caluroso hacía que la gente se vistiera con menos ropa y que no pudiera contener sus deseos. El verano parecía no acabar nunca, y el sol que siempre me

acompañaba era tan fuerte que me cegaba.⁶⁴ (Monólogo de 《阳光灿烂的日子》
“Días de sol”)

Debido a que los directores de la sexta generación eran muy pequeños cuando se produjo la Revolución, su recuerdo sobre dicho movimiento se encuentra borroso y fragmentado. En muchas de las películas que han rodado dichos directores, la Revolución Cultural ha perdido su naturaleza política y se ha convertido en un símbolo histórico. Por ejemplo, en la película 《长大成人》 “Hacerse adulto”, la caída de la “Banda de los cuatro” fue descrita como si fuera un suceso sin ninguna importancia en la vida cotidiana: “El tiempo pasaba volando. La otra mitad del tebeo aún no había salido, y pasó algo imprevisto allí fuera. Decían que habían derribado a cuatro personas del gobierno que intentaban hacer el golpe de Estado, y pronto pudimos cantar las canciones de Deng Lijun”⁶⁵.

En las primeras escenas de la película 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol”, las estatuas de Mao siempre aparecen con el cuerpo cortado, nunca con el cuerpo entero y de frente, lo cual indica que su figura ha perdido el significado político, y solo cumple la función de indicar la época histórica. En el final de la película, el protagonista Ma Xiaojun logró ser un comerciante rico, cuyo coche tenía la foto de Mao como adorno. La figura de Mao que fue considerada como la existencia más sagrada en las épocas anteriores se convirtió en un adorno que podía tener cualquier persona para espantar malos espíritus a principios de los años 90.

⁶⁴ Traducción propia.

⁶⁵ Traducción propia. Deng Lijun (29 de enero de 1953 - 8 de mayo de 1995), una cantante taiwanesa famosa cuyas canciones fueron prohibidas durante la revolución porque trataban el tema de amor.



(Escenas de 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol”)

La narrativa sobre la Revolución Cultural en las películas dirigidas por los directores de la sexta generación es completamente personal y altamente autobiográfica. Mediante las creaciones artísticas, pretenden reflejar tal y como era dicho movimiento en sus recuerdos, como declara el director Wang Xiaoshuai en una entrevista con el periódico 《东方早报》 (Periódico matutino de Oriente):

Nacimos a mediados de la década de 1960, justamente antes de los diez años caóticos de la Revolución Cultural. Somos una generación muy peculiar, a diferencia que la generación anterior que experimentó la “reeducación” y muchas otras cosas, éramos niños inocentes cuando se produjo todo eso, y no entendíamos nada del mundo de los adultos. Sin embargo, cuando llegamos a la adolescencia y miramos hacia atrás, nos damos cuenta de las influencias que dejó la Revolución en muchos aspectos de nuestra vida, aunque no las percibimos en su momento. (Cai, 2012)

4.2. Un enfoque positivo de la Revolución Cultural

Con respecto a la comprensión sobre los conceptos y el cambio de los conceptos, Koselleck escribió un artículo para explicar precisamente cuál es el objeto real de la “historia de los conceptos”, afirmando que “los conceptos como tales no tienen historia. Contienen historia, pero no tienen historia. Solo pueden envejecer, afirmar algo que ya no sea acertado. Lo que cambia entonces es el contexto, pero no el concepto envejecido” (1983: 14). Esta explicación da a entender que los hechos históricos no cambian, y lo que cambian son las interpretaciones y las aplicaciones que les dan la gente posteriormente. Lo mismo pasa a la Revolución Cultural, a la cual le dan significados distintos en diferentes épocas históricas. Como lo que hemos mencionado anteriormente, la percepción sobre dicho movimiento se puede dividir generalmente en tres etapas que se coinciden con la época de la plena Revolución (1966-1976); la época de reflexión (la década de 1980) y la época de la diferenciación ideológica (a partir de los años 90).

Entrando en la década de 1990, el avance económico y el desarrollo de las nuevas tendencias ideológicas, tales como el nacionalismo, el poscolonialismo y la nueva izquierda, engendraron nuevas interpretaciones sobre la Revolución Cultural, lo cual también tuvo un gran impacto en el cine revolucionario. En una charla que dieron los testigos de la Revolución, el historiador Zhang Lifan declara:

La historia es como una rompecabezas. Cada individuo puede tener distintas experiencias o diferentes recuerdos sobre una misma cosa. Quizás tú te acuerdas de este color, y yo de otro color. Además, la forma de cada pieza no es igual, por lo tanto hace falta la combinación de todas las piezas para formar un recuerdo completo.⁶⁶ (Zhu, 2011: 291)

También afirma que algunas personas que no han vivido la Revolución Cultural no están de acuerdo de que dicho movimiento sea un cataclismo completo, y sostienen que se encuentran elementos positivos y divertidos a pesar de los dolores y sufrimientos que se suelen mencionar.

⁶⁶ Traducción propia.

La nostalgia por la época de la Revolución es una prueba que demuestra la actitud afirmativa de los directores de la sexta generación a este movimiento social. En muchas películas que dirigen dichos directores se percibe el idílico recuerdo con añoranza a dicha época controvertida.

En la película 《长大成人》 “Hacerse adulto”, el obrero Zhu Helai, quien representa el espíritu que tiene Pavel Korchagin de la obra “Así se templó el acero”, es una persona valiente, fuerte, y que no teme a las dificultades bajo ninguna circunstancia. Ayudó en múltiples ocasiones al protagonista Zhou Qing, y cuando este sufrió graves lesiones en el pie, Zhu Helai le salvó donándole un hueso de su propio pie. Las cualidades valiosas del obrero sirvieron como el sustento ideológico de Zhou Qing durante toda su vida, bajo la influencia de las cuales, se convirtió en un hombre que tenía el mismo carácter que el obrero. Posteriormente, Zhou Qing volvió a China al terminar los estudios en Berlín, y se dio cuenta de que ya no podía adaptarse en su propio país, puesto que los valores que perseguía él no encajaba con el consumismo y la decadencia moral que regían la sociedad de aquel entonces. Sintiendo confuso y frustrado, dedicó el resto de su vida buscando al obrero desaparecido de forma misteriosa.

La desaparición de Zhou Helai muestra la añoranza que siente el director sobre las cualidades bondadosas y los valores morales que existían en la época de la Revolución y que se terminaron perdiendo en los tiempos posteriores.

La película 《芳香之旅》 “Un viaje agradable” empieza con un paisaje pintoresco en que un autobús estaba avanzando en un camino del campo. El conductor, Laocui, era considerado un héroe revolucionario por haber sido recibido y elogiado por el presidente Mao, mientras que el autobús que conducía adquirió un nombre prestigioso que se llama “Hacia el sol”. La hospitalidad de la joven taquillera y la amabilidad de los pasajeros muestran un ambiente social puro y armonioso que había durante la Revolución.



(Escena de 《芳香之旅》 “Un viaje agradable”)

Durante los viajes, la joven taquillera Chunfen conoció a un médico, Liu Fendou, y los dos se enamoraron. Sin embargo, este la traicionó difamándola cuando los pillaron besándose, lo cual puso fin a esta relación. Posteriormente, aceptó casarse con el conductor Laocui que era mucho mayor que ella y que siempre la quería y la cuidaba, aunque no sentía nada por él. Muchos años más tarde, el médico Liu envió cartas a Chunfen para expresar su amor y añoranza. Dichas cartas, rotas y tiradas en la basura por la mujer, fueron recompuestas por Laocui, quien realizó todas las promesas que había hecho el médico a Chunfen en las cartas, tales como comprarle una bufanda roja, viajar con ella en tren, etc., incluso quería ir a recoger al médico para que se reuniera con Chunfen, dispuesto a renunciar a su matrimonio con el objetivo de que su mujer pudiera estar con el hombre que amaba. Chunfen, por la responsabilidad que sentía de su matrimonio, no acudió a la cita, sin embargo, Laocui sufrió un accidente terrible cuando estaba de camino a recoger al médico y se quedó como un vegetal. Después de enterarse de todo lo sucedido en el diario de Laocui, Chunfen se dio cuenta de que su marido, a pesar de estar impotente debido a su trabajo, era en realidad un hombre espiritualmente completo, y decidió seguir la carrera de su marido, reestrenando el bus “Hacia el sol” que ya estaba muy desgastado después de estar abandonado durante 20 años.

El ambiente social ingenuo en la época de la Revolución que se presenta al principio de la película hace un contraste claro con el declive de la moral y la falta de fe que critica el director de su época. La decisión de seguir la carrera de Laocui por parte de Chunfen refleja la pureza y la responsabilidad que aprecia el director en el matrimonio, y su intento de recuperar los valores que se estaban perdiendo en su época.

El film 《山楂树之恋》 “Amor bajo el espino blanco” nos cuenta una historia de amor que ocurrió cuando la Revolución Cultural se acercaba a su fin. La joven Jingqiu se sentía inferior porque su padre era descendiente de la familia que se encontraba entre las “cinco clases negras”. En una actividad organizada por la escuela, conoció al chico Laosan, hijo de un comandante, quien estaba dispuesto a hacer cualquier cosa por ella y le dio valor para seguir adelante con la vida. Sin embargo, cuando se cumplieron todos los deseos de Jingqiu y por fin pudieron estar juntos, murió el chico por la enfermedad de leucemia. El amor puro entre la joven Jingqiu y el chico Laosan refleja la nostalgia del director a aquella época que él considera ideal.

En resumen, el enfoque positivo sobre la Revolución Cultural en dichas películas se manifiesta a través de la admiración de los valores puros en la época de dicho movimiento, y la crítica de la decadencia moral, sobre todo la idolatría del dinero y la indiferencia que prevalecían en la sociedad china a finales de la década de 1990 y a principios del siglo XXI.

Debido a la edad temprana que tenían los directores de la sexta generación cuando se produjo la Revolución, se emplea con mucha frecuencia la perspectiva de los adolescentes inocentes para contar la historia, tal como en las películas 《长大成人》 “Hacerse adulto” y 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol”. La aparición de esa nueva perspectiva rompió la tradición de las historias en las que la Revolución fue considerada como una pura calamidad política, aportando una nueva pieza a la memoria colectiva sobre dicho movimiento. En las épocas anteriores, la Revolución Cultural siempre fue interpretada a través de los puntos de vista sobre la lucha de poderes, las clases sociales, las persecuciones, el humanismo, etc. Dicha memoria sobre la Revolución fue construida por los intelectuales que fueron perseguidos durante la Revolución, quienes describen este movimiento como si fuera la noche oscura en la que no se puede ver ni la luna ni las estrellas. Al contrario, en los ojos de la generación más joven, la Revolución Cultural no es más que un juego que hacen ellos en el verano, y adquiere un toque afectuoso y nostálgico por hallarse en sus recuerdos llenos de sol. Los argumentos, las imágenes y la música de dichas películas han experimentado un cambio enorme en comparación con los largometrajes anteriores que abordan el mismo tema. La pasión, la locura y la

ambición que tienen los adolescentes cambian por completo la monotonía que presenta la Revolución en las películas de las épocas anteriores.

La película 《阳光灿烂的日子》 “Días de sol” empieza con el monólogo interior de Ma Xiaojun: “El verano parecía no acabar nunca, y el sol que siempre tenía tiempo para acompañarnos era demasiado brillante”. No aparecen en el film los Guardias Rojos, ni la violencia cruel, sino escenas brillantes y música alegre. El protagonista pasó su adolescencia envuelto en la Revolución que fue considerada como una tragedia social, sin embargo, cuando alcanzó su mediana edad, lo que quedó en su recuerdo de esa época era el sol brillante que calentaba aquellos días felices.

El director no se conforma con negar la memoria tradicional sobre la Revolución, sino que intenta dudar sobre los hechos históricos. Por ejemplo, el protagonista Ma Xiaojun dice en el comienzo de la película que Beijing ha experimentado muchos cambios en pocos años, y se ha convertido en una ciudad moderna. Ese cambio gigante ha estropeado su memoria y le ha hecho incapaz de distinguir entre la realidad y la imaginación. El recuerdo de Ma Xiaojun sobre su adolescencia está etiquetado como “los días soleados”, sin embargo, no puede estar seguro si es verdadera la luz solar que aparece en su memoria o es solo su imaginación, incluso no sabe si ha existido de verdad la chica llamada Mi Lan de la que estaba enamorado, en otras palabras, está dudando sobre su propia memoria, lo cual significa una crítica implícita a la memoria incuestionable sobre la Revolución que crearon los intelectuales perseguidos y que fue aceptada por todo el público, y demuestra el hecho de que la memoria puede ser modificada o incluso manipulada por los narradores. Esta estructura de la película hace que los espectadores también duden sobre la memoria colectiva de la Revolución que fue construida por un grupo minoritario del pueblo.

Frente a esta imagen de la Revolución Cultural completamente distinta establecida por los directores de la sexta generación, algunos investigadores apoyan la diversificación de la percepción sobre la Revolución, puesto que no solo tiene valor la memoria de los intelectuales que experimentaron dicho movimiento, sino que todo el mundo tiene derecho de mostrar el recuerdo que tiene y de interpretar la historia a su propia manera. Los otros sostienen que la memoria particular sobre este movimiento social que expone dichos directores se debe a la comercialización y la cultura de consumo, así como la

disminución de la responsabilidad social, y no se puede negar el hecho de que la Revolución Cultural sea una calamidad política.

Sea cual sea la opinión, la verdad es que la Revolución está cada vez más lejana de nuestra vida cotidiana, y bajo ese contexto, las películas constituyen un medio muy valioso para que las generaciones más jóvenes conozcan las distintas interpretaciones sobre este movimiento social que en su momento dejó grandes consecuencias, y que no debe ser olvidado en la historia de China.

Parte IV

Análisis de las películas occidentales

Capítulo VI: Las películas occidentales entre 1966 y 1976

Como hemos comentado en el apartado de la división del corpus, en el cine occidental no se encuentran abundantes filmes que versen sobre el tema de la Revolución Cultural debido a que, por un lado, lo delicado que ha sido dicho tema; y por otro, la censura rígida que sufre la sociedad china desde la década de los 80, razón por la que este movimiento no llegó a ser muy divulgado en Occidente.

Hemos recopilado en total ocho películas occidentales, entre las cuales están “La Chinoise” (1967) de Jean-Luc Godard, “Les Chinois à Paris” (1974) de Jean Yanne, “The Last Emperor” (“El último emperador”) (1987) de Bernardo Bertolucci, “M. Butterfly” (1993) de David Cronenberg, “Le Violon rouge” (“El violín rojo”) (1998) de John Corigliano, “Balzac et la petite tailleuse chinoise” (“Balzac y la joven costurera china”) (2002) de Dai Sijie, “The dreamers” (“Soñadores”) (2003) de Bernardo Bertolucci, “Mao's Last Dancer” (“El último bailarín de Mao”) (2009) de Bruce Beresford, y “Wolf Totem” (“El último lobo”) (2015) de Jean-Jacques Annaud. Dichos largometrajes han sido seleccionados para formar nuestro corpus por los siguientes motivos: en primer lugar, son películas en las que la Revolución Cultural tiene una presencia de mucha importancia, y son dirigidas por directores cuyo origen tiene una cobertura muy amplia, por ejemplo, Francia, Italia, EE.UU., Canadá y Australia, lo cual nos permite conocer las interpretaciones y representaciones sobre la Revolución en diversas sociedades occidentales; en segundo lugar, se tratan de películas de amplio conocimiento internacional, reconocimiento crítico y han ganado múltiples premios por el valor artístico que aportan, por lo que constituyen recursos muy valiosos que sirven como objetos de investigación.

Hemos repartido estas películas en dos grupos de acuerdo con su fecha de estreno. En el primer grupo están las dos películas francesas, “La Chinoise” y “Les Chinois à Paris”, rodadas durante la Revolución, es decir, entre 1966 y 1976, época en que la Revolución Cultural tuvo mucha repercusión política en las sociedades occidentales, como consecuencia, el factor político tiene mucho peso en estas dos películas. En el segundo grupo están los largometrajes filmados después de la Revolución Cultural hasta la actualidad, las cuales, a pesar de que son dirigidas por directores de diferentes orígenes,

interpretan la Revolución según un modelo estándar, reduciendo dicho movimiento a una serie de símbolos revolucionarios y escenarios según la experiencia de las revoluciones políticas ampliamente conocidas en la historia, tal como la Revolución Francesa.

A continuación analizamos las características que destacan en las películas que se rodaron en estos distintos momentos históricos.

1. La influencia de la Revolución Cultural China en Francia

Los años 60 del siglo XX fue una década caracterizada por las revoluciones, entre las cuales, se destacan las protestas a nivel mundial contra la guerra (especialmente la de Vietnam), los EE.UU. y el colonialismo. Mientras que la mayoría de los países africanos lograron la independencia nacional, las teorías del Che Guevara y de Mao se volvieron muy populares en muchas partes de Asia, África y América Latina.

A finales de la década de 1960, existían dos centros de revolución: uno era Beijing, donde la Revolución Cultural estaba en pleno apogeo; y el otro era la ciudad de París, en la cual estalló el movimiento conocido como “Mayo del 68” que sacudió al resto del mundo, marcando la historia contemporánea de Francia y convirtiéndose en una referencia cultural y política en otros países.

El Mayo francés del 68 fue caracterizado por una serie de huelgas y protestas que empezaron por los movimientos estudiantiles que luego se expandieron a los sindicatos obreros, conduciendo a una huelga general sin precedentes, cuyos sucesos tienen raíces económicas, políticas y culturales en la década de los 60.

La reconstrucción que vivía Francia tras la Segunda Guerra Mundial promovió la prosperidad económica del país. Sin embargo, bajo esa tapadera de burbujas, la creciente tasa de desempleo afectó sobre todo a los jóvenes, además de hacer subir el número de personas en situación de pobreza.

En cuanto a la situación social y cultural, la sociedad francesa se hallaba en un ambiente consumista promovido por los medios de comunicación, frente al cual, se produjeron los movimientos contraculturales y juveniles que cuestionaban el consumismo, abogando por la paz y la libertad. A parte de eso, existía un contraste obvio entre la

modernización económica y el conservadurismo extremo que se encontraba en una serie de instituciones extremadamente verticales y cerradas, tales como las empresas, los sindicatos, la Iglesia y las escuelas (Laurent, 2009: 35).

La política europea también experimentó un gran cambio durante los años 60. En Francia, los movimientos anticolonialistas, en contra de los movimientos ultraderechistas que defendían las colonias francesas, fructificaron durante las guerras de Indochina y de Argelia. Los estudiantes y obreros, pertenecientes a los grupos izquierdistas, veían la esperanza en el Maoísmo y en la Revolución Cultural China, y provocaron huelgas en todos los sectores a nivel nacional (Laurent, 2009: 38).

Según Wan Jiaxing⁶⁷ (2001: 57), al comienzo de dicho movimiento francés, una serie de organizaciones maoístas en Francia se pusieron en contacto con los Guardias Rojos occidentales que estaban en China, y pedían regularmente a la embajada china los últimos materiales promocionales para aprender de la experiencia revolucionaria de China. También participaron en la lucha algunas otras organizaciones, tales como la “Alianza del marxismo-leninismo” y el “Grupo de marxismo-leninismo”, las cuales aunque no contaban con muchos miembros, sin embargo, desempeñaban un papel crucial en el desarrollo de dicho movimiento; gracias a ellos, los estudiantes franceses inexpertos aprendieron enseguida de la Revolución Cultural China, aunque “los métodos chinos” que adoptaron los maoístas franceses eran un espejismo de los métodos reales empleados en China.

Debido a la comunicación que se realizó entre ambas partes, la Revolución Cultural China y el movimiento Mayo del 68 estaban interconectados de forma estrecha. En el país oriental, los jóvenes Guardias Rojos cantaban en voz alta “La Internacional” importada de Francia y gritaban el eslogan de la Comuna de París. Los rebeldes incluso pusieron el nombre “comuna” a la organización administrativa que fundaron después de destruir el viejo organismo de gobierno. En Francia, el maoísmo y el Libro Rojo se convirtieron en el armamento espiritual de los jóvenes radicales, quienes aprendieron

⁶⁷ Wan Jiaxing (1948-), investigador de los movimientos sociales de Francia y traductor del libro “The “Great Cultural Revolution in France in May 1968” de Laurent Jorffin.

de las cuatro formas principales de realizar la democracia socialista⁶⁸ que prevalecían en la Revolución Cultural China para organizar y movilizar las fuerzas sociales.

En mayo de 1968, cuando el levantamiento en Francia alcanzó su punto culminante, el 《人民日报》 (“Diario del pueblo”) de China informaba de dicho movimiento casi a diario, publicando en total más de 60 reportajes, comentarios y editoriales, junto con más de 40 fotografías y dibujos de propaganda, con el fin de encomiar vigorosamente la lucha de los estudiantes y trabajadores franceses, considerándolo la continuación de la Comuna de París y el movimiento popular más significativo desde la Segunda Guerra Mundial. Del 21 al 25 de mayo, en China, excepto en Taiwán y el Tíbet, se realizaron manifestaciones a gran escala en más de 20 provincias, regiones autónomas y municipios, mientras que en la otra punta del mundo, los “Guardias Rojos occidentales” que llevaban uniformes verdes y brazaletes rojos se convirtieron en un símbolo destacado en las calles de París en las que aparecían muy a menudo manifestaciones organizadas por los estudiantes que tenían como bandera ideológica los pensamientos de 3M, es decir, de Marx, Mao Zedong y Marcuse (Wan, 2001: 61).

Los sujetos de ambas revoluciones que se desarrollaban al mismo tiempo pero a miles de kilómetros de distancia eran jóvenes estudiantes que llevaban la misma ropa y sostenían los mismos carteles. Se apoyaban mutuamente como si fueran compatriotas. Sin embargo, Alain Touraine, sociólogo francés y responsable del Centro de Investigación del Movimiento Social de Francia, señaló firmemente que los dos movimientos eran completamente diferentes. En realidad, aunque una parte de los organizadores de Mayo del 68 admiraban mucho a Mao y estaban decididos a seguir su camino, no tenían mucho conocimiento sobre su teoría, ni de la propia Revolución Cultural o la organización de los Guardias Rojos. Muchos de ellos pensaban que dicho movimiento disponía de la naturaleza anarquista y consistía en una lucha iniciada por el pueblo contra la oligarquía, en otras palabras, el concepto de “rebelión” que creían esos jóvenes franceses era similar a la toma de la Bastilla durante la Revolución Francesa. Del mismo modo, los rebeldes y los Guardias Rojos que hacían manifestaciones en las calles de Beijing para apoyar la revolución de los estudiantes franceses no comprendían

⁶⁸ Las cuatro formas principales se refieren a Daming: que se atreva a presentar sus propias opiniones sobre el problema; Dafang: que se atreva a exponer diferentes ideas; Dazibao; y Dabianlun: se trata de las discusiones públicas que se organizan para discutir sobre las diferentes opiniones para conseguir un resultado o llegar a un acuerdo.

verdaderamente lo que estaba pasando en la ciudad de París. No tenían idea de que la causa de la llamada “Revolución Cultural Francesa” estaba relacionada con la prohibición del acceso de los chicos a los edificios de las chicas en las universidades, ni hablar del hecho de que se encuentran entre los partidarios de dicho movimiento los revisionistas y los anarquistas.

Debido a las desinformaciones que existían en ambas partes, los resultados de la revolución que se presentaban en los dos países eran sumamente distintas: en Francia, los frutos académicos no fueron despreciados y destruidos, como se hizo en China, sino que recibieron un respeto sin precedentes; los intelectuales franceses tampoco fueron perseguidos por los revolucionarios, al contrario, muchos miembros de las élites culturales se pusieron de parte de los estudiantes, e incluso se pusieron al frente de la lucha. Las diversas corrientes artísticas e ideológicas chocaron, se cruzaron y florecieron, en vez de ser unificadas, como pasó en China.

En comparación con la Revolución Cultural China, el daño material y social que causó el Mayo de 1968 fue mucho menor, pero dejó un impacto enorme en los ámbitos culturales e ideológicos de la sociedad francesa, de ahí que se pueda considerar el movimiento Mayo de 1968 la verdadera “Revolución Cultural”.

2. “La Chinoise”, de Jean-Luc Godard

“La Chinoise”, dirigida por el director francés Jean-Luc Godard en 1967, nos cuenta las inquietudes de un grupo de estudiantes franceses, quienes están en contra de la situación social de Francia y se han reunido en un apartamento prestado en París para debatir sobre los desafíos políticos que enfrentan y el conflicto en Vietnam, sobre las tensiones entre la China en que se está produciendo la Revolución Cultural y la Rusia soviética, y también sobre el capitalismo y los defectos de la educación universitaria convencional, con el objetivo de buscar los posibles remedios con los que podrían cambiar el mundo. Inspirados por las teorías del marxismo y leninismo, esos estudiantes intentan buscar la salida en el maoísmo, creyendo que la Revolución Cultural que está pasando en el país oriente les puede servir de lección. Deciden recurrir a medios

extremos para lograr su objetivo de transformar la sociedad, considerando el terrorismo como una vía necesaria.

Dicha película fue definida por el director como una película que estaba “en proceso de hacerse”, en la cual convive una relación curiosa entre la ficción y la realidad por mezclar de forma ingeniosa en una misma trama la ficción y el documental. Debido a que se estrenó un año antes de Mayo del 68 francés, esta película fue considerada una declaración política premonitória de dicho movimiento social.

En cuanto a los motivos por los que filmó esta película, el propio director manifestó que China era el centro de todos los temas sociales, y siempre había sido el ejemplo en resolver problemas sociales sobre el petróleo, la vivienda y la educación, etc. La Revolución de China marcaba la diferencia con las revoluciones de otros países por la representación de la juventud, y también de la búsqueda moral y científica libre de prejuicios. De hecho, el año 1967 fue considerado el “año chino”, y el estreno de dicha película promovió en gran medida la popularización del maoísmo en Francia, convirtiéndolo en un símbolo de moda al que perseguían muchas celebridades sociales durante varios años.

2.1. El lenguaje cinematográfico de Jean-Luc Godard

Siendo una figura representativa de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard declaró en 1965 cuáles son las características comunes que compartía con las otras colegas como Truffaut, Rivette y Rohmer: “Tenemos más cosas en común que diferencias, las diferencias de detalle son grandes, pero las diferencias profundas son pocas. [...] Tenemos en común el hecho que buscamos” (Godard, 1998: 235-236). Esa búsqueda a la que se refiere Godard no consiste en “pintar las cosas definidas, sino lo que hay entre las cosas” (Moncasí, 2016: 223), como afirmó el propio director: “Prefiero buscar en lo que no conozco que hacer algo que ya conozco” (Godard, 1998: 225).

La película “La Chinoise” fue rodada en el período de la carrera de Godard en que realizó su mayor experimentación sobre lo que debería ser el cine político, es decir, las películas que abordan la relación entre el cine y la sociedad. Bajo un contexto revolucionario a nivel internacional y con el creciente alboroto político en Francia, el director intenta

comprobar la eficacia de la teoría de maoísmo mediante esta película. Los motivos por los que dicho film consigue atrapar al espectador consisten en la aplicación de los recursos de la Nouvelle Vague, sobre todo la libertad de movimiento por parte de los directores en los ámbitos de la cámara y de la narración, así como el propio lenguaje que se emplea. La libertad de acción que emplea la Nouvelle Vague logra crear un cine completamente distinto a todo lo que existía en los tiempos anteriores, rompiendo los esquemas del cine clásico francés.

Las técnicas narrativas que emplean Godard son complejas, como declara Carballo; se trata de una tarea ardua definir las obras de Godard: “Complejo, prolijo, experimental, evolutivo, y a menudo metafísico, tanto a nivel del discurso como en el de la imagen, su trabajo pone de relieve cada uno de los componentes de una película, la imagen, el sonido, la palabra o la pintura” (Carballo, 2007: 74). Pone al servicio de su cine los fragmentos de películas, los textos filosóficos, los anuncios, la literatura, la pintura, entre los otros elementos, con el fin de fabricar una película que se destaca por una estética nueva, lo cual hace que muchas veces sea necesario revisar varias veces la película atentamente, como lo asegura Robert Stam, “una vez para la imagen, una vez para escuchar los diálogos, una vez para la música, una vez para los ruidos de fondo y una vez para las tarjetas” (Stam, 1981: 176).

En la película “La Chinoise”, Godard rompe la relación narrativa para conseguir otra relación con respecto al montaje y puesta en escena. La historia no se narra de manera tradicional, sino que se compone mediante bloques con sentidos independientes. A diferencia del montaje tradicional, que procura pasar desapercibido, el director pretende cautivar al espectador sobre el proceso del rodaje que se realiza. La película combina de forma muy peculiar las escenas dinámicas y el tiempo muerto. Los planos vacíos y silenciosos pueden llegar a durar casi tres minutos, y crean una sensación de que el espectador y los protagonistas están juntos las 24 horas, lo cual genera una relación estrecha entre los actores y el espectador.

Dentro de la puesta en escena descubrimos que muchos diálogos se construyen a partir de una recurrente interrogación a los personajes, la cual se entiende como una voraz conquista del lenguaje para definir y reinventar el mundo (Carballo, 2007: 74). De vez en cuando la propia cámara se enfoca hacia el interrogador, mostrando una parte

específica del proceso de la filmación de la película, obligando al espectador a reflexionar sobre los límites de la representación. Este formato de documental y miradas a cámara rompen totalmente la cuarta pared, permitiendo a los espectadores, quienes están totalmente ajenos a la historia, experimentar las dudas, los problemas y las inquietudes que viven los protagonistas, y tener evaluaciones o opiniones sobre lo que están viendo.



(Escenas de “La Chinoise”)

2.2. El maoísmo en la película

2.2.1. Símbolos del maoísmo

En el nivel estético, “La Chinoise” conserva el colorismo atractivo de las películas de Godard en esa época.

La cultura pop, las viñetas de cómics Marvel, se yuxtapusieron a las proclamas marxistas, la música clásica y un despliegue de recursos siempre ajenos a los peajes del *thriller*: caben tanto escenas de falso documental, con los personajes interrogados por un reportero invisible, como performances sobre el conflicto en Vietnam. E incluso una canción de melodía ligera y letra revolucionaria: Mao, Mao. (Franch, 2017)

En dicha película se encuentran muchos símbolos del maoísmo y de la Revolución Cultural China que estaban de moda en aquella época en la sociedad francesa:

- El Libro Rojo

El Libro Rojo es uno de los símbolos más representativos sobre el maoísmo y la Revolución Cultural China. Tiene una presencia muy frecuente en la película, y es muy habitual escuchar a los protagonistas declamando, con un tono firme y a veces airado, discursos sacados del Libro Rojo. Cuando pretenden interpretar la guerra de Vietnam, utilizan una gran cantidad de Libros Rojos como trinchera, lo cual muestra de forma clara que el Libro Rojo y la teoría del maoísmo se han convertido para ellos un arma teórica eficaz.

El color rojo, por estar relacionado con la Revolución Cultural y la temática maoísta, ha sido uno de los colores primarios más utilizados en dicha película para destacar la esencia de determinadas escenas.



(Escenas de “La Chinoise”)

- Las imágenes sobre el socialismo

Las imágenes, incluidos los posters y fotos, tanto de los líderes políticos como del ejército y del pueblo revolucionario chino, constituyen otro elemento de suma importancia para mostrar la creencia del socialismo por parte de los jóvenes franceses. El empleo de dichas imágenes, acompañados normalmente por los discursos o debates

políticos, aumenta la credibilidad de su creencia política y el convencimiento al espectador, como lo que se declara en la propia película, “Hay que corregir las ideas falsas con imágenes claras”.



(Escenas de “La Chinoise”)

- La Radio Pekín

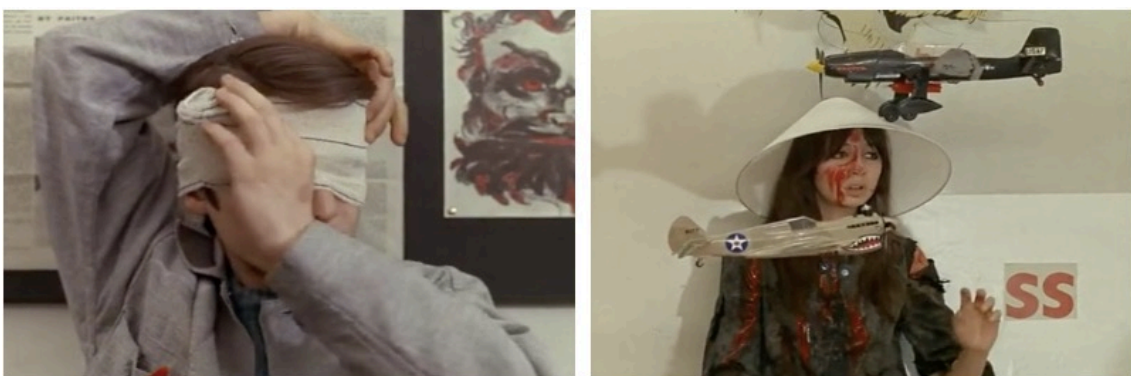
La radio, siendo otro elemento de existencia imprescindible en la Revolución Cultural, se ha convertido en otra arma política que tiene casi el mismo peso que el Libro Rojo. Este último les proporciona armas teóricas, mientras que la radio les informa de los últimos movimientos que pasan en el lejano país oriental. “Aquí Radio Pekín” aparece en total cuatro veces a lo largo de toda la película, sirviendo como una fuente de informaciones, y también como una comprobación y un apoyo sólido al pensamiento de los protagonistas revolucionarios franceses.



(Escenas de “La Chinoise”)

- El teatro (la representación sobre la Guerra de Vietnam)

El teatro ejerce una función política con mucha relevancia durante la Revolución Cultural China, puesto que mediante la modificación por parte de Jiang Qing, la ópera tradicional china empieza a adoptar la forma de teatro para contar historias relacionadas con la Revolución. En la película “La Chinoise”, el protagonista Guillaume, quien desempeña el papel de un actor joven, explica a sus compañeros y al entrevistador invisible cómo es un teatro, por medio de un ejemplo de un grupo de estudiantes chinos que se manifestaron en la tumba de Stalin en Moscú. Al final, llega a la conclusión que el teatro verdadero es una reflexión sobre la realidad. De la misma forma que el teatro revolucionario chino es una reflexión sobre la revolución real, lo que están haciendo él y sus camaradas, tal como la interpretación sobre la Guerra de Vietnam que hacen dentro del piso, en cierto sentido, también constituye una reflexión sobre la realidad que está viviendo una parte del mundo.



(Escenas de “La Chinoise”)

De hecho, en los discursos y debates políticos que realizan los jóvenes marxistas franceses, percibimos muchos reflejos de la Revolución Cultural China, es decir, el experimento político que hacen los protagonistas en la película coincide con la Revolución Cultural en muchos puntos. Por ejemplo, la violencia sirve como una vía necesaria para llevar a cabo la revolución, lo cual constituye una característica destacada de todas las revoluciones, como afirma Koselleck (2004: 33), por mucho que ha cambiado el significado del concepto “revolución”, destacando “un nivel decreciente de violencia, un futuro completamente distinto, consistente en la pacífica auto organización de los pueblos”, la realidad no se aleja mucho de la versión original de su significado, es decir, se siguieron y se seguirán produciendo prácticas violentas, conduciéndolo a una guerra civil u otras formas de guerras, como lo que ha sucedido en la mayoría de los casos. En la película de la que estamos hablando, la mayoría de los protagonistas coinciden en que la violencia, incluso el terrorismo, es la vía necesaria para emprender la revolución. La joven filósofa Véronique propone cerrar las universidades con terrorismo, con ella está de acuerdo el pintor Serge, quien se ofrece a suicidarse reivindicando el asesinato de Michael Cholokhov, actual ministro soviético de Cultura, durante su visita a París por invitación del gobierno francés.

Otro punto en común entre lo que están viviendo los jóvenes marxistas y la Revolución Cultural China consiste en la oposición con los padres y los amigos por diferentes posiciones políticas. Hemos visto en las películas chinas que los jóvenes revolucionarios suelen desobedecer a sus padres, o incluso entrar en conflicto con los mismos por defender su posición política, igual que pasa entre los enamorados y los amigos. En resumen, los sentimientos personales y los afectos familiares siempre tienen que ceder frente a la ideología política.

En la película francesa, los jóvenes estudiantes que se consideran marxistas deciden marcar distancia con sus padres, tal como lo que declara Guillaume, “Creo que tenemos que ser distintos a nuestros padres. Mi padre luchó contra los alemanes en la guerra. Y ahora dirige un “Club Mediterránea”. Ya sabe, esos complejos de vacaciones en el mar. Y lo más terrible, es que no se da cuenta de que está exactamente basado en el esquema de los campos de concentración”. Se sienten avergonzados por proceder de la clase capitalista y quieren alejarse de dicho sistema, aunque a veces no pueden evitar sacar

provecho de él, como confiesa Véronique al entrevistador: “Sé muy bien que estoy fuera de la clase obrera. Es normal, procedo de una familia de banqueros y he vivido con ellos hasta ahora... Lo justo es definirme no a partir de la pobreza, sino de la prosperidad. Porque a menudo me aprovecho de ella. Aunque me dé vergüenza”.

En la última parte de la película, el joven Henri termina excluido de la célula por ser considerado revisionista y por negarse a hacer autocrítica. Véronique propone cerrar las universidades por medio del terrorismo, y Henri sostiene que hoy en día el terrorismo no conduce a nada, mostrando que él está a favor de la convivencia pacífica. Según Henri, Véronique confunde el marxismo con el teatro, lo cual para él es romanticismo. Además, insiste en que el análisis de Véronique cojea, y la conclusión que saca ella es totalmente irreal. Como no pueden llegar a un acuerdo, las diferentes posiciones políticas conducen al final a la separación del grupo.

2.2.2. ¿Una utopía sin salida?

En la película “La Chinoise”, el director nos presenta a los personajes que tienen una reunión con finalidad política en un apartamento prestado, donde está invadido por la iconografía del maoísmo, desde los Libros Rojos hasta los carteles sobre la Revolución Cultural, lo cual muestra que “estaban reunidas todas las condiciones – no del cambio revolucionario, como se decía – sino de la escenificación de lo que puede ser una Revolución” (Imbert, 2017: 51). En este piso, perteneciente a una familia burguesa, que se va transformando en la llamada “célula de reflexión”, los jóvenes estudiantes maoístas estudian las teorías sobre el marxismo – leninismo, pretendiendo investigar y analizar las situaciones concretas como la Guerra de Vietnam, con el objetivo de intervenir en dicha situación. Si observamos con atención, podemos darnos cuenta de que muchas escenas de la película se realizan en un espacio cerrado donde uno de los protagonistas se pone delante de una pizarra para dar un discurso sobre la teoría del marxismo – leninismo o sobre una cuestión política concreta, lo cual convierte dicho espacio en un aula, mientras que el objetivo del ponente consiste en enseñar, o mejor dicho, en convencer al resto de sus compañeros, así como a los espectadores, quienes asumen el papel de alumnos. El carácter didáctico de esas escenas se refuerzan junto con el empleo de las imágenes relacionadas con el tema del discurso.

Los protagonistas, jóvenes estudiantes que se consideran marxistas, parecen ser muy firmes con su posición política y tener bastante confianza en la teoría sobre el marxismo – leninismo que tanto insisten. Sin embargo, la contestación a determinadas preguntas que les hace el entrevistador (el director) revela ciertas dudas que tienen estos jóvenes en cuanto a dicha teoría y la incógnita de cómo llevar la teoría a la práctica. Por ejemplo, cuando al actor Guillaume termina de explicar cómo es un verdadero teatro, el entrevistador le pregunta sobre qué es un “verdadero teatro socialista”, y el joven actor le responde: “No lo sé. Estoy buscando. Las ideas de Mao me pueden ayudar. En cualquier caso, se necesita sinceridad y ¡violencia!”. También son así de confusas las conclusiones que saca Véronique al mencionar las relaciones entre aprobar el examen y recoger melocotones. Lo que comprende la joven revolucionaria es la relación entre el estudio sobre la teoría y la importancia de llevarla a la práctica, y lo que no comprende es cómo encajar dicha relación con la vida real.

La relación entre la teoría que sostienen los jóvenes revolucionarios y la realidad de llevarla a la práctica se manifiesta a través de la definición del Marxismo – Leninismo que hace Yvonne, y la conversación que tienen Véronique y el filósofo francés Francis Jeanson en la tren hacia Nanterre. La esperanza sobre el Marxismo – Leninismo es como el sol que nunca se pone en el corazón de Yvonne, no obstante, la realidad es totalmente otra cosa. El diálogo entre la protagonista y el filósofo pone en manifiesto las debilidades del plan que tienen los jóvenes revolucionarios: en primer lugar, son conscientes de los problemas que existen en las universidades de Francia y deciden cambiarlo, pero no tienen ningún plan concreto y eficaz, lo único que tienen en la mente es imitar los hechos que han pasado en China, es decir, cerrar las universidades por medio de terrorismo, sin saber cuál es siguiente paso; en segundo lugar, se trata de una revolución por parte de un grupo minoritario que no tiene respaldo, y según el filósofo, no se puede hacer una revolución unos minoritarios para otros mayoritarios; en tercer lugar, se puede participar en una revolución, pero no se puede inventar una revolución; en cuarto lugar, las lecciones que han sacado desde China son muy abstractas, en realidad, no se pueden sacar lecciones mediante las suposiciones... Al final de la conversación, Francis Jeanson niega completamente el plan que ha propuesto Véronique, sosteniendo que es un error y que se está metiendo en un callejón sin salida.

Aunque fue negado absolutamente por el filósofo, Véronique y sus compañeros decidieron llevar a cabo su plan revolucionario terrorista. Lo irónico es que durante el proceso de terrorismo, Véronique se equivocó de número de habitación y mató a la persona equivocada. Tuvo que volver otra vez al edificio para matar a la persona indicada. Más tarde, volvieron las dueñas del piso, quitaron todos los posters de la pared, tiraron abajo todos los Libros Rojos, y borraron todos los lemas escritos en las puertas, como si todo lo que había pasado en este piso fuera solo un sueño. La película termina con la voz de Véronique de fondo: “Ya estaba todo pensado. el verano acababa y empezaban las clases, luego la lucha para mí y algunas camaradas, pero por otra parte, me equivoqué, creí haber avanzado mucho, pero solo había dado un tímido primer paso”.

El final de la película da la sensación de que todo lo que ha pasado en el piso no es nada más que un juego organizado por un grupo de estudiantes burgueses que no se sienten identificados con su clase, sin embargo, lo que no se puede negar es que se ha convertido en una declaración política premonitoria de las revueltas del Mayo del 68 francés. A parte de eso, la visión propia del cine y del mundo que proporciona el cineasta ha conseguido una estética cinematográfica original y personal que ha dejado influencias trascendentales en el cine posterior.

3. “Les chinois à Paris”, de Jean Yanne

La película “Les chinois à Paris”, inspirado en el libro de Robert Beauvais “Quand les chinois...” (1966), inventa una invasión hipotética de Europa por el ejército chino y muestra la reacción de las diferentes clases de la sociedad francesa. Fue estrenada el 28 de febrero de 1974, época en que todavía estaba bajo la influencia de las revueltas del Mayo de 68 la sociedad francesa, por lo que se percibe mucho la ideología política a lo largo de la película, tales como el marxismo – leninismo, el maoísmo y la Revolución Cultural China.

El productor, guionista, director y actor de dicha película, Jean Yanne, tiene mucha fama en el ámbito del cine. Como comediante, actuó en 99 dramas durante toda su vida. Ganó el Premio al Mejor Actor en Cannes en 1973 con la película “Nous ne vieillirons pas

ensemble". También hizo presentación en filmes famosos como "Madame Bovary", "Indochine", etc. Actuó en dos películas en 2003, el mismo año cuando falleció, una de las cuales es el largometraje famoso "Gomez & Tavarès". Siendo guionista y director, no tuvo muchas producciones, entre las cuales, la película "Les chinois à Paris" constituye su cuarta obra. La mayoría de las producciones en que hizo interpretaciones fueron comedias. De hecho, ya empezó a participar en los programas de talkshow a partir de la década de 1960, criticando y burlándose de los vicios y los políticos de la época mediante la imitación de las personas famosas de forma cómica. De modo que el film "Les chinois à Paris", sea por el contenido o por la forma, se puede considerar una continuación de ese estilo satírico.

3.1. Los símbolos del maoísmo y de la Revolución Cultural China

Como hemos mencionado anteriormente, se trata de una película hecha bajo la influencia del Mayo de 68 francés, por lo que se observan muchos elementos representativos del maoísmo o de la Revolución Cultural China que tanto impacto había dejado en la sociedad francesa, aunque muchos de esos símbolos fueron representados de forma burlesca.

- El uniforme militar chino

El uniforme militar verde que aparece en la película, el cual lleva un trozo de tela roja en el cuello y una estrella roja en la gorra, es la identificación del ejército chino, por lo que representa la invasión y el poder, es decir, el lugar donde se ve el uniforme, está bajo el control de los militantes chinos. La invasión se expande a casi todos los sectores de la sociedad francesa, hasta que la presentadora de la televisión también aparece con ese uniforme.



(Escenas de “Les chinois à Paris”)

- El Libro Rojo

El Libro Rojo, siendo uno de los símbolos más representativos del maoísmo, también aparece con mucha frecuencia en la película, sirviendo como la encarnación de la ideología socialista. Muy a menudo, los soldados chinos levantan los brazos sosteniendo el Libro Rojo como una forma de rendir homenaje al dirigente político o para transmitir una orden del partido, o simplemente se reúnen para estudiar el contenido del libro, lo cual es obviamente una interpretación humorística de los tópicos sobre la Revolución Cultural.



(Escenas de “Les chinois à Paris”)

- Los lemas revolucionarios

Como Francia está totalmente invadida, se encuentran los lemas revolucionarios, tanto en chino como en francés, por todos lados en la ciudad de París (en las calles, las fábricas, los centros comerciales, los trenes, etc.), convirtiéndola en otro centro de la Revolución Cultural a través de la típica escenificación de dicho movimiento.



(Escenas de “Les chinois à Paris”)

- Las denuncias entre los ciudadanos y el Pidouhui

Las formas principales de realizar la democracia socialista también han sido imitadas en la sociedad francesa, incluso han renovado las formas de implementarlas. Por ejemplo, mediante la educación del comité central, los ciudadanos franceses empiezan a denunciarse entre sí, como lo que hacen en la Revolución Cultural en China, solo que en Francia se realiza por medio de cartas anónimas. Las personas que han sido delatadas, sobre todo los capitalistas y la gente que ha cometido los delitos contra las reglas socialistas, y las que no quieren o no tienen la consciencia de hacer la denuncia a otras personas, han sido llevadas a la sesión de lucha para ser condenadas.

La sesión de lucha adopta los recursos modernos y aparece en la televisión con el objetivo de educar al pueblo. El comentario de la voz en off discrimina al exponente señalando "su nariz enganchada y sus labios carnosos", luego pide al espectador que exprese todo su desprecio, y que se desahogue escupiendo en su televisor, lo cual hace que se parece más a un show con fines de entretenimiento.



(Las bolsas llenas de cartas de denuncias en “Les chinois à Paris”)



(Sesión de lucha en la sociedad francesa en “Les chinois à Paris”)

- La confiscación de las propiedades personales

La confiscación de las propiedades personales, sobre todo el hecho de que los revolucionarios convivan con los ciudadanos comunes y corrientes durante la Revolución Cultural, tiene el objetivo de transmitir de forma más eficaz la ideología revolucionaria y garantizar los comportamientos correctos del pueblo. En la película ese elemento de la Revolución también aparece de modo burlesco, puesto que en vez de cumplir los fines revolucionarios, han conducido a más farsas.



(La confiscación de viviendas en “Les chinois à Paris”)

- La ópera revolucionaria

El ballet de la ópera “Carmen” constituye una de las escenas más atractivas de toda la película. Con el fin de complacer a los altos cargos del ejército chino, los franceses que forman parte del Comité Central revolucionario deciden organizar una actuación de ópera que cumpla la función de educar al pueblo con los pensamientos revolucionarios. En el baile adaptado de la ópera original “Carmen”, los bailarines y bailarinas se visten como los revolucionarios chinos, y siguen fielmente el estilo de la ópera revolucionaria

china para interpretar una historia sobre un soldado del Ejército Rojo, quien es engañado por una espía que se infiltra en el ejército, decide ir a buscarla después de ser castigado por haber cometido el error de liberarla a escondidas. Cuando la localiza junto con los soldados estadounidenses capitalistas, la traidora intenta engañar al soldado otra vez diciéndole que le ama, sin embargo, éste descubre sus verdaderas intenciones y la mata de forma contundente.



(La ópera revolucionaria “Carmen” en “Les chinois à Paris”)

3.2. Una lupa de la sociedad francesa bajo la invasión

En término estricto, “Les chinois à Paris” no es una película sobre el tema de la invasión, sino una película que utiliza la ocupación para mostrar lo que es para el director la verdadera idiosincrasia de Francia, una sociedad cobarde, ociosa, abrumada e incompetente, reflejada por los individuos que se comportan de distintas formas frente a la invasión.

Tenemos en la película individuos cobardes y aduladores, tales como el presidente, hundido en el pánico, que tranquiliza a su pueblo con el discurso de “la situación es grave, pero no desesperada”, para luego huir rápidamente a EE.UU. en avión; el general incompetente que no encuentra la llave del arma nuclear; el obispo que se presenta ante el nuevo gobernador chino diciéndole: “La Iglesia apoya la lucha justa del pueblo chino. La causa de Dios es la causa de todo el pueblo”; y un periodista haciendo adulaciones al gobernador chino declarando, “La prensa está con usted, mi general, para informar al pueblo de las grandiosas transformaciones sociales que ha hecho usted en nuestra tierra”.

Encontramos también en el film a colaboradores fieles, como Grégoire Montclair, un gerente nocturno que se convierte en un defensor firme del marxismo—leninismo. Existen asimismo los colaboradores oportunistas, como Régis Forneret (Jean Yanne), el hilo de toda la película, quien se enriquece y sube de escala social mediante adaptarse al nuevo mercado. También está el resistente Fontanes que pasa de ser gaullista para convertirse en un comunista de carne y hueso, después de recibir la “reeducación” durante tres meses en China, y posteriormente se hace el jefe del “comités de purificación” en contra de los capitalistas franceses... Todos esos individuos forman parte de una sociedad francesa llena de cobardes, traidores y especuladores bajo la invasión.

Las consecuencias de la invasión sirven como elementos originales e iconoclastas para reforzar los aspectos cómicos. Por ejemplo, Francia está designada para fabricar tubos de estufa por tener la fama de ser “fumistas” (malentendido de la ambigüedad de la palabra); el alto comandante chino elige el edificio Galeries Lafayette, en vez de las iglesias y los otros edificios más históricos y formales, como la sede del comité central; se sustituyen los automóviles por *rickshaws* para solucionar el problema del atasco; está prohibida la fornicación para el bien del pueblo porque toda la energía debe dedicarse al trabajo; se organizan actuaciones ridículas por la campaña de la amistad chino—francesa, etc., todo esto es solo un marco que permite colocar a la población francesa frente a una cultura totalmente diferente, y hacer resaltar los valores ridículos.

Sin embargo, detrás del sarcasmo, la colaboración y la resistencia que hace un grupo de franceses en contra del ejército chino al final de la película muestra que el director aún aprecia al pueblo francés tal como es, a pesar de todos sus defectos humanos.

3.3. La polémica de la censura

Hay que admitir que no fue fácil abordar un tema político que suponía un posible ataque al maoísmo en un momento en que el cine sobre la ideología marxista—leninista tenía muy buena prensa. De hecho, después del estreno de dicha película, el director Yanne recibió oleadas de críticas. La mayor parte de la crítica vino por parte de los militantes de izquierda que se sentían indignados, considerando la película como un ataque vulgar al maoísmo debido a la desinformación y el malentendido. La prensa de la época no dejó

de acusar a la película por ser racista, a pesar de que el propio autor manifestaba en todas las entrevistas que su intención no era ridiculizar a los chinos, que no aparecían armados en la película, sino tirando flores, del mismo modo que se burló de los comportamientos de los franceses frente a la invasión.



(Los soldados chinos tirando flores a los muertos en “Les chinois à Paris”)

Los comentarios sobre este film se dividieron en dos bandos. Unos defendían el sentido de humor agudo de Jean Yanne, otros, indignados, apoyaban los comentarios publicados por los miembros de “Amitiés franco-chinoises” que atacaban la película para promover la protesta diplomática y reclamar la prohibición del propio film.

Poco tiempo después del estreno de dicha película, un redactor de «L’Humanité Rouge» envió una carta al presidente Georges Pompidou, exponiendo los motivos por los que debería ser censurada la película “Les chinois à Paris”:

... En mi calidad de francés, le ruego disponga las medidas necesarias para que sea prohibida y sancionada por el ultraje al pueblo chino que supone esta película provocadora y odiosa. En mi calidad de antiguo combatiente de la Resistencia y de la guerra contra los nazis, le ruego asimismo tome las medidas necesarias para que sea preservado el honor de nuestro pueblo, contra el que atenta esta película mentirosa y difamadora. Jamás el general De Gaulle, del que el Presidente Mao pudo apreciar sus méritos como hombre de Estado, patriota y antifascista durante la segunda guerra mundial, hubiera tolerado el desafío criminal lanzado por esta película a la amistad de los pueblos francés y chino y a la corrección de las relaciones entre ambos Estados, de las que fue De Gaulle

quien también tomó la iniciativa histórica. En mi calidad de amigo del gran pueblo chino, pacífico, trabajador y desembarazado de la basura moral característica de las sociedades capitalistas, le ruego tome las medidas oportunas para que esta película racista y fascista sea inmediatamente retirada de las pantallas parisinas. Si invoca usted la pretendida libertad democrática de nuestro sistema para justificar el mantenimiento en las pantallas de este producto rigurosamente contrario al espíritu de nuestro país y de nuestro pueblo, se hará usted cómplice, señor Presidente de la República, de un golpe bajo contra Francia y contra el prestigio moral del pueblo francés... (G., 1974: 39)

Refutando el comentario anterior, Pierre Billard declaró en "Le Journal de Dimanche":

La cólera que esta película despierta en algunos me parece sospechosa. No hablo de los chinos: sin duda ellos no comprenden nuestros bizantinismos, de la misma forma que nosotros no comprendemos los suyos. Que se tomen en serio "Les chinois à Paris" y se indignen es su problema. Pero veo a compañeros arrojar al fango la película de Jean Yanne. Compañeros que han reclamado mil veces que el cine francés huyera de las banalidades para abarcar una preocupación por las realidades políticas, sociales y humanas de nuestro tiempo. Compañeros que han utilizado como ejemplo el cine americano, "que no duda en mostrar el auténtico rostro, cruel, cínico, hipócrita y egoísta de la nación americana". ¿Y entonces?, ¿qué hace Jean Yanne sino eso? Es él quien nos enseña los problemas. Y no lo hace a medias. (G., 1974: 39)

El comité de censura francés tuvo que dar una respuesta con respecto a ese debate, manifestando que no existía censura política en Francia, por lo tanto, no había razón por lo que se prohibía la exhibición pública de dicha película.

Desde la perspectiva de una espectadora china, es verdad que en la película el ejército chino gobierna la sociedad francesa de forma absurda, por ejemplo, designan a Francia para la producción de tubos de estufa por la fama de ser "fumistas"; prohíben la fornicación por el bien de los ciudadanos; obligan a abandonar los automóviles que son "peligrosos, contaminantes e imperialistas" para solucionar el atasco, etc. Sin embargo, hay que admitir que los chinos no se presentan como invasores malvados, sino más bien ingenuos, y no tienen nada que ver con la brutalidad e inhumanidad de los nazis. De

hecho, los chinos no se presentan como individuos, sino de forma coral, como una comunidad conjunta, disciplina y anónima, todo lo contrario de los franceses que se comportan de forma individual por su propio bien. Son numerosos los soldados chinos, y por el esfuerzo de colectivización, todos tienen que trabajar, lo cual conduce a las escenas ridículas de que los soldados chinos se mantienen en cola para traspasar los objetos del uno al otro. En definitiva, no es apropiado considerar dicha película como una discriminación al pueblo chino mientras que los ciudadanos franceses están diez veces más ridiculizados. Lo que Jean Yanne intenta expresar realmente es una crítica a los maoístas franceses (en ese momento había bastantes personas que lo reclamaban, incluido el famoso director Jean-Luc Godard) y a la aberración del pensamiento maoísta.



(Los soldados chinos traspasándose objetos en fila en “Les chinois à Paris”)

Capítulo VII: Las películas occidentales después de la Revolución Cultural (1977—)

Debido a que la Revolución Cultural es un tema político muy delicado y que siempre ha habido una censura estricta, las informaciones que se pueden acceder sobre dicho tema son muy limitadas en los países extranjeros. Aún así, ha habido directores occidentales que se han atrevido a abordar esta tema a lo largo de la historia, cuyas obras han servido como materiales muy valiosos que interpretan la Revolución Cultural a través de la perspectiva desde fuera de China.

Tenemos “The Last Emperor” (“El último emperador”) del director Bernardo Bertolucci (italiano) que se estrenó en 1987, “M. Butterfly” de David Cronenberg (estadounidense) de 1993, “Le Violon rouge” (“El violín rojo”) que dirigió François Girard (canadiense) en 1998, “Balzac et la petite tailleuse chinoise” (“Balzac y la joven costurera china”), adaptada de la novela homónima escrita por el autor chino Dai Sijie, y dirigida por el propio escritor junto con el coguionista francés Nadine Perront en 2002, “The dreamers” (“Soñadores”), basada en la novela del guionista Gilbert Adair, y dirigida por el director francés Bernardo Bertolucci en 2003, el mismo director que hizo la película “The Last Emperor” (“el último emperador”), “Mao's Last Dancer” (“El último bailarín de Mao”), dirigida por Bruce Beresford (australiano) en 2009, y “Wolf Totem” (“El último lobo”), dirigida por Jean-Jacques Annaud (francés) en 2015.⁶⁹

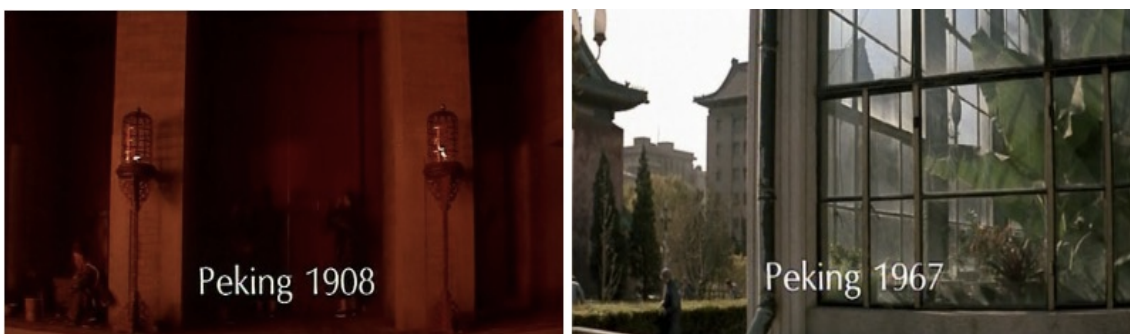
1. La Revolución Cultural como paisaje de la historia

En comparación con las dos películas francesas que se rodaron en plena Revolución, en las cuales la Revolución Cultural constituye un elemento que atraviesa a lo largo de toda la película, (es decir, toda la historia que cuenta el largometraje se produce durante la época de la Revolución), en la mayoría de los filmes que se hicieron posterior a dicho movimiento, la Revolución Cultural deja de ser el único contexto histórico, y se convierte en un componente que forma parte de una historia más extensa, perdiendo su carácter especial. Ese fenómeno se debe, en cierto sentido, a que dichas películas pertenecen al

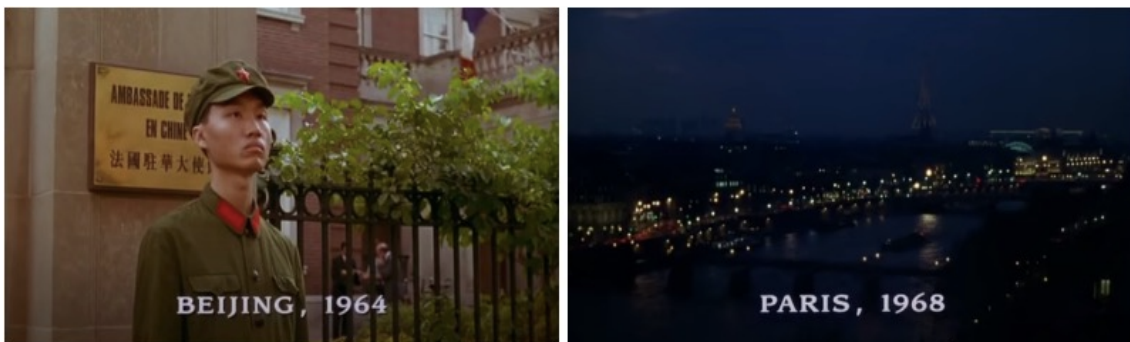
⁶⁹ En el siguiente texto solo mencionamos las películas occidentales por el título traducido al español.

género biográfico o se basan en hechos reales, por lo que la historia de los protagonistas suelen abarcar varias décadas, entre las cuales, la Revolución Cultural constituye simplemente un elemento integrante, igual que cualquier otro suceso histórico, que forma parte de toda la historia, como una fase, que vive el personaje.

Debido a que dichas películas abordan una línea temporal bastante larga en que la historia sucede en distintos espacios geográficos, suelen emplear los marcadores temporales y de lugar para indicar las ubicaciones y las épocas históricas, creando un efecto épico.



(Escenas de “El último emperador”)



(Escenas de “M. Butterfly”)



(Escenas de “El último bailarín de Mao”)

1.1. “El último emperador”

“El último emperador” es una coproducción de Italia, China, Francia y Reino Unido, y es el primer largometraje occidental que obtuvo la autorización de China para realizar el rodaje en la Ciudad Prohibida de Beijing. Ganó 9 premios Óscar en 1987. Cuenta la vida de Pu Yi que atraviesa seis décadas, durante las cuales pasa de ser el emperador a convertirse en un ciudadano común y corriente de la república.

Siendo el último emperador de China, subió al trono en 1908 cuando tenía tres años, y vivió en la Ciudad Prohibida de forma obligatoria sin poder salir. Allí conoció a su tutor inglés, Reginald Johnston, en 1919, quien le abrió la puerta del mundo occidental, y empezó a tener anhelos de ir a vivir a Occidente. En 1922 se vio obligado a casarse con Wan Rong, de 17 años, y a escoger una segunda esposa, Wen Xiu, de 12 años. Dos años más tarde, se produjo el Golpe de Pekín por parte del ejército republicano, por lo que Pu Yi y sus dos esposas se vieron obligados a abandonar la Ciudad Prohibida. Por primera vez en su vida tuvieron acceso al mundo exterior. Bajo el asilo de los japoneses, Pu Yi y sus dos esposas se fueron a Tianjin para vivir. Poco tiempo después, la segunda esposa Wen Xiu se cansó del matrimonio que tenían entre los tres, pidió el divorcio y desapareció. Los japoneses aumentaron el control sobre Pu Yi y designaron a una espía para vigilar a Wan Rong, mientras que el tutor Johnston tuvo que volver a su país en 1931. Tres años después Japón invadió las tres provincias del norte de China y pidieron que Pu Yi fuera el emperador del imperio llamado Manchuria, con la verdadera intención de convertirle en un gobernador títere para controlar toda la China. Y éste, devorado por las ganas de restaurar su reino, ignoró los consejos de su esposa y aceptó ascender al trono con la excusa de que su pueblo le había abandonado. Wan Rong se volvió adicta al opio por culpa de la espía y cometió adulterio con el conductor de Pu Yi, con quien tuvo una hija que fue asesinada por los japoneses al nacer, lo cual le hizo mucho daño psicológico. Posteriormente los japoneses la separaron de Pu Yi. Bajo la supervisión y la humillación de los japoneses, Pu Yi ejerció el papel de emperador marioneta durante varios años, hasta que Japón se rindió incondicionalmente en agosto de 1945. Se desintegró el imperio de Manchuria, mientras que Pu Yi fue arrestado por los soldados soviéticos en el aeropuerto de Changchun cuando intentó escaparse, y allí terminó la primera mitad de su vida.

Toda esta historia es narrada en forma de memorias, interrumpidas por otra historia que empieza en 1950, cuando los criminales y los traidores del país fueron escoltados desde la Unión Soviética a China. Cuando llegaron a la estación de Manchuria que estaba en la frontera chino-soviética, Pu Yi, el último emperador de China, pensaba que le condenarían a la pena de muerte, se metió en el baño e intentó suicidarse cortándose la muñeca. El director de la gestión criminal del gobierno chino se dio cuenta de la situación a tiempo, forzó la puerta del baño y lo salvó. Posteriormente empezó el interrogatorio sobre sus delitos de traición y su vida como prisionero durante los siguientes diez años. En la cárcel pasó de ser un emperador soberbio que no sabía vestirse por su propia cuenta, a ser un persona común y corriente que podía ayudar en los trabajos de la cárcel. Fue indultado en 1959 y trabajó como jardinero después de salir de la cárcel. Ocho años más tarde, empezó la Revolución Cultural en que la sociedad experimentó un cambio trascendental.

Un día de camino a casa se encontró con un grupo de personas “criminales” escoltadas por los Guardias Rojos, entre los cuales estaba el director de la gestión criminal que lo salvó. Pu Yi se acercó insistiendo que el director era buena persona, y que posiblemente se habían equivocado en condenarle, y los Guardias Rojos le contestaron que era un revisionista y derechista que no reconocía su delito, y por eso era el enemigo del partido. Al final de la película, Pu Yi se fue solo a la Ciudad Prohibida que ya se había convertido en el Museo del Palacio, subió al trono, y le dijo al niño que custodiaba el museo que él era el último emperador de China. Para comprobarlo, sacó la jaula de saltamontes que el mismo escondió debajo del cojín hace 50 años. Murió en 1967, y se convirtió en la historia que cuentan los guías a los turistas.

La película utiliza escenas retrospectivas para intercalar una historia (la vida de Pu Yi después de ser arrestado: 1950 – 1959 en Fushun, 1959 – 1967 en Beijing) en la otra (la vida de Pu Yi desde su traslado a la Ciudad Prohibida hasta la destrucción de Manchuria: 1908 – 1927 en la Ciudad Prohibida, 1927 – 1934 en Tianjin, 1934 – 1945 en Manchuria). La primera historia constituye la estructura principal de la película que empieza en 1950, mientras que la segunda consiste en los recuerdos del protagonista que comienzan a partir de 1908 y terminan en la derrota del imperio de Manchuria cuando Pu Yi fue

capturado, y converge en la primera historia en su comienzo, creando un efecto épico impactante.

La Revolución Cultural se produjo 7 años después de que fuera indultado, en el penúltimo año de la vida de Pu Yi, cuando ya había abandonado todas las costumbres de la vida que tenía cuando era emperador, trabajando de jardinero como un ciudadano común y corriente todos estos años. Dicho movimiento, igual que los otros sucesos históricos que tuvieron lugar a lo largo de la película, forma parte del conjunto de la línea temporal de la historia del protagonista y ejerce efecto sobre su propia vida.

Por ejemplo, la Revolución de Xinhai que se produjo en 1911 acabó con la última dinastía de China y declaró el comienzo de la época republicana, motivo por el que a Pu Yi le estaba prohibido salir de la Ciudad Prohibida, puesto que el mundo de fuera ya no estaba bajo su control. El Golpe de Pekín de 1927 marcó el fin de su vida en la Ciudad Prohibida, y se vio obligado a trasladarse a Tianjin con el asilo de los japoneses. La rendición incondicional de Japón en 1945 implicó la finalización del imperio de Manchuria, lo cual obligó a Pu Yi a empezar su vida como prisionero...

La llegada de la Revolución Cultural estropeó el orden normal de la sociedad, subvirtiendo los valores morales y la justicia, lo cual se ve reflejado en el cambio de la indicación de los semáforos (verde para detenerse y rojo para avanzar), y también en la conversación que tuvieron entre Pu Yi y los Guardias Rojos en cuanto al director de la gestión criminal. Pu Yi intentó convencer a los jóvenes Guardias Rojos de que el director era un hombre bueno, lo cual es una conclusión real que conforme con los valores morales correctos, sin embargo, lo único que recibió era la indiferencia y el maltrato por parte de los Guardias Rojos. Para los ciudadanos corrientes, la Revolución Cultural supone estar callados y mantenerse lejos de los Guardias Rojos; para el director de la gestión criminal y las otras personas perseguidas de forma inmerecida, dicho movimiento representa la injusticia y el sufrimiento; y a Pu Yi, la Revolución le causa confusión e impotencia.

1.2. “M. Butterfly”

“M. Butterfly” es un largometraje estadounidense dirigido por David Cronenberg, basado en la obra de teatro homónima creado por David Henry Hwang, que se basa a su vez en los hechos reales entre el espía chino Shi Peipu y el diplomático francés Bernard Boursicot. Es considerada una de las películas poco conocidas y valoradas de este director por desviarse demasiado de los temas que normalmente aborda.

La historia que narra la película comenzó en 1964 en Pekín. René Gallimard, quien trabajaba como contable en la embajada francesa, recién llegado a Pekín con su mujer. En una ocasión especial, tuvo la oportunidad de escuchar la ópera *Madama Butterfly*, y se quedó fascinado por la interpretación de la diva de la ópera Song Liling, razón por la que empezó a asistir con más frecuencia a la ópera china. Desconociendo el hecho de que las mujeres tienen prohibido actuar en dicho género artístico, confesó su amor a “la artista” que consideraba una mujer oriental bella, misteriosa y sumisa, sin poder descubrir su verdadero género ni su identidad de espía. Mientras avanzaba la relación entre los dos, Liling no dejaba de pasar información que obtenía a través de René al gobierno chino. Para seguir cubriendo su género, fingió un embarazo e inventó la excusa de tener que ir a la casa de sus padres por una antigua tradición hasta que cumpliera los tres meses el bebé. Debido a la Revolución Cultural, René se vio obligado a volver a Francia. Más tarde, Liling apareció en la puerta del piso donde vivía René en Francia de forma inesperada, y le aconsejó a René que trabajara como cartero de valijas diplomáticas, con el fin de seguir espionando informaciones para China. Los dos vivieron juntos hasta que fueron arrestados por espionaje. Durante el juicio, René descubrió por primera vez que su amante era hombre. Mientras Liling regresaba a China, René se suicidó después de representar ante los prisioneros la escena final de la ópera *Madama Butterfly*.

La historia de los dos protagonistas duró casi 20 años, durante tal período, la aparición la Revolución Cultural dio un giro imprevisto para la vida de ambas personas. El diplomático francés se vio obligado a abandonar China porque “el movimiento estudiantil conocido como ‘la Guardia Roja’ ha emergido erigiéndose como una fuerza política reaccionaria dispuesta a utilizar cualquier excusa para justificar la expulsión de todos los extranjeros de China”. Mientras que René fue evacuado para volver a su propio país, Song Liling fue etiquetado como criminal y enemigo de la Revolución por

representar los “cuatro viejos”, y fue llevado al campo de “reeducación” junto con los otros artistas, escritores e intelectuales. Si la relación entre los dos está destinada a morir, lo que hace la Revolución Cultural es acelerar ese proceso.

1.3. “El violín rojo”

La película canadiense “El violín rojo”, rodada en diferentes países y hablada en distintos idiomas (italiano, alemán, francés, mandarín e inglés), fue estrenada en 1998, y ganó el premio de la Academia por la Mejor Música Original por gozar de una banda sonora brillante. Cuenta la historia de un violín que viaja durante más de tres siglos, pasando por muchas situaciones y manos distintas, desde su concepción en Italia en el siglo XVII hasta la época actual en que llega a Montreal para ser subastado. La película empieza con la escena retrospectiva de la subasta, utilizando una estructura laberíntica, intercalando pasado y presente, para presentarnos cinco historias, o cinco viajes, que experimenta el violín con respecto a sus sucesivos dueños. Cada historia comienza con las cartas del Tarot que predicen el destino de una mujer que está a punto de dar a luz, que curiosamente concuerda con el destino del violín.

La primera historia cuenta la creación del violín por un maestro artesanal, considerando su obra maestra, para su hijo que estaba a punto de nacer. Sin embargo, tanto su mujer como su hijo murieron durante el parto. Para conmemorar a sus familiares fallecidos, el artesano tiñó el violín de rojo mezclando la pintura con la sangre de su difunta esposa.

La segunda historia estaba situada en el siglo XVIII, cuando el violín fue heredado por un monasterio que acogía a niños abandonados o huérfanos, donde recibió la visita de Georges Poussin, maestro de música, quien estaba impresionado por el talento de tocar el violín que tenía el niño prodigio, Kaspar Weiss, y se lo llevó a su casa para preparar su audición frente a un príncipe, con ensayos agotadores diarios, a pesar de la salud delicada que tenía el niño. El resultado fue que antes de que empezara a tocar, el príncipe quería quedarse con el violín de Kaspar, y el niño cayó muerto por el estrés y el miedo de que le quitaran el violín. Los monjes lo enterraron junto con su violín.

La tercera historia sucedió a finales del siglo XIX. El monasterio fue destruido y las tumbas saqueadas, mientras que el violín fue comprado por un aristócrata, Frederick

Pope, quien se ensayaba con el violín mientras hacía el amor con su novia. Ésta se fue de viaje, y los dos amantes se enviaban cartas románticas, sin embargo, al regresar, la mujer encontró a su novio en la cama con otra, tocando el violín. Desesperada, la mujer disparó al violín.

La cuarta historia se ubica en los años 30 del siglo XX en China. Una mujer china compró el violín rojo con un agujero en el mango en la tienda de un anticuario, y se lo regaló a su hija Xiang Pei. 30 años después empezó la Revolución Cultural, y Xiang Pei se vio obligada a quemar todos los libros y revistas occidentales, pero tenía demasiado cariño al violín rojo para destruirlo, de modo que se lo dio al profesor de música Zhou Yuan para que lo escondiera.

La última historia se produjo en la década de los 90. Murió el profesor Zhou Yuan y el gobierno chino decidió subastar los instrumentos que tenía coleccionados, por lo que el violín rojo llegó a la casa de subastas Montreal en Canadá, donde se descubrió el misterio del color rojo de dicho violín legendario, es decir, el barniz que se utilizó para pintar el violín contenía sangre humana. Durante la subasta, el violín rojo original fue cambiado con una copia por Morritz, quien sabía el valor y el significado verdadero de dicho instrumento y quería regalárselo a su hija, pero era incapaz de comprarlo por el alto precio. Hasta allí terminó el viaje del violín durante más de tres siglos.

Como se puede ver, la Revolución Cultural que aparece en la película forma parte del viaje conjunto que experimenta el violín, y se destaca por el rechazo a todos los elementos que vienen de la cultura extranjera, motivo por el que el violín, siendo un instrumento occidental, corre el riesgo de ser destruido, como lo que predice la carta de Tarot, “habrá un juicio, un gran juicio, ante un gran magistral, y la declararán culpable. Cuidado, el fuego la amenaza”. Se escapa de ser quemado y logra sobrevivir porque el profesor de música, Zhou Yuan, a pesar de haber sido castigado por el “delito” de enseñar música occidental a sus alumnos, sigue apreciando el valor del arte, y acepta la petición de Xiang Pei de esconderlo.

1.4. “El último bailarín de Mao”

“El último bailarín de Mao” es una película australiana dirigida por Bruce Beresford, basada en la autobiografía homónima del bailarín prestigioso Li Cunxin. El libro fue adaptado por Jan Sardi para desarrollar el guion, y la película fue estrenada el 13 de septiembre de 2009 en el Festival Internacional de Cine de Toronto.

La película reconstruye la historia de Li Cunxin que empezó en 1979 cuando llegó a Houston y fue recibido por Bob Steveson, directivo de la Asociación de Ballet de dicha ciudad, quien desempeñó un papel de suma importancia en la vida de Li Cunxin, ofreciéndole su hogar, conocimientos y consejos, así como una amistad incondicional. A partir de ese momento, la historia es narrada intercalando el presente y el pasado en que Li Cunxin recuerda su experiencia de convertirse en un bailarín profesional.

El protagonista nació en un pueblo apartado de la provincia de Shandong, en una familia humilde que tenía en total 7 hijos, incluido él. A los 11 años, durante la plena Revolución Cultural, fue seleccionado para ingresar en la Academia Oficial de Danza de Beijing, y tuvo de separarse de sus padres y sus hermanos. Los primeros años fueron muy duros para él porque no daba muestras de gozar de gran talento como bailarín. Sin embargo, mediante sus duros esfuerzos incesantes y la motivación por parte del profesor Chan, se convirtió en uno de los mejores bailarines de la academia 7 años después, y fue elegido para hacer el intercambio en la Academia de Baile de Houston durante tres meses.

Durante su estancia en EE.UU., se dio cuenta de que dicho país capitalista era muy diferente de lo que le enseñaron de pequeño. En la academia de danza, se le enseñó que estaban en las primeras fases del comunismo, y que en la fase final desaparecería la distinción de clases, la codicia, y el hambre, puesto que el gobierno atendería las necesidades de todos. Además, el sistema superior que tenían les había proporcionado el nivel de vida más alto del mundo, mientras que las naciones capitalistas e imperialistas vivían en la oscuridad sin apenas luz del día. Esa impresión sobre los países capitalistas que tenía Li Cunxin le ocasionó una gran controversia cuando vio que EE.UU. no era lo que le habían descrito, al contrario, se trataba de un país mucho más rico y libre de lo que pensaba.

La lealtad a su pueblo y la libertad que anhelaba chocaron tan intensamente que cuando llegó la fecha de vuelta, decidió quedarse en este país ajeno, ya casado con la chica americana que amaba. Esta decisión condujo a una disputa diplomática que requirió la intervención del entonces viceministro de China y el vicepresidente de EE.UU. El resultado fue que le dejaron quedarse en EE.UU., pero con la condición de no poder regresar a China. Años más tarde, China entró en la era de apertura, y el gobierno chino envió a los padres de Li Cunxi a EE.UU. para ver la actuación de su hijo. En el final de la película, el bailarín y su segunda esposa volvieron a su pueblo natal en China y brindaron un número de ballet con mucha pasión frente a los paisanos.

La Revolución Cultural tiene mucha influencia en la vida del bailarín. Por ejemplo, cuando el grupo de delegados de la academia llegan a la casa de Li Cunxin, hacen una serie de preguntas para confirmar si la familia tiene algún miembro con riquezas o propiedades, los cuales son considerados enemigos de la clase proletaria, y el padre contesta que siempre han sido campesinos, lo cual es crucial para la admisión de su hijo en la academia, puesto que se valoraba mucho el origen de la familia en aquella época. Cuando la madre dice que el hijo mayor está en Tíbet acudiendo a la llamada del presidente para servir a la Revolución, los delegados muestran el consentimiento con una sonrisa. Luego uno de los delegados le pregunta a Li Cunxin qué quiere hacer de mayor, y éste responde que quiere servir a la Revolución estando en la Guardia Roja, allí consigue la aprobación total.

En la academia, además de las clases profesionales de danza, también se dan clases sobre la historia y la política, lo cual es un fenómeno muy común en la Revolución Cultural. Los conocimientos sobre el comunismo y el capitalismo que se enseñan en la clase sientan la base de los choques ideológicos que experimenta Li Cunxin después de llegar a EE.UU. En realidad, la aparición de la Revolución Cultural en dicha película tiene dos caras, por un lado, supone la negación de todo tipo de cultura extranjera, declarando culpable a la gente que la defiende, como lo que le pasa al profesor Chan que intenta apoyar el ballet original cuando los otros profesores quieren inventar un estilo de ballet revolucionario chino. Como consecuencia, el profesor Chan es despedido por la academia por ser “anti-revolucionario”. Por otro lado, si no fuera por el

tratamiento injusto que recibe el profesor Chan, Li Cunxin no tendría la motivación para convertirse en un bailarín mejor poniendo todo su esfuerzo.

2. La representación estereotipada de China y de la Revolución

Cultural

Las películas anteriores que hemos mencionado son dirigidas por directores occidentales, quienes presentan en dichos largometrajes una imagen de China a través de la perspectiva propia exterior. Aunque algunas de ellas tienen carácter biográfico o se basan en hechos reales, para cuyo rodaje los directores y productores contrataron seriamente a respetuosos historiadores chinos como consultores, recurriendo a una gran cantidad de materiales históricos relacionados (en el caso de “El último emperador”), no dejan de ser interpretaciones de la historia que, en vez de hacer difusión o crítica de la historia, pretenden maximizar los beneficios comerciales por medio de entretener al público.

Para lograr dicho objetivo, la historia ha de ser contada de forma atractiva, encadenando las partes más llamativas, con el fin de cautivar la atención de los espectadores. Este es uno de los problemas generales que se plantean en los campos artísticos cuando han de dar cuenta de fenómenos históricos. No se trata solo de la percepción del autor sino que, al ser el medio cinematográfico tan dependiente del público por sus inversiones, este se convierte en un condicionante, influyendo desde los formatos de los géneros narrativos a los temas estereotipados, su carácter heroico, etc. Las geografías, los relatos históricos, etc. tienen muchas veces sus convenciones narrativas que afectan a la representación histórica, que también tiene sus propias convenciones (sociales, políticas, etc.)

Por ese motivo, muchos elementos de “rareza” que provienen de la cultura de la China antigua, tales como el énfasis de la presencia del budismo y de la poligamia en “El último emperador”, así como la imagen ideal de las mujeres chinas que sostiene el protagonista en “M. Butterfly”, se han convertido en un medio eficaz que utilizan los directores con el objetivo de cautivar la atención y el interés del público, satisfaciendo su curiosidad por un país oriental lejano y misterioso. El resultado, aparentemente, es fortalecer los

estereotipos que se tienen sobre la sociedad china, tanto de su cultura como de la Revolución Cultural, como un caso específico.

2.1. La estereotipación oriental desde la perspectiva occidental

¿Por qué, cuando pensamos en Oriente, tenemos una idea preconcebida tanto del tipo de gente como de la forma de vivir, lo que ellos creen y cómo lo creen, aunque nunca hayamos estado en ese lugar ni hayamos conocido a nadie de allí personalmente? Edward W. Said lo se pregunta. Su respuesta es que ese conocimiento se obtiene de forma consciente y subjetiva, como resultado de un proceso que revela ciertos intereses que vienen principalmente de dos potencias: EE.UU. y Europa. Ambas partes observan al mundo de Oriente por medio de una lente torcida denominada “orientalismo”, término inventado por “conquistadores, administradores, académicos, viajeros, artistas, novelistas y poetas británicos y franceses” (Said, 1990: 10) para impartir el conocimiento sobre el mundo oriental creando estereotipos que conducen a una visión en general negativa. “La exterioridad de la representación está siempre gobernada por alguna versión de la perogrullada que dice que si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, hace el trabajo Occidente y para el pobre Oriente, es decir, no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados” (Said, 1990: 45).

Said define el Orientalismo como una proyección de Occidente sobre Oriente y su voluntad de gobernarlo. Con el objetivo de conocer lo oriental, no para comprenderlo y convivir, sino para dominarlo mejor, el Occidente establece una serie de verdades sobre el Oriente. Este conocimiento que tiene el Occidente sobre el Oriente es fundamento para una relación de dominación en la que el Occidente nunca pierde su ventaja. Said también afirma que ningún conocimiento es puro, sino que siempre está abarrotado de lo político, lo cual implica que al momento de estudiar Oriente, un norteamericano o un europeo siempre piensa “situado”, establecido en un tiempo histórico y en un lugar determinado, y eso siempre incluye una mirada política.

Según lo que nos explica Said, los conocimientos que heredaron Balfour y Cromer sobre el Oriente, tanto del orientalismo como de sus propias experiencias, se pueden reducir en los siguientes puntos:

- 1). La mente europea tiende a razonamientos precisos y a la exactitud, mientras que el razonamiento oriental, igual que sus calles, carece de simetría, suele ser impreciso, pero lógico.
- 2). Los orientales son crédulos, a los cuales les faltan el valor y la iniciativa, y son propensos a la adulación servil.
- 3). Los orientales son crueles con los animales, no son capaces de ir por una calle de forma ordenada, no como los europeos que saben que la acera sirven para caminar.
- 4). Los orientales son desconfiados y mentirosos indiferentes, todo lo contrario que la claridad que tienen los europeos.

A parte de lo mencionado anteriormente, se cree que el Oriente es un mundo peligroso que se opone a los valores que la cultura occidental considera normales. Según Said, todos esos conocimientos sobre el Oriente no pretenden explicar este mundo tal como es, ni para establecer una relación de convivencia con igualdad, sino que tienen el objetivo de crear una relación jerárquica en la que el Occidente es el erudito que sabe qué es el Oriente y qué es lo mejor para él.

El Orientalismo se percibe especialmente en las películas “El último emperador” y “M. Butterfly”. En la primera, el observador occidental es el tutor escocés Reginald Johnston, y en la segunda, el diplomático francés René Gallimard. Los observados, Pu Yi, el último emperador de China, y Song Liling, “una diva” de la ópera china y espía, aunque son casos individuales, en cierto sentido, pueden representar el estado de vivencias del pueblo chino desde el punto de vista de los occidentales.

2.1.1. El orientalismo en “El último emperador”

En “El último emperador”, China es representada como un país lejano y misterioso a través de una gran cantidad de escenas extravagantes. Por ejemplo, los eunucos huelen el excremento del emperador para modificar la dieta; el emperador, siendo un muchacho que ya tiene ocho o nueve años, sigue mamando de su ama de cría en público; uno de los eunucos es obligado a beber la tinta para demostrar su obediencia a su majestad; los eunucos, cuando son despedidos por Pu Yi, le rinden el homenaje de rodillas, con el recipiente donde guarda su órgano genital en las manos, etc.

Cuando haya una incomprensión o una falta de control sobre la connotación profunda de una cultura, lo que se suele hacer es estereotipar de forma parcial ciertas características de dicha cultura. En esta película citada, la imagen de China se refleja mediante una serie de estereotipaciones sobre aspectos parciales de la cultura. Por ejemplo, la generalización de los símbolos de budismo; el sistema de la poligamia; la imagen femenina relacionada con los órganos sexuales y la adicción al opio; la Revolución Cultural resumida en los símbolos como la bandera roja, el Libro Rojo y las manifestaciones, etc. Todas estas estereotipaciones reducen la imagen de China a un conjunto de símbolos misteriosos y primitivos que requieren ser civilizados por otra cultura más avanzada.

En “El último emperador”, Reginald Johnston desempeña el papel del tutor de Pu Yi, no solo intelectualmente, sino también psicológicamente. Su aparición lleva a la Ciudad Prohibida antigua la cultura moderna y democrática, por lo tanto, cuando se encuentra por primera vez con Pu Yi, caminando hacia el emperador cuellierguido y con pasos firmes (una clara diferencia que la obediencia que muestran los cortesanos), éste se levanta del trono para recibirlo y le da la mano durante un buen rato, con una sonrisa de humildad que normalmente no se ve cuando está con sus paisanos.



(Escenas de “El último emperador”)

En la primera clase que Johnston le da a Pu Yi, éste ya deja al descubierto su ignorancia. Por ejemplo, piensa que George Washington y Lenin pertenecen al mismo mundo; confunde las palabras inglesas “skirt” y “kilt”, etc., lo cual implica que esta ignorancia está pendiente de ser corregida. Cuando Johnston le explica la relación entre el lenguaje y el pensamiento, diciendo “si no puede decir lo que quiere, nunca querrá decir lo que

diga. Y la palabra de un caballero vale oro”, Pu Yi le contesta, “yo no soy un caballero. No me dejan decir lo que quiero. Siempre me dicen qué decir”. El hecho de llamar a los cortesanos “ellos” significa que el emperador se excluye del grupo de los cortesanos, uniéndose al nivel de su tutor, a quien le considera una persona fiable con el que puede expresar sus pensamientos reales. Cuando Johnston le advierte a Pu Yi que el ratón que tiene como mascota está a punto de escaparse de su bolsillo, el emperador le pide que no se lo diga a los demás, con un tono de complicidad, considerándolo como un amigo íntimo.

El uso de la luz en dicha película también tiene sus connotaciones implícitas. Cuando Johnston está dando clases a Pu Yi, el rayo de sol entra por la ventana y los ilumina, lo cual implica que el occidental ha llevado la luz de los conocimientos y verdades a la Ciudad Prohibida que siempre ha estado en la sombra. De modo que el occidental desempeña el papel de educador, y los orientales, incluso el emperador que se considera el hijo de Dios, no pueden evitar el destino de ser educados.

Johnston no solo se dedica a impartir conocimientos en la Ciudad Prohibida, sino que también tiene el valor de revelar las verdades que no se atreven a decir los demás. Por ejemplo, cuando está comiendo junto con Pu Yi, se oyen consignas desde fuera. El emperador le pregunta a Johnston qué ha pasado, y cuando uno de los cortesanos quiere contestar, lo manda a callar, pues Pu Yi porque no cree en lo que va a decir. Johnston le responde que ha sido un grupo de estudiantes universitarios que están protestando contra el gobierno republicano, porque éste va a dar una parte del territorio chino a Japón. Pu Yi le pregunta si es cierto que han decapitado a mucha gente por la protesta, y Johnston le contesta que es verdad que se han cortado muchas cabezas. La conversación entre los dos es interrumpida por un cortesano porque Johnston está revelando una verdad que no debe saber el emperador. Los comportamientos totalmente opuestos entre los cortesanos y Johnston reflejan que éste no solo es el maestro del emperador, sino también de estos cortesanos, cuyos pensamientos necesitan ser rectificadas inmediatamente.

Johnston no solo dispone de abundantes conocimientos y valiosas cualidades, tales como la honradez y la integridad, sino que también cuenta con un corazón misericordioso, lo cual refleja en cierto sentido la actitud del director, quien declaró que

si no fuera la compasión que tenía a Pu Yi, no existiría dicha película. La misericordia que siente Johnston por su alumno se manifiesta en muchas escenas a lo largo de la película. Por ejemplo, cuando Pu Yi se entera de que su madre ha fallecido, quiere salir de la Ciudad Prohibida para ir a verla. Al ser rechazado por los subordinados, sube al tejado gritando desesperadamente, “¡Quiero salir! ¡Quiero salir!” Al ver lo ocurrido, Johnston echa una bronca al jefe de los cortesanos que no dejan salir al emperador, y sube al tejado para rescatarlo. La humanidad que muestra Johnston difiere de la indiferencia de los cortesanos, mostrando que solo él ve en el emperador una persona con sentimientos, y no como una figura aristocrática. Este hecho indica que los occidentales no solo gozan de conocimientos avanzados, sino también de compasión y piedad, mientras que la cultura china se encuentra en un nivel inferior, tanto intelectualmente como sentimentalmente, por lo tanto, necesita ser educada por el mundo occidental.



(Escenas de “El último emperador”)

Cuando el amigo de Johnston dice que Pu Yi tiene problemas de vista, y si no se pone gafas se va a quedar ciego, todos los cortesanos lo niegan porque no está bien visto que un emperador use gafas. Johnston tiene que amenazar con su renuncia para que los demás estén de acuerdo con dicha decisión, lo cual muestra que solo él cuida verdaderamente la salud del emperador de manera paternal. De hecho, solo él comprende la situación en que se encuentra Pu Yi, diciendo “el emperador fue un prisionero en su propio palacio desde el día de su coronación, y sigue preso desde su abdicación, pero ahora está creciendo, ¿y puedo preguntar por qué es la única persona de China que no se le permite salir de casa? Creo que el emperador es el joven más solo de la tierra”. Bajo la influencia de Johnston, Pu Yi se pone las gafas, se corta la trenza, y

empieza a plantear las ideas de reforma, en otras palabras, la educación de Johnston le ha servido como guía de su comportamiento.

La escena de despedida entre Johnston y Pu Yi también deja mucho que reflexionar. Pu Yi le dice a su tutor con mucha nostalgia: “voy a echarte de menos, Johnston”, luego los dos se dan la mano durante mucho rato, lo cual nos recuerda la escena de su primer encuentro cuando Pu Yi se levanta de su trono para recibir a su tutor dándole la mano durante un tiempo prolongado. La luz ilumina otra vez a Johnston, indicando la retirada de este profesor que representa los conocimientos y la humanidad. Antes de separarse, Pu Yi le pregunta a Johnston si un hombre puede volver a ser emperador otra vez, y Johnston le confirma que sí. Tal vez la decisión que toma más tarde de ser el emperador del imperio de Manchuria tenga cierta relación con esa contestación que le da Johnston.



(Escenas de “El último emperador”)

2.1.2. La deconstrucción del orientalismo en “M. Butterfly”

Si “El último emperador” es una película en la que se observa mucho el orientalismo, el largometraje “M. Butterfly” constituye una deconstrucción completa del orientalismo. Dicho film es una adaptación de la ópera homónima, escrita por un autor estadounidense de origen chino, David Henry Hwang, que se basa a su vez en la ópera italiana “Madama Butterfly” de 1904 (la ópera que interpreta el protagonista de la película Song Liling), la cual cuenta la historia de una mujer japonesa llamada Cio-Cio San, quien se casa con un oficial de marina norteamericana, Pinkerton, desobedeciendo la creencia familiar. Sin embargo, su marido no la quiere de verdad, y al volver a EE.UU., se casa otra vez con una mujer americana, Kate. Cio-Cio San, negando el otro matrimonio, todos los días espera junto a su hijo la vuelta de su amado, cuya existencia no sabe su marido. Tres años más tarde, el americano vuelve a Japón con su nueva

esposa americana, y al enterarse de que Cio-Cio San ha tenido un hijo con él, decide recuperarlo. La mujer japonesa, después de saber todo lo que ha ocurrido, está de acuerdo en entregar el hijo a su amado, y opta por suicidarse por la traición que ha sufrido.

La inversión del papel que juega el hombre occidental y la mujer oriental en la película "M. Butterfly" refleja la intención del director de romper el modelo tradicional de la relación entre Occidente y Oriente, eliminando el estereotipo que se suele tener sobre las mujeres orientales: objetos de deseo, sensuales, bellas, calladas, sumisas, etc. En dicha película, el francés René Gallimard se convierte en el alumno que es constantemente educado por "la cantante" china Song Liling, quien le aconseja que necesita ampliar sus conocimientos y recibir más educación. En ese sentido, si comparamos "El último emperador" y "M. Butterfly", el occidental René interpreta el papel de Pu Yi, mientras que la oriental desempeña el rol del tutor Johnston.

La primera educación que recibe René de Song Liling se produce en su primer encuentro, después de que ésta termina la actuación de la ópera "Madama Butterfly". El francés, muy conmovido por la historia triste que cuenta la obra, y fascinado por la cantante bella, tierna y sumisa que interpreta el papel de la mujer japonesa que se suicida, se dirige sin ninguna indecisión a Song Liling para elogiarla, diciendo que nunca ha visto una actuación tan convincente como la suya. Sin embargo, la cantante le refuta enseguida, manifestando que el motivo por el que René encuentra convincente la actuación consiste en que se trata de una típica historia sobre una mujer oriental sumisa que se suicida por un hombre occidental cruel, lo cual se encaja perfectamente con el esquema estereotipado que tiene este francés, según el cual, es normal y lógico que una mujer oriental muera por un hombre blanco, y no al revés. Solo bajo esta premisa, también la única que puede aceptar René, la muerte de la mujer japonesa parece más bella y conmovedora. Como dice Song Liling,

Ellos se casan y él desaparece durante tres años. En ese tiempo, ella reza frente a su fotografía y renuncia a casarse con un joven Kennedy. Entonces, cuando ella se entera de que él se ha vuelto a casar, se suicida. Yo creo que usted consideraría la posibilidad de que esa chica se ha vuelto completamente loca.

¿No es cierto? Pero el que sea una oriental la que se suicida por un occidental, le parece hermoso. (Conversación de "M. Butterfly")

La explicación de Song Liling consigue que un occidental comprenda la sensación que tiene una mujer oriental sobre esa misma historia. Al despedirse, Song le dice a René, "si lo que quiere es ver gran teatro, venga a la ópera de Beijing alguna vez, sería muy educativo para usted", a través de lo cual se nota la responsabilidad que siente esta mujer oriental de educar a su espectador occidental.

René cae inevitablemente en la trampa dulce que le tiende Song Liling, considerándola una mujer bella, misteriosa y sumisa, en fin, la mujer perfecta para él, y la protagonista de su fantasía sobre su propia historia de "Madama Butterfly". A los ojos de René, Song Liling cumple todas las condiciones que forman el estereotipo de una mujer oriental: su forma de hablar y de caminar, su apariencia, la vivienda en que vive, etc. De hecho, la persona de la que está enamorado es más bien una figura imaginaria que existe en su mente. Cuando Song le confiesa que no tiene experiencia en el sexo, el hombre francés le contesta, "quiero enseñarte con dulzura", adueñándose del papel de educador, igual que cuando Song Liling le pregunta por qué la elige a ella que tiene el pecho como un muchacho, teniendo otras oportunidades, y éste le responde, "no como un muchacho, sino como una joven e inocente colegiala que espera ser instruida", lo cual es bastante sarcástico, puesto que siempre ha sido él quien ha sido educado desde el comienzo, manipulado por "una mujer" que sabe cómo comportarse para conquistar a los hombres, ya que "solo un hombre sabe cómo se supone que debe actuar una mujer".

A través de su relación con "la mujer" oriental, René empieza a sentir el poder de ser hombre, ganándose poco a poco la confianza, incluso consigue la promoción profesional de contable a consejero. Ese papel dominante que tiene en su relación amorosa fortalece el estereotipo que tiene sobre los orientales, "se sabe que en sus corazones, los chinos viven en un sueño. En lo más profundo, se siente atraídos por nosotros. Encuentran nuestro comportamiento emocionante. Por supuesto, nunca lo admitirían. Pero los orientales siempre se han querido someter a las fuerzas más poderosas".

Si la historia se desarrollara según esta lógica, acabaría con el suicidio de la mujer oriental. Sin embargo, el director creó un final imprevisto en el que René se disfraza en una geisha japonesa, compartiendo su pasado con los prisioneros.

Yo, René Gallimard, he sabido lo que es ser amado por una mujer perfecta. Yo tengo una visión de Oriente, de mujeres esbeltas con cheosan y kimonos, que mueren por el amor de indignos demonios extranjeros. Que nacen y compiten para ser mujeres perfectas. Que tomen cualquier clase de castigo que les demos, y siempre responden fortalecidas por el amor, incondicionalmente. Esta visión se ha convertido en mi vida. Mi error es simple y absoluto. El hombre que yo amé no era digno. No merecía ni siquiera que le mirara dos veces. Pero a cambio, yo le di mi amor. Todo mi amor. Así que ahora cuando me miro al espejo, no veo más que... Yo tengo una visión de Oriente, la profundidad de sus ojos almendrados. Son mujeres calladas. Mujeres dispuestas a sacrificarse por el amor de un hombre, incluso por uno cuyo amor es completamente indigno. Morir con honor es mejor que vivir con deshonra... Mi nombre es René Gallimard, también conocido como Madame Butterfly. (Monólogo de "M. Butterfly")

Terminado este discurso que resume de forma perfecta su relación fracasada, se suicida con el espejo cortándose el cuello. Su suicidio muestra la destrucción del orgullo y la confianza que ha obtenido en dicha relación, y su obsesión por la historia hermosa y conmovedora de la ópera "Madama Butterfly".



(Escenas de M. Butterfly)

La película intenta deconstruir el orientalismo mediante la destrucción del estereotipo sobre las mujeres orientales. En primer lugar, la "mujer perfecta" es en realidad un hombre; en segundo lugar, todas las cualidades tradicionales, tales como ser bella, tierna y sumisa, es solo un engaño diseñado de acuerdo con el esquema estereotipado occidental; en tercer lugar, el hombre occidental, el cual cree que ha estado en una posición superior en la relación, resulta haber sido manipulado desde el principio. Por

último, el suicidio al final de la historia, lo lleva a cabo el hombre occidental en vez de la mujer oriental.

2.2. Los símbolos estereotipados de la Revolución Cultural

En dichas películas occidentales, la Revolución Cultural se presenta con una imagen sumamente estereotipada. En las partes que los directores seleccionan, según su propio criterio, para construir una historia entera, la descripción de la Revolución se limita a una serie de símbolos convencionales y superficiales, los cuales resumen los acontecimientos de una década en unas escenas estandarizadas que incluyen los siguientes elementos, que quedan convertidos en las "referencias" o señas de identidad de la Revolución:

2.2.1. El ambiente revolucionario general

La época de la Revolución Cultural en dichas películas, aunque está sumergida en un contexto histórico que abarca una línea temporal más larga, es muy fácil de reconocer, puesto que está destacada por un ambiente revolucionario que incluye una serie de elementos representativos, por ejemplo, las paredes llenas de Dazibaos y de diversos lemas revolucionarios, los retratos de Mao y el color rojo por todos los lugares, etc.

Estos elementos crean el contexto o el escenario para la acción. Desde el punto de vista de la narratología de R. Barthes, tienen un carácter "indicial", nos dan información sobre el momento histórico.



(Escena de "El último emperador")



(Escena de "M. Butterfly")



(Escena de "El último bailarín de Mao")



(Escena de "El violín rojo")

2.2.2. Los Guardias Rojos

Los Guardias Rojos que aparecen en estas películas también siguen un modelo estándar: casi todos llevan el uniforme militar verde, con un brazalete rojo y el Libro Rojo en la mano o sujetado con el cinturón, y casi siempre aparecen haciendo manifestaciones de

forma colectiva (en forma coral), sujetando los retratos de Mao o los lemas revolucionarios. Parecen más bien un grupo de máquinas indiferentes sin carácter individual. No tienen una identidad propia, sino colectiva. Es una parte viva, pero su carácter es doble, como parte del escenario y como agentes en su caso.



(Escena de “El último emperador”)



(Escena de “El último bailarín de Mao”)



(Escenas de “M. Butterfly”)



(Escenas de “El violín rojo”)

La actitud de los occidentales sobre dicho movimiento está condicionada por la experiencia directa que tiene en su propio país, y se refleja a través de los comentarios de los propios personajes. Por ejemplo, en la película “M. Butterfly”, cuando René

Gallimard y su amigo están hablando sobre China en un bar en París, escuchan a los jóvenes franceses maoístas haciendo manifestaciones por la calle, y el amigo dice, “ ¡Maldita sea! Deben ser los jodidos estudiantes otra vez. Si sale por esa puerta seguro que recordaría a Beijing. Todos los estudiantes llevan el Libro Rojo de Mao en la mano y un petardo rojo en el culo. Todos juegan a ser comunistas chinos con la piel blanca”. Ese comentario sobre la Revolución Cultural se debe a la suma de varios motivos, tales como la desinformación con respecto a dicho movimiento; la hostilidad al comunismo en general, etc.



(Manifestaciones de los jóvenes maoístas en Francia en “M. Butterfly”)

2.2.3. El paseo de la humillación y el Pidouhui

El paseo de la humillación está representado como un elemento esencial de la Revolución Cultural en las películas “El último emperador”, “M. Butterfly” y “El último bailarín de Mao”, el cual también tienen su modelo estándar de realización: los Guardias Rojos custodian a los criminales, quienes suelen ser inocentes en la mayoría de las ocasiones (tal como el jefe de gestión criminal en el film “El último emperador” que ha sido calumniado como “anti-revolucionario”), a los cuales les ponen un gorro o cucurucho donde está escrito su nombre, y un chaleco de papel o un cartel que dice su delito. Mientras caminan o van en camión, los jóvenes revolucionarios levantan el Libro Rojo que tienen en la mano, gritando las consignas revolucionarias como “la Revolución no es delito, y la rebelión tiene fundamento”. Luego llegan a un sitio amplio donde dejan a los criminales en el centro. Antes de empezar a criticar o humillarlos, suele haber una pequeña actuación de movilización en que los chicos agitan las banderas y las chicas

cantan y bailan, acompañados por otros Guardias Rojos tocando instrumentos musicales, que normalmente son acordeones y tambores.

El Pidouhui tiene el objetivo de dejar a la persona que ha actuado contra el partido o el socialismo delante del público para que sea criticada por todo el mundo, como lo que le pasa a Zhou Yuan, profesor de música en la película “El violín rojo”, quien ha sido llevado al Pidouhui por enseñar el violín, un instrumento que viene del Occidente. El proceso de crítica suele empezar por un discurso que da uno de los Guardias Rojos para revelar el delito que ha cometido la persona criticada, animando al resto del público a hacer la crítica de forma conjunta. Luego el culpable tiene que mostrar su arrepentimiento confesando sus errores.



(Escenas de “El último emperador”)



(Escenas de “M. Butterfly”)



(Escenas de “El último bailarín de Mao”)



(Escenas de “El violín rojo”)

2.2.4. El baile de la lealtad

En estas películas occidentales, al igual que en algunas películas chinas rodadas en la década de los años 90, aparece con mucha frecuencia una escena en la que un grupo de jóvenes, que suelen ser Guardias Rojos, cantan y bailan de forma colectiva en un sitio amplio, tal como en una plaza, para celebraciones o acompañar actividades como el paseo de la humillación, tal como se observa en “El último emperador”, “M. Butterfly”, “Balzac y la joven costurera china” y “El violín rojo”.

Estos bailes, denominados “baile de la lealtad”, consisten en un tipo de danza colectiva que se puso de moda entre 1966 y 1968 durante la Revolución Cultural. Se realizaba en los lugares extensos o durante el proceso de los desfiles, y formaba parte de las pocas actividades artísticas que se permitía organizar en aquella época. Tenía su función pedagógica que consistía en transmitir la ideología política al pueblo, igual que el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, sobre todo a los estudiantes jóvenes que lo practicaban con más frecuencia.

El baile suele estar acompañado por una serie de canciones, entre las cuales se destacan 《大海航行靠舵手》 “La navegación en el mar depende del timonel”; 《敬爱的毛主席》 “Estimado presidente Mao”; 《在北京的金山上》 “En la montaña dorada de Beijing”, etc., cuyos títulos reflejan el objetivo principal de dichas canciones y del baile: promover el culto a la personalidad de Mao a un nivel sin precedentes.

Dicho baile está compuesto por movimientos muy sencillos, exagerados y simbólicos, altamente codificados como, por ejemplo, levantar las manos para expresar la fe en el sol rojo (el líder Mao); dar un paso firme lateral con la rodilla flexionada, al mismo tiempo que se levanta el codo a la altura de la barbilla significa seguir siempre al gran líder Mao; cerrar con fuerza los puños simboliza llevar la Revolución hasta el final; señalar al suelo con un dedo ferozmente significa acabar con la clase capitalista, etc. Para llevar a cabo dicho baile, era necesario tener en la mano el Libro Rojo o una tela roja. Los movimientos constituyen una suma de desplazamientos mecánicos que carecen de valor estético, de hecho, crean una imagen bastante ridícula, sin embargo, la gente que lo practicaba, debido a la creencia revolucionaria que constataba, siempre mostraban una cara solemne y orgullosa. Debido a que dicho baile no requería conocimientos previos y era muy sencillo de aprender, se convirtió en un acto diario obligatorio para todo el pueblo.

Al baile de la lealtad que se realizaba junto con los desfiles se solía participar cientos o miles de personas, formando una fila que se extendía varios kilómetros. El desfile podría durar varias horas, cuyos participantes bailaban intercalando descansos, creando un ambiente fanático e impactante.



(Escena de “El último emperador”)



(Escena de “Balzac y la joven costurera china”)



(Escena de “El violín rojo”)



(Escena de “M. Butterfly”)

2.2.5. La destrucción de los “cuatro viejos”

Otro factor que tiene mucho peso en la Revolución Cultural representada en dichas películas consiste en la destrucción de los “cuatro viejos” (viejas ideas, vieja cultura, viejas costumbres y viejos hábitos), lo cual se refleja especialmente en el rechazo de la

cultura extranjera que es considerada cultura capitalista, y por lo tanto, pertenece a la categoría de vieja cultura.

En “M. Butterfly”, los Guardias Rojos queman los vestuarios y accesorios que sirven para la actuación de la ópera, y a la cantante de ópera tradicional china Song Liling la llevan al campo de “reeducación” porque “la Guardia Roja dice ahora que todos los artistas son criminales”. En “El violín rojo”, el profesor de música Zhou Yuan es criticado en público por enseñar la música occidental a sus alumnos, y le obligan a quemar el instrumento extranjero que es símbolo de la decadencia occidental. Xiang Pei, quien le defiende y le salva la vida en el Pidouhui, se ve obligada a quemar los libros y las revistas extranjeras que tiene en casa, menos el violín rojo al que tiene mucho cariño. Como no puede seguir teniéndolo en casa, decide dárselo al profesor Zhou Yuan. Al principio éste lo rechaza contundentemente, pensando que se trata de una emboscada, y que los Guardias Rojos están esperando fuera para arrestarlo. Después de que Xiang Pei amenaza con destruir el violín, porque ella, siendo figura del partido, no puede poseerlo de ninguna manera, por fin decide esconderlo Zhou Yuan. En “El último bailarín de Mao”, el profesor Chan que enseña ballet es despedido por la academia, porque quiere mantener la pureza del ballet original y no está de acuerdo con la creación de un nuevo estilo de ballet revolucionario. Cuando se despide de su alumno Li Cunxin, le regala una cinta con la actuación del prestigioso bailarín ruso Baryshnikov, y le cuenta la historia de un guardia del palacio del emperador que logra tener unas técnicas increíbles del tiro con arco mediante duras prácticas diarias, con el fin de motivarle en su aprendizaje de la danza.



(Escena de “M. Butterfly”)



(Escena de “El violín rojo”)

2.2.6. La ópera revolucionaria

La ópera revolucionaria china aparece en las películas “M. Butterfly” y “El último bailarín de Mao”. En la primera, su aparición es presenciada por el francés René Gallimard, quien es testigo del fin de la ópera tradicional en la que es protagonista Song Liling, y el comienzo de ese nuevo estilo revolucionario en que carece de su presencia. En el segundo largometraje, se exponen los motivos de la creación de dicho estilo artístico: Jiang Qing, jefa del grupo de inspección que se va a la academia para examinar el trabajo revolucionario en el ámbito artístico, después de ver la actuación de ballet, comenta: “la danza no ha estado mal, ¿Pero dónde están las armas? ¿Y la política? ¿Dónde está la cara de la Revolución?” De ahí nace el nuevo estilo de danza que combina el ballet con los elementos de la Revolución Cultural, conocido posteriormente como la ópera revolucionaria china.



(Escena de “M. Butterfly”)



(Escena de “El último bailarín de Mao”)

La aparición de la Revolución Cultural en dichas películas cumple principalmente dos funciones: en primer lugar, mostrar la influencia de dicho movimiento en la vida de los protagonistas y de la gente común y corriente, haciendo énfasis en la persecución que sufre la gente inocente; en segundo lugar, destacar la imagen de la justicia en una sociedad hundida en el caos. Por ejemplo, en “El último emperador”, Pu Yi intenta defender al jefe de gestión criminal que está haciendo el paseo de la humillación por ser calumniado de anti-revolucionario; en “M. Butterfly”, René Gallimard ve a los Guardias Rojos quemando los vestuarios y accesorios de la ópera tradicional china, y su cara en primer plano muestra el susto y la pena que siente por ver la destrucción de algo bello que aprecia; en “El violín rojo”, Xiang Pei valora mucho el violín rojo y no quiere quemarlo, por eso pide al profesor de música Zhou Yuan para que lo esconda; en “El último bailarín de Mao”, el profesor Chan aprecia tanto el ballet clásico que cuando todo el mundo está satisfecho con el nuevo estilo de danza revolucionario, sonriendo y aplaudiendo, solo él mantiene una cara seria a lo largo de la actuación, con lágrimas en los ojos. A través de la existencia de dichos personajes, los directores intentan destacar la justicia y la humanidad ocultas en una época oscura.

Hay que reconocer que dichas películas, a pesar de que son obras que han tenido mucho éxito en el cine, representan la Revolución Cultural con una imagen muy estereotipada, resumida en una serie de símbolos estandarizados y acciones repetitivas, lo cual es comprensible por diversos motivos, tal como la desinformación que hay sobre dicho movimiento en Occidente o la economía narrativa, que tiende a jugar con un repertorio limitado y suficiente, que se convierte en estereotipo.

2.3. El mito occidental de la Revolución Cultural

Según Barthes (1999: 119), “en general, el mito prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente desbastado, listo para una significación: caricaturas, imitaciones, símbolos, etc.” De hecho, la mayoría de las escenas en los filmes que versan sobre la Revolución Cultural China, como hemos mencionado anteriormente, constituye una serie de símbolos estandarizados y descontextualizados que representan la Revolución Cultural China desde determinadas perspectivas. No es arbitrario el hecho de que los directores occidentales hayan elegido los mismos elementos para interpretar dicho movimiento, en realidad, dicha interpretación está condicionada por las experiencias que se obtienen a través de los sucesos históricos cruciales.

El mito de la Revolución Cultural que se construye a lo largo de las películas occidentales se basa en la Revolución Francesa, que es considerada como el modelo clásico de la revolución política, la cual, según Fusi,

Contribuyó decisivamente al progreso de la libertad política, al hilo de conquistas memorables: la idea de soberanía popular y nacional, la liquidación de la sociedad aristocrática y señorial, la igualdad de los ciudadanos ante la ley, la creación del Estado nacional de derecho, la declaración de derechos del hombre, el reconocimiento de las minorías étnicas (judíos, negros), el principio de responsabilidad del estado en la educación nacional. Transformó profundamente la conciencia colectiva en nombre de sentimientos de fraternidad e igualdad merced a iniciativas reveladoras: la legalización de los hijos ilegítimos, la abolición del «usted», la adopción de formas radicalmente nuevas de vestir, la implantación de un nuevo -y extravagante- calendario... (Fusi, 1990: 10)

Existen numerosos motivos que apoyan la interpretación de la Revolución Cultural China basada en el modelo de la Revolución Francesa, entre los cuales se destacan las causas de las revoluciones: según Lefebvre (1939: 468), el inicio de la Revolución Francesa, “se debió a la terquedad de la aristocracia, anclada en sus privilegios feudales, negándose a toda concesión, y a la obstinación de las masas populares en sentido contrario”. De

modo que en dicha revolución prevalece el carácter de las luchas de clases, es decir, la clase burguesa contra la clase aristocracia; de manera similar, en la Revolución Cultural China también se destaca el mismo carácter, aunque en este caso, se trata del conflicto entre la clase proletaria y la clase burguesa.

No obstante, no hay que confundir la naturaleza de las dos revoluciones, es decir, aunque en ambos movimientos políticos participó una gran cantidad del pueblo, cuyo objetivo consistía en aniquilar a las otras clases, tienen sus diferencias fundamentales, puesto que una (la Revolución Francesa) constituye un movimiento popular creado de abajo hacia arriba, mientras que la otra (la Revolución Cultural China) fue provocada por el dirigente político Mao y que se extendió desde arriba hacia abajo.

Además de las causas, se encuentran otros elementos destacados de la Revolución Francesa que han sido empleados por los directores occidentales, con el fin de crear el mito de la Revolución Cultural China, por ejemplo, la violencia; la destrucción total; el miedo; la juventud; la multitud, entre los otros.

- La violencia

La violencia, aunque no entra en las planificaciones de la pre-revolución, siempre termina convirtiéndose en un factor relevante e inevitable durante el proceso. En el caso de la Revolución Francesa, la violencia que tuvo lugar al principio del movimiento, tales como los saqueos en las tiendas, las violencias callejeras y los linchamientos, se desvió hacia el siguiente nivel, el Terror, encarnado en las masacres y las ejecuciones sumarias. El Terror que se produjo entre 1792 y 1794 dejó a 500.000 detenidos y 16.000 ejecutados, sin contar los muertos en la Vendée, que sumaría entre 60.000 y 300.000 según el registro histórico. (Fusi, 1990: 12)

En cuanto a los responsables de la violencia,

Son tanto pequeños burgueses o productores independientes —artesanos o tenderos— como pobres y asalariados: están casados y son padres de familia, a menudo de edad madura. Pero la mujer también desempeña su papel específico en las jornadas, motivadas sobre todo por razones económicas, y no únicamente en el papel de marimacho desorbitado. (Vovelle, 1981: 220)

Para dicho grupo de personas, cuyos objetos abarcan una gran franja de personas: el aristócrata, el acaparador, el reaccionario, etc., “la violencia parece así una reacción defensiva en la mayoría de los casos, polarizada alrededor de la reacción punitiva y que encuentra justificación en una cierta cantidad de puntos de referencia” (Vovelle, 1981: 221).

La violencia es un elemento muy presente en la interpretación de la Revolución Cultural China en las películas occidentales, reflejado sobre todo en el paseo de la humillación. Los actores de la violencia en dicho proceso eran en general los Guardias Rojos, quienes formaban el ejército más eficaz del dirigente político, al que permanecían completamente fieles, mientras que sus soportes de hostilidad solían ser los veteranos del partido o los intelectuales que eran calumniados como seguidores de la vía capitalista, y por lo tanto, enemigos de la clase proletaria. El tratamiento que recibían era violento y humillante en término general. Además de ponerle un gorro cucurucho y un chaleco de papel donde ponían el delito que había cometido, como lo que se puede ver en la mayoría de las películas occidentales, la ejecución sumaria que aparece en la pesadilla de Li Cuxin en la película “El último bailarín de Mao” también tuvo lugar en la realidad, aunque en la mayoría de los casos se trataba de maltratos corporales y humillaciones, tales como raparles la cabeza en público, ponerles de rodillas, etc.

A pesar del paseo de la humillación, los Guardias Rojos también llevaban a cabo otros actos de violencia, como lo que se presenta en el largometraje “El violín rojo”, en el que registraron la casa de Xiang Pei para buscar los libros y las revistas extranjeras que eran considerados evidencias de crímenes. Como se puede observar, la violencia, siendo un factor común en ambas revoluciones, se ha convertido en un componente esencial en el mito occidental de la Revolución Cultural China.

- La juventud y la multitud

La juventud y la multitud son las dos nociones que los directores occidentales utilizan para describir el grupo protagonista de la Revolución Cultural: los Guardias Rojos. Es indudable que dicho grupo también desempeña un papel muy especial en el cine revolucionario chino, sin embargo, la importancia que le conceden los directores occidentales y la forma de su presencia muestran que la imagen que tiene está muy

influenciada por la Revolución Francesa, en la cual también están muy presentes esos dos conceptos.

El grupo de jóvenes más conocido en la Revolución Francesa, denominado la juventud dorada de Fréron, fue liderado por los terroristas trófugas, Fréron, Tallien, Merlin de Thionville, y estaba compuesto por “la juventud de la clase burguesa, la curia, encargados de Banco y mancebos de botica”, y complementado con “los emboscados, los insurrectos y los desertores” (Soboul, 1972: 766). Ejercieron el matonismo en contra de los jacobinos, y también se enfrentaron contra los *sans-culottes*.

Estos jóvenes, “reconocibles por sus coletas y el cuello cuadrado de sus trajes; armados de estacas, se reunían al grito de ¡Abajo los jacobinos! ¡Viva la Convención!, o bien con la canción de *Réveil du peuple*, cuyo estribillo era «No se nos escaparán»” (Soboul, 1972: 767), lo cual nos recuerda los jóvenes guardias rojos en las películas occidentales, reconocibles por el uniforme verde que llevan, y casi siempre aparecen haciendo manifestaciones callejeras, gritando las consignas políticas como “la revolución no es delito, y la rebelión tiene fundamento”. Lo que les supone el Libro Rojo que agitan en las manos durante la manifestación, en cierto modo, es similar al significado que tiene la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano para los revolucionarios franceses.

Cabe mencionar que los actores de la Revolución Cultural siempre aparecen en las cintas occidentales en grupo, como si fueran una comunidad anónima que se dedica a los comportamientos colectivos. No cuentan con una identidad propia, incluso no se les ve la cara en muchas escenas con su presencia. Parecen más bien puras máquinas revolucionarias sin sentimientos humanos.



(Escena de “El último emperador”)

Esta imagen que presentan también tiene su congruencia en la Revolución Francesa, en la cual abundaron las multitudes revolucionarias, tales como el grupo de los “vencedores de la Bastilla”, formado por los productores independientes, pequeños comerciantes y artesanos no asalariados, provenientes principalmente del barrio. Existían también otras multitudes revolucionarias, cuyos actores eran jóvenes asalariados, e incluso una cantidad considerable de mujeres, quienes estaban afectadas directamente como consumidoras.

- La destrucción total

“Es mucho más frecuente la destrucción que el robo, puesto que el vandalismo es uno de los lenguajes de la violencia” (Vovelle, 1981: 219). De hecho, en las películas occidentales, uno de los elementos al que dedican mucha importancia los directores consiste en la destrucción de los “cuatro viejos” y la cultura extranjera que representan la ideología capitalista. Aparecen con mucha frecuencia las escenas en que los guardias rojos queman los “objetos criminales”, sean libros y revistas extranjeras, instrumentos extranjeros, o vestuarios y accesorios de la ópera tradicional china. El mensaje que quieren transmitir dichas escenas reside en la decisión de los revolucionarios de cambiar el mundo de cabo a rabo, mejor dicho, de crear un mundo nuevo mediante la aniquilación del viejo.

Dichas escenas nos recuerda la destrucción de los “libros terriers” que legitimaban el sistema feudal, en los que los aristócratas tenían inscritos ante notario las obligaciones, deudas, impuestos y servidumbres de los campesinos que estaban sometidos a sus señoríos. De modo que la destrucción de dichos libros representa el deseo de los campesinos de suprimir los privilegios de la clase noble, como lo que declara Vovelle (1981: 230), “Los revolucionarios, en diferentes grados, han experimentado el sentimiento de una destrucción total, tal como lo expresa Marat en su diario, en junio de 1793, con estas palabras: «No hay un solo hombre que no haya sentido que una Revolución no puede consolidarse si un bando no aniquila al otro»”.

- Miedo

Según Vovelle (1981: 191), “el miedo es uno de los elementos básicos para comprender la sensibilidad revolucionaria”. De hecho, es posible “enumerar las herencias más que seculares en las que los miedos revolucionarios hunden sus raíces en el campo francés”, tal como el «Gran Miedo» que afectaba la mayoría de las provincias francesas el julio de 1789, el cual provocó las revueltas que condujeron a la abolición del feudalismo.

El miedo es un factor que tiene mucha extensión en las películas occidentales. Se refleja a través de los comportamientos cotidianos de las personas de forma tan inconsciente que se manifiestan a modo de reflejos condicionados. Por ejemplo, en la película “El último emperador”, al ver pasar a los “criminales” escoltados por los guardias rojos, el amigo de Pu Yi se esconde detrás de él, y le advierte que es peligroso y que no se acerque a ellos. En “El último bailarín de Mao”, la Revolución Cultural le causa tanto miedo a Li Cunxin, que un día sueña con que sus padres han sido ejecutados por su decisión de quedarse en EE.UU. En “El violín rojo”, Xiang Pei incinera todos los manuscritos extranjeros que tiene antes de que los guardias rojos vayan a registrarle la casa... Todas esas escenas reflejan el miedo a lo revolucionario que está arraigado en el pueblo oprimido.

Viéndolo de esta forma, es más fácil entender las perspectivas estandarizadas a través de las cuales los directores occidentales interpretan la Revolución Cultural China. Si bien han logrado representar ciertos factores esenciales de dicho movimiento, no dejan de ser interpretaciones parciales, puesto que se trata de historias construidas con las piezas que les interesan a los propios directores, por lo que las sacan de la historia conjunta y luego las reorganizan, con el fin de crear una versión de la Revolución Cultural que coincide con su experiencia sobre los otros movimientos semejantes, sobre todo la Revolución Francesa.

3. La revolución y la utopía

Las dos películas que vamos a mencionar en esta parte, “Balzac y la joven costurera china” de Dai Sijie, y “Soñadores” de Bernardo Bertolucci, parecen ser dos obras completamente distintas que no van a tener ninguna vinculación, sin embargo, si las observamos con detenimiento, podemos darnos cuenta de que los dos largometrajes

tienen ciertas coincidencias muy sorprendentes. Por ejemplo, ambas películas cuentan una historia de tres jóvenes que tienen una relación amorosa; los protagonistas de los dos filmes, confusos y desorientados por el cambio político, buscan refugio en su propia utopía (los libros extranjeros en “Balzac y la joven costurera china” y el sexo en “Soñadores”), etc., de modo que será de interés realizar un análisis detallado sobre las dos películas y los puntos en común que tienen.

“Balzac y la joven costurera china” es una película adaptada de la novela homónima del mismo director en la que se ven reflejadas las experiencias de la vida del autor. La adaptación al cine fue llevada a cabo por el director y guionista Dai Sijie y la coguionista Nadine Perront. La película, rodada en China, fue estrenada en 2002, un año después de la publicación de la novela que había tenido mucho éxito de ventas en Francia, y ganó en el mismo año el premio de los Globos de Oro como la mejor película de habla no inglesa.

La película está ambientada en plena Revolución Cultural a principios de la década de 1970, cuando dos jóvenes, Luo Ming y Ma Jianling, provenientes de familias intelectuales consideradas como “enemigos de la clase proletaria”, fueron enviados a un pueblo apartado, situado en las montañas del Fénix del Cielo en la provincia de Sichuan, para recibir la “reeducación”, movimiento conocido como “Shang Shan Xia Xiang” que hemos mencionado en los apartados anteriores.

En la aldea perdida, los dos adolescentes participaron en los quehaceres duros del pueblo, bajo el mandato del jefe implacable de la aldea, cuyo pueblo era analfabeto y nunca había visto el mundo fuera de la montaña, por lo que les parecían extrañas muchas cosas de la vida diaria de una sociedad moderna, tales como un despertador o un violín. Pronto encontraron una vía de escape, porque el jefe de la aldea los mandaban a la ciudad a ver proyecciones de películas norcoreanas al aire libre, para que luego se lo contaran al resto del pueblo. Los dos jóvenes, en vez de contar las propagandistas películas norcoreanas, muy aburridas, inventaron cuentos con argumentos provenientes de las obras literarias extranjeras que cautivaron la atención del pueblo, y se convirtieron en narradores de historias muy famosos.

Un día, los dos adolescentes conocieron a una joven costurera, nieta de un anciano sastre con mucho prestigio en la aldea, de la que se enamoraron los dos jóvenes

perdidamente, especialmente Luo Ming. La joven costurera les contó que otro joven, llamado Gafotas, quien también estaba recibiendo la “reeducación” en la aldea, tenía escondida una maleta llena de libros prohibidos de escritores famosos, tales como Balzac, Flaubert, Dumas, Stendhal, Gogol, Tolstoi, Dickens, Baudelaire, Dostoievski, Romain Roland, Kipling, entre otros, cuyas obras estaban censuradas por ser producciones burguesas. Los dos chicos decidieron robar la maleta que más tarde convirtió el mundo en que vivían en una utopía llena de pasión por la lectura y amor.

El amor de Luo Ming por la joven costurera le hace sentir la responsabilidad de alfabetizarla por medio de leerle las novelas extranjeras, para que dejara de ser una chica inculta. Para lograr ese objetivo, le llevaba todos los días un libro de la maleta que tenían escondida en una cueva de la montaña para leérsela. La mentalidad de la joven costurera fue transformando poco a poco, hasta que se despertó su individualidad propia después de tener un aborto sin que se enterase Luo Ming, y al final decidió marcharse de la aldea para probar una vida más plena.

La película “Soñadores” es una obra del director Bernardo Bertolucci en 2003, cuyo guion está basado en la novela “The Holy Innocents”, escrita por el propio guionista Gilbert Adair. Se trata de una película que tiene como telón de fondo Mayo del 68, un movimiento bastante vinculado con la Revolución Cultural que estaba sucediendo en China en la misma época, por lo que se ven reflejados muchos elementos de dicho suceso chino.

Ambientada en el mayo francés, la película cuenta la historia de un joven estadounidense, Matthew, quien está en París por un intercambio. En una manifestación sobre el Mayo francés, conoció a los hermanos Theo e Isabelle, que también frecuentaban la cinemateca, donde se veían pero no interactuaban. Los dos hermanos invitaron a Matthew a abandonar el hotel y vivir con ellos, puesto que los padres los iban a dejar solos en casa un mes.

Durante la convivencia, el joven norteamericano descubrió que los dos hermanos fueron siameses, y que tenían una relación enfermiza, con mucha dependencia el uno del otro. Los tres jóvenes compartían un mismo interés cinematográfico, recreando escenas de películas clásicas, al mismo tiempo que discutían sobre temas políticos, sociales y culturales, intercambiando diferentes opiniones. Entre la recreación de las escenas

cinematográficas, Matthew e Isabelle establecieron una relación amorosa que se vería afectada por la dependencia entre los dos hermanos.

Al final, Matthew se vio envuelto en una violenta manifestación, donde empezó a entender que no compartía las mismas ideas políticas y el comportamiento psicológico que los dos hermanos, puesto que él estaba en contra de la violencia, optando por una vía intelectual, mientras que Theo apostaba por dicha violencia. Matthew discutió con Theo sobre lo que estaba bien y lo que estaba mal, y se vio obligado a terminar su relación con Isabelle, quien decidió irse con su hermano a enfrentarse al policía. Matthew terminó abandonando París.

3.1. Una mitigación de la realidad revolucionaria

La imagen de la Revolución Cultural que se representa en esas dos películas es muy distinta que la visión en los largometrajes anteriores, puesto que no se percibe la suma de los símbolos estandarizados.

En cuanto al motivo de la creación, tanto de la novela como de la película, Dai Sijie ha manifestado que su intención no consiste en realizar una investigación concreta sobre la Revolución Cultural China o sus consecuencias sociales, ni en describir detalladamente la vida cotidiana de la “reeducación”. Simplemente ha escogido los elementos que le parecen esenciales de su propia experiencia para crear una historia sobre tres jóvenes apasionados por el amor, la amistad y la lectura, y solamente ha utilizado la Revolución Cultural como contexto.

La intención del director de construir una historia más ligera, con un valor más estético y emocional que social y político, hace que la Revolución Cultural que aparece en la película tenga un toque más moderado que en la realidad. Por ejemplo, el ambiente de la Revolución solo se refleja a través de un número limitado de ciertos símbolos, tales como los retratos y las estatuas de Mao, la radio, y la pared con pinturas revolucionarias, los cuales, en vez de plasmar un entorno revolucionario llamativo, sirven más bien como un trasfondo sin mucha importancia. Las formas frecuentes para realizar la democracia también cobran una imagen más afectuosa en dicha película. Por ejemplo, el Pidouhui que le hacen a Gafotas se convierte en una sesión de elogios y aplausos por el cambio

ideológico que ha tenido el joven proveniente de una familia intelectual, mientras que el baile que preparan las chicas del pueblo, con uniformes militares que alquilan en la comuna, se transforma en un simple espectáculo sin ninguna connotación política que sirve solamente para despedir a Gafotas.



(Escenas de “Balzac y la joven costurera china”)

La atenuación del impacto político también se manifiesta a través del toque caricaturesco que tienen ciertos personajes, quienes muestran no solo la ignorancia por la que se destaca un pueblo analfabeto, sino también su humanidad, e incluso su sentido de humor. Por ejemplo, el jefe de la aldea que aparece al principio en la película como un superior empedernido, quien quema los libros que llevan encima los dos jóvenes y les obliga a hacer los trabajos penosos, también se ofrece a curarle a Luo Ming con su receta casera cuando éste sufre la malaria; y cuando les pilla el jefe contando la historia del Conde de Montecristo al anciano sastre, en vez de castigarlos en un Pidouhui, lo cual sería lo normal en la mayoría de los casos, les pide que le arreglen el diente roto en cambio de la inmunidad. Es más, durante el proceso de la operación, los dos jóvenes y la costurera incluso le hacen una picardía, manipulando la máquina para que le duela más el diente; el anciano sastre que al principio impide que los dos jóvenes lean los libros prohibidos a su nieta, pero más tarde se vuelve tan enganchado a la historia sobre el Conde de Montecristo que queda despierto toda la noche escuchando el cuento,

mientras que trabaja durante el día, añadiendo a la ropa pequeños detalles afrancesados de estilo marinero con la inspiración que le da la historia francesa; así como el adolescente Gafotas, cuyas palabras difieren invariablemente de los hechos, puesto que hace la autocrítica frente a todo el pueblo agradeciendo la “reeducación” que le transforma en una mejor persona, mientras que insulta al buey con el que trabaja en el arrozal...

Son esas escenas llenas de humor y sentimientos afectuosos las que hace la Revolución Cultural más ligera y emocional, y menos beligerante políticamente. A parte de eso, la escena final en que Ma Jianling le enseña a Luo Ming el video que ha grabado sobre la aldea, a donde ha vuelto para buscar a la costurera, da un toque nostálgico especial al largometraje. El pueblo que aparece en la cinta grabada mantiene la misma apariencia que hace 27 años, como si no hubiera cambiado nada desde que la abandonaron: el despertador sigue allí, aunque ya no indica bien la hora; el jefe de la aldea está más viejo, pero tiene una sonrisa más ingenua, por medio de la cual se ve el diente que le arregló Luo Ming en su momento... Todo lo que experimentaron durante la “reeducación” en esa aldea se ha traducido en recuerdos nostálgicos, privados de connotaciones políticas.

En cuanto a la película “Soñadores”, el propio director Bertolucci, en una revista que le hicieron en el mismo año en que se estrenó el film, manifestó su intención de rodar dicho largometraje.

Hablo de la utopía, del entusiasmo de esos meses, de esa edad. No me interesa la Historia con mayúscula. O tal vez, la Historia está también en las historias individuales de tres muchachos que viven juntos en ese días, en esos meses. Con todo el entusiasmo de esa época, un entusiasmo que ya no veo más (Bogani, 2003).

Por el poco interés que tiene el director en la Historia con mayúscula, la Revolución Cultural en ese largometraje es representada por unos símbolos dispersos de la imagen de Mao que decoran la habitación de Theo, más una conversación entre Matthew y Theo con respecto a dicho movimiento.



(Escenas de “Soñadores”)

Antes de empezar el diálogo sobre Mao y la revolución, Theo se pone a leer la definición de la revolución que está escrita en el libro rojo delante del poster de la película “La Chinoise”, lo cual constituye un obvio homenaje a dicha obra en que también hay un personaje leyendo las mismas palabras.

La revolución no es una cena de gala. No se hace como una obra literaria, un dibujo o un bordado. No se logra con la misma elegancia calma y delicadeza, ni con la misma suavidad, amistad, cortesía, moderación y generosidad. La revolución es un levantamiento, un acto de violencia en el que una clase invalida a otra. (Monólogo de “Soñadores”)



(Escenas de “Soñadores”)

Inspirado por la gran idea de la revolución, Theo le pregunta a Matthew con todo entusiasmo, “Por qué no piensas en Mao como un gran director, haciendo una película con millones de actores? Con sus millones de Guardias Rojos, marchando juntos hacia el futuro, con el pequeño libro rojo en la mano. Libros, no armas. Cultura, no violencia. No crees que sería una magnífica película épica?” Y éste le contesta, “Es fácil decir libros no armas, y no es cierto, no son libros, es sólo un libro. Los Guardias Rojos llevan todos el mismo libro, cantan todos la misma canción, repiten las mismas consignas. En esa película épica, todos ellos son secundarios. Me da miedo eso, me asusta”. Para complementar su argumento, dice que existe una clara contradicción entre lo que dice y lo que hace Theo, ya que por un lado sabe lo que está pasando fuera en la calle, y por otro lado, se encierra en su propia casa, bebiendo vino caro, hablando de cine y de maoísmo, en vez de salir a participar en el movimiento de “los millones de actores”, lo cual demuestra que no cree en ellos de verdad.

Las opiniones disconformes sobre la revolución de las que gozan los dos jóvenes presagian la futura separación de Matthew y los dos hermanos cuando están en la calle, presenciando los actos violentos de los estudiantes franceses, y también explican la decisión posterior que toma Theo de participar en la violencia.

3.2. Una generación confusa en un caos político

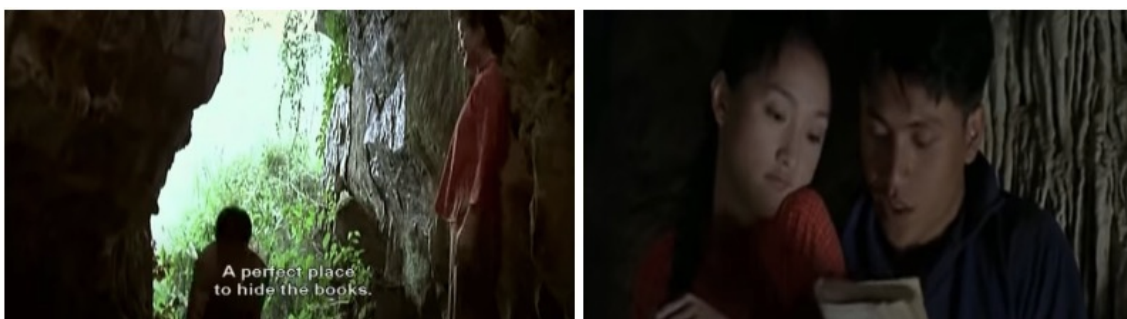
En ambas películas se percibe la confusión y la desorientación que sienten los jóvenes rodeados por un entorno político caótico y adverso. En “Balzac y la joven costurera china”, los dos jóvenes “reeducados” intentan acostumbrarse a la nueva vida en la aldea apartada, sin saber hasta cuándo podrán volver a la ciudad. La incertidumbre por el destino y la nostalgia por el pasado hace que Luo Ming se queje de la situación en que se encuentran con un profundo sentimiento de impotencia, “Ojalá fueran los años 60, entonces había muchos libros. En esa época yo no sabía leer, era muy joven, y cuando aprendí a leer, llegó la Revolución, y los quemaron todos”. En “Soñadores”, la insatisfacción y la frustración por la circunstancia política que sienten los jóvenes se transforman en la búsqueda del desahogo en el cine, el alcohol y el sexo, así como en las frecuentes discusiones con sus padres, con los cuales mantienen posiciones políticas completamente distintas, por lo que insisten en que “deberían detenerlos a todos (a los

padres), juzgarlos, que confiesen sus crímenes, y los manden al campo para hacer autocrítica y reeducarse”.

Los protagonistas en ambos largometrajes tienen su propia vía de escape frente a la situación política desesperante, y encuentran su propio asilo donde se sienten liberados de la angustia, la furia y las preocupaciones.

En “Balzac y la joven costurera china”, los dos chicos “reeducados” y la joven costurera encuentran un nuevo mundo en los libros extranjeros que roban de Gafotas. La pasión que tienen por los libros hace que se pongan emocionados solo con leer los títulos de las obras. Como se tratan de libros prohibidos, esconden la maleta en una cueva de la montaña que denominan “la gruta de los libros”, la cual se convierte en su verdadero refugio espiritual donde se pueden sumergir en la pura alegría que les dan los libros, olvidándose de momento de los duros trabajos y el futuro impredecible.

Para garantizar la seguridad de esos libros, deciden sacarlos siempre de uno en uno, por si les descubren y les confiscan dichos tesoros. Los dos jóvenes los leen por turno, y Luo Ming se encarga de leerlos a la pequeña costurera, quien es analfabeta y quiere enterarse del contenido de los libros. La lectura les supone una vía de escape eficaz, a través de la cual logran contemplar el mundo de fuera sin limitaciones, cambiando su visión del mundo por medio de letras, tal como declara Ma Jianling al terminar de leer la novela “Ursule Mirouët” del escritor Balzac, “increíble, siento como si el mundo hubiera cambiado: el cielo, las estrellas, los sonidos, la luz, incluso el olor de las porqueras, nada es lo mismo.”



(Escenas de “Balzac y la joven costurera china”)

En “Soñadores”, la historia principal se produce en una apartamento parisino que aplica el Plan Haussmann, situado en el bulevar Saint Germain, la avenida donde se producen las manifestaciones del Mayo francés. La casa de los hermanos se encuentra en la tercera planta del edificio, lo cual concuerda con la clase social media-alta que tiene la familia. Los tres jóvenes se encierran en dicha vivienda que parece un laberinto, donde se refugian del caos de fuera, sumergiéndose en el mundo del cine, el alcohol y el sexo.

La mayoría del tiempo los tres jóvenes mantienen encerrados en la habitación de Theo, la cual está llena de posters, fotos, estatuas, entre otros elementos que reflejan la admiración que tiene al dirigente comunista Mao. En ese espacio cerrado se producen las imitaciones de escenas de películas clásicas, los debates sobre temas políticos y cinematográficos, así como los contactos corporales más íntimos.

Mientras que se aumenta el deterioro del espacio interior, reflejado en la desorden y la acumulación de basuras en la vivienda, representando el creciente conflicto interior de los tres jóvenes encerrados en un espacio laberíntico, la joven Isabelle construye una carpa, símbolo de ingenuidad, que les sirve como el último refugio, donde pueden esconderse del caos que se les está cercando cada vez más. Finalmente, dicho asilo tampoco consigue protegerlos, puesto que un adoquín que tiran desde fuera rompe la ventana de la habitación, y los tres jóvenes se ven obligados a salir a la calle a enfrentarse a la realidad.



(Escenas de “Soñadores”)

3.3. El contraste de la imagen femenina en dos culturas

La imagen femenina que se representa en ambas películas es muy distinta, incluso opuesta en muchos aspectos. La pequeña costurera es la chica más guapa de la aldea. Siempre lleva ropa limpia y bonita que la difiere de las otras mujeres del pueblo. Es analfabeta, pero siempre tiene curiosidades de conocer las cosas nuevas, por eso desmonta el reloj de Luo Ming a escondidas para averiguar cómo funciona, y le gusta el avión que le despierta la imaginación sobre el mundo de fuera. Se ve influenciada poco a poco por el mundo moderno que se describe en los libros extranjeros, adquiriendo nuevas visiones del mundo y nuevos criterios de belleza. Confecciona el primer sujetador de la aldea y se lo enseña a sus amigas, explicándoles lo que le ha leído Luo Ming en la novela de Balzac, “los salvajes solo tienen emociones, las personas civilizadas además tienen entendimiento”.

La consciencia individual de la joven costurera se despierta después del aborto, el cual, además de hacerle sentir el dolor insoportable y la soledad profunda, también le hace percibir el control de su propio destino, puesto que en el momento en que más necesita estar acompañada, su amante no está presente. Por lo tanto, después de la operación, dice que se siente como si fuera otra persona.

Al final de la película, después de terminar el proceso de la metamorfosis física y psicológica, la pequeña costurera opta por abandonar el amor e irse de la aldea, con el fin de descubrir una nueva vida con una nueva imagen (el nuevo corte de pelo y las zapatillas blancas que solo se llevan en las ciudades). Esa decisión que toma la joven costurera está profundamente influenciada por el escritor Balzac, como lo que explica el propio director de la película, “en cierto sentido, el mundo que describe Balzac atrae mucho a la joven costurera, porque en este mundo, los hombres tienen que mostrarse servicial a las mujeres, como si tuvieran la capacidad innata de atraer y seducirlas” (Dai Sijie, 2003: 51). De modo que Balzac satisface la vanidad de la joven costurera, haciéndole creer que la belleza de las mujeres es un tesoro inapreciable. Sin embargo, la belleza que entiende la costurera es algo muy superficial, más la falta de una base cultural rígida, no se sabe si al final puede lograr una liberación verdadera, o se va a convertir en una mujer degenerada.

La emancipación de la joven costurera refleja la historia de la liberación de las mujeres liderada por los intelectuales en la sociedad china. A diferencia del movimiento de la liberación de las mujeres en Occidente, dicho movimiento fue iniciado y dominado por los hombres intelectuales, por lo tanto, siempre se trata de una liberación limitada que no perjudica al sistema patriarcal.



(Escenas de “Balzac y la joven costurera china”)

La joven Isabelle en “Soñadores” tiene una imagen femenina muy distinta. Es una chica cordial y moderna a la que le apasiona el cine, motivo por el cual se acerca a Matthew para conocerle, al ver que éste tiene el mismo interés por el arte cinematográfico. La relación entre los dos se desarrolla de forma muy rápida por su cercana conexión artística, puesto que a ella le gusta recrear escenas de las películas clásicas, y Matthew es capaz de adivinar de inmediato el título de los filmes indicados.

En este personaje se encuentran dos personalidades que chocan. Por un lado, parece una chica rebelde, porque fuma, bebe, y aparenta ser bastante abierta con el tema del sexo. Tiene una relación algo enfermiza con su hermano, con el que fueron siameses. Son brutalmente sinceros y abiertos entre ellos, hasta el punto de parecer ser la misma persona, aunque de vez en cuando se odian, discuten y se pelean. En cuanto al carácter, es más moderada que su hermano, ya que trata a la gente con más cortesía, y se comporta de forma más educada frente a sus padres. Por otro lado, en el fondo es una chica infantil, lo cual se refleja por varios aspectos a lo largo de la película. Por ejemplo, es virgen antes de tener relaciones con Matthew; muestra respeto y admiración a su padre, y le importa mucho su opinión, por lo que quiere que Matthew deje una buena impresión a su padre la primera vez que se presenta en su casa; su habitación, a la que no deja pasar a nadie, se parece a un santuario, donde se encuentran muebles clásicos

y finos, peluches, entre otros elementos que están vinculados a su infancia. En resumen, una habitación limpia, ordenada y decorosa que se opone completamente al cuarto juvenil de su hermano. Sin embargo, se trata de una faceta infantil que quiere ocultar al resto del mundo, por eso pasa la mayoría del tiempo en la habitación de su hermano.

La característica más destacada de la personalidad de Isabelle consiste en la dependencia de su hermano. Ha intentado eliminar esa dependencia, aceptando la invitación de Matthew de tener una cita auténtica solo entre ellos dos, sin embargo, no soporta que su hermano tenga relaciones con otras chicas, igual que su hermano que no acepta la intervención de Matthew en su relación. Al final, opta por seguir a su hermano para participar en las manifestaciones violentas, dejando la relación con Matthew.



(Escenas de “Soñadores”)

4. La “revolución” de los lobos

La película “El último lobo”, estrenada el 7 de febrero de 2015 en la Berlinale, se basa en la novela semi-autobiográfica del escritor chino Lü Jiamin, y está dirigida por el director francés Jean-Jacques Annaud, quien ya había tenido experiencia de trabajar con animales en sus obras cinematográficas, tal como “El oso”. Es una película coproducida entre China y Francia que aborda el tema de la relación entre el ser humano y la naturaleza.

4.1. La Revolución Cultural como contexto histórico

La película está ambientada en el año 1967, el comienzo de la Revolución Cultural. Igual que las películas chinas 《甜女》 “La chica dulce”, 《我们的田野》 “Nuestro campo”, 《天浴》 “Xiu Xiu”, y la película francesa “Balzac y la joven costurera china”, “El último lobo” también tiene como contexto histórico el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”. El protagonista, Chen Zhen, junto con su amigo Yang Ke, fueron enviados a la estepa de Mongolia Interior para recibir la “reeducación” por medio de la convivencia con el pueblo nómada, aprendiendo los quehaceres de la vida de los nativos mongoles, y enseñándoles el chino.

La Revolución Cultural que se representa en dicho film tiene una imagen muy similar a la de “Balzac y la joven costurera china” en los siguientes aspectos: en primer lugar, el movimiento mencionado aparece en la película con un tono atenuado con respecto a la realidad revolucionaria. El ambiente revolucionario es plasmado por unos pocos símbolos representativos, tales como el traje militar verde que llevan los jóvenes y los posters de Mao que están colgados en la tienda de la estepa.



(Escenas de “El último lobo”)

A diferencia de la soledad, desesperación y traición que experimenta el personaje Xiuxiu en la estepa, Chen Zhen y los otros jóvenes son muy bien recibidos por el pueblo nativo, con el cual desarrollan una relación armoniosa. El jefe de la tribu, Bilig, un hombre aparentemente serio y arisco, es en realidad una persona responsable, con sus principios, que trata a Chen Zhen como un miembro más de la familia, y quiere que el joven escriba la historia de los mongoles algún día. Lo lleva a observar los lobos, contándole la idiosincrasia de esta especie de animales, y le perdona al saber el

verdadero motivo por el que Chen Zhen ha cogido un cachorro de lobo a escondidas, a pesar de la falta de respeto a la tribu que supone ese acto de intentar domesticar a un “Dios”. Igual que en “Balzac y la joven costurera china”, el joven estudiante que viene que la ciudad también asume la responsabilidad de “culturalizar” al pueblo analfabeto a través de leerles libros, y se queda cada día más fascinado por lo bello y sublime que es esta inmensa tierra histórica.

En cuanto a la estructura narrativa, la película aplica la típica estructura binaria de las personas buenas y las malvadas: las buenas son los mongoles, quienes conviven de forma armoniosa con los lobos durante miles de años, manteniendo el equilibrio entre diferentes especies de animales según la guía de su Dios, Tängri; los malvados son los que vienen de fuera para implementar las directrices de la Revolución Cultural en la estepa. Bajo la orden del director Bao Shungui, responsable de la sección de pastoreo, un grupo de forasteros que tienen experiencias en actividades agrícolas se ponen a roturar la tierra de la estepa que es demasiado fina para los cultivos, ignorando la advertencia del patriarca sobre las graves consecuencias que pueden traer. Ponen trampas y diseminan pesticidas para eliminar toda la maleza, plagas y roedores; matan los cisnes; roban la comida de los lobos; venden los órganos y la piel de estos mismos... en fin, hacen todo lo posible para estropear el equilibrio de la naturaleza. También se encuentra el papel del indeciso que suele aparecer en las *películas tipo*, en este caso Sharseren, el joven que pastorea las ovejas, quien vende la ubicación del lugar donde están enterradas las gacelas a cambio de un regalo, convirtiéndose en cómplice que arruina la estepa.

Cabe señalar que el director Bao, la reencarnación de la maldad que se encarga de llevar a cabo las directrices de la Revolución, no representa al gobierno central, de hecho, las actividades malvadas que realiza, tales como robar las gacelas, matar lobos para conseguir su piel, etc., son más bien para obtener beneficios privados, algo que es ilegal. Cuando los caballos del gobierno mueren por el ataque de los lobos, Bao echa la culpa a los mongoles, ignorando la gran pérdida que han sufrido, llamándoles “imbéciles”, y decide informar del caso a los jefes superiores para que los condenen. Sin embargo, las autoridades expresan su pesar sobre las pérdidas sufridas por la unidad de producción, y quedan así exentos de castigo los responsables del caso. Esto es una clara muestra de

la intención de separar a Bao del gobierno chino, quizá porque la película fue financiada por China, o por esquivar la censura.

En cierto sentido, el papel del director Bao es parecido al de la “Banda de los cuatro”; ya que no se puede criticar al gobierno chino por las directrices erróneas que se plantean durante la Revolución que estropean el medio ambiente de la estepa, el director Bao se convierte así en el único culpable de todos los males que pasan en la película.

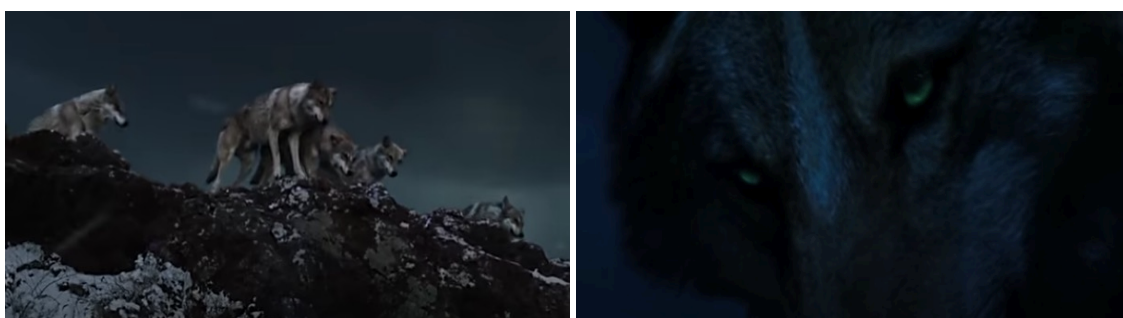
4.2. Los verdaderos protagonistas de la película

Es obvio que la verdadera intención de esta película no consiste en describir con detalle la Revolución Cultural, sino que solo se aprovecha como contexto histórico para dedicarse a las relaciones entre el ser humano y los animales, sobre todo con los lobos, que son los verdaderos protagonistas del largometraje. Mediante las explicaciones del patriarca de la tribu a lo largo de la película, se observan una serie de características que destacan en los lobos, considerados criados del dios Tängri. “Los lobos son inteligentes, y saben organizarse, son solidarios entre sí, y obedecen al jefe de la manada. Lo más importante es que son muy pacientes; la vida estriba en saber elegir el momento, es algo que sabemos los lobos y los mongoles”, como dice Bilig. Tienen un papel fundamental en el equilibrio de la estepa, puesto que la cantidad excesiva o insuficiente estropea dicho equilibrio. Para establecer dicho equilibrio, los mongoles *envían* una parte de las crías a Tängri (una forma de terminar con la vida de los lobos), eliminándolas, y dejan una determinada cantidad de gacelas para que tengan suficiente comida y no ataquen a las ovejas.

Se percibe en la película un contraste obvio entre el ser humano y los lobos. Estos están muy unidos, y disponen del espíritu de colaboración cuando cazan en manada; son valientes e intrépidos para no tener miedo cuando sufren el ataque de los perros y logran librarse; son inteligentes para saber aprovechar al máximo el clima y el terreno para poner a sus rivales en desventaja, protegiéndose a sí mismos y a su manada; son nobles para acabar con su propia vida antes de rendirse a sus enemigos; son maternales, y se atreven a distraer a los cazadores para proteger a sus crías. Todas estas bondades

que tienen los lobos es un antagonismo de lo egoísta, avaricioso y cobarde que son las personas como el director Bao.

El director del film asigna un papel igualitario al ser humano y a los lobos. Por ejemplo, cuando Bilig y Chen Zhen están observando a los lobos, ellos también están vigilando al ser humano con su mirada penetrante, presenciando cómo roban su comida, matan a sus hijos, y estropean la tierra de la estepa. Además, los mongoles tienen la costumbre de no enterrar a los muertos, lo cual es su manera de devolver su carne a la estepa, puesto que han matado muchas vidas para satisfacer su necesidad de consumir carne. De este modo se establece una relación igualitaria entre los hombres y los animales en la naturaleza. Al aparecer los lobos en el film como seres espirituales y dignos, cuando están privados de comida por parte del ser humano, inician la venganza, atacando a los rebaños de ovejas. Al final, todos los lobos son matados por el director Bao y sus cómplices de forma cruel, con pistola y prendiendo fuego a la estepa, menos el que crió Chen Zhen, el cual es liberado por Gasma en la estepa, creando un toque de esperanza que no existe en la novela original. Al final de la película, tanto los nombres de los actores como de los lobos son puestos en la pantalla, reforzando la posición igualitaria que tienen los lobos y el ser humano, mostrando el respeto del director a estos seres de la naturaleza.



(Escenas de “El último lobo”)

Las películas occidentales que mencionan el tema de la Revolución Cultural, aunque no suponen una cantidad abundante, nos aportan de forma eficaz las percepciones sobre dicho movimiento fuera de China.

Las dos películas que se rodaron durante la Revolución, “La Chinoise” y “Les chinois à Paris”, reflejan la repercusión política que dejó este movimiento en el mundo occidental

en su momento, sobre todo en la sociedad francesa. El maoísmo se puso de moda, mientras que el movimiento que lideró Mao se convirtió en una posible salida para Francia a los ojos de los jóvenes franceses comunistas, a pesar de la realidad de que nunca conocieron la esencia de dicho movimiento. El Libro Rojo, la radio Pekín, las imágenes de Mao, así como los discursos políticos que hacían los jóvenes maoístas muestran la pretensión de imitar lo que estaba pasando en el lejano país oriental. Esa imitación superficial se mezcla con la ideología política que tenían anteriormente, de hecho, a juicio de estos jóvenes, la Revolución Cultural tiene la misma naturaleza que la Toma de la Bastilla o la Revolución Francesa. Ese conocimiento parcial de la Revolución Cultural le otorga un filtro embellecedor, haciendo que los jóvenes solo se fijen en las partes positivas de dicho movimiento. Por ejemplo, la joven estudiante Véronique sabe que la actividad de combinar la práctica con la teoría favorece a los estudiantes, pero lo que no sabe son las verdaderas experiencias que vivieron los estudiantes chinos en el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, las cuales son mucho más complejas de lo que ella piensa.

La intención del director de “Les chinois à Paris” es completamente diferente al crear una invasión imaginaria de Francia por parte del ejército chino, con el verdadero objetivo de criticar y ridiculizar la sociedad francesa bajo el contexto de la Revolución Cultural. Dicho movimiento ya no es manifestado por los jóvenes franceses, sino por los soldados chinos que son representados humorísticamente, como una masa multitudinaria sin rostro. La ridiculización de las prácticas revolucionarias que ejerce el ejército chino es en realidad una cortina de humo para disimular la crítica hacia la idiosincrasia del pueblo francés frente a una posible invasión.

Las películas occidentales que se produjeron después de la Revolución Cultural dedican menos espacio a dicho movimiento, aprovechándolo para contar historias ajenas, aún así, se puede observar claramente la imagen que los directores asignan a este movimiento. Se trata de una imagen estereotipada, resumida a una serie de signos revolucionarios estándar, tales como las manifestaciones de los Guardias Rojos, el acto de quemar los objetos de la cultura tradicional china o extranjera, el baile de la lealtad, la ópera revolucionaria, etc., los cuales constituyen elementos de mucha importancia que forman parte de la Revolución. Sin embargo, debe haber un motivo por el que los directores de las distintas películas han elegido los mismos elementos para representar

dicho movimiento, ignorando los otros factores de la Revolución que también son cruciales. Este motivo consiste en las experiencias que sacan de las revoluciones políticas anteriores, especialmente la Revolución Francesa, por las características similares de las que disponen. Por ejemplo, en ambas revoluciones se destaca la lucha de clases y la abolición de los factores feudales. Por lo tanto, todos los elementos que son característicos de la Revolución Francesa tienen sus correspondencias en dichas películas: la violencia — el paseo de la humillación, el Pidouhui y los otros actos violentos; la juventud y la multitud — la manifestación de los Guardias Rojos; la destrucción total — la destrucción de los “cuatro viejos”, etc. De esta forma, se estableció el mito occidental de la Revolución Cultural a través de la acumulación de los símbolos revolucionarios típicos de la Revolución Francesa.

A pesar de la imagen parcial de la Revolución Cultural que construyen dichas películas, constituyen obras cinematográficas muy importantes para conocer la mirada occidental sobre dicho movimiento y su legado, además de sus valores artísticos que han dejado mucho impacto en el cine.

Conclusiones

La investigación que se ha llevado a cabo en este trabajo nos permite comprender las formas de representación de la Revolución Cultural China en el cine chino y en el cine occidental, mediante un corpus de 49 películas (40 películas chinas y 9 películas occidentales) que hemos construido.

Para la investigación hemos elegido como marco teórico y punto de partida la teoría del historiador R. Koselleck sobre la denominada Historia de los conceptos, la cual nos ayuda a entender el origen del concepto “revolución” y sus distintas percepciones a lo largo de la historia.

En segundo lugar, para la configuración de nuestro marco hemos recurrido a la teoría de la “tematización”, del campo de los estudios textuales, que nos permite llevar a cabo un análisis temático sobre la coherencia que la idea de la "Revolución" articula en los textos seleccionados.

En tercer lugar, nos hemos servido de la teoría de la Narratología de R. Barthes, que nos permite una descripción de la estructura narrativa de las películas.

En cuarto lugar, la idea de “semiosfera”, como universo articulado de significaciones organizadas alrededor de unos códigos, creada por el semiólogo ruso de la cultura, I. Lotman (Escuela de Tartu), nos ha servido para establecer el sistema de relaciones significativas, signos comunes, representaciones, etc. que el universo revolucionario había creado. Hemos partido de la idea de la construcción de un universo semiológico de la “revolución”, en cuyo interior adquieren significado los múltiples signos empleados.

Y, finalmente, las ideas sobre el control de los discursos por parte del “poder”, tal como es formulada por el sociólogo y filósofo francés, Michel Foucault, especialmente tal como es desarrollada de forma sintética en su obra *El orden del discurso*. La teoría de Foucault nos ayudan a entender mejor la existencia y funcionamiento de los mecanismos de la censura de ciertas obras en la sociedad china.

Con respecto a la metodología, primero hemos realizado una clasificación histórica de las películas seleccionadas; luego hemos aplicado el análisis narrativo, el análisis del discurso fílmico a través de sus elementos significantes para nuestro análisis. En una

fase final, hemos realizado el análisis temático y un análisis comparado para implementar el proceso de investigación confrontando la visión china de la Revolución en sus sucesivas etapas y, posteriormente, el análisis comparado de las dos visiones de la revolución, la china y su interpretación y representación, muchas veces idealizada, en Occidente.

Antes de empezar el análisis concreto de las obras artísticas, hemos hecho un breve repaso sobre la historia de la Revolución Cultural, explicando su origen, desarrollo y consecuencias, puesto que ciertas cuestiones políticas que se mencionan en ese apartado son fundamentales para la comprensión posterior de las películas.

A pesar de las situaciones políticas que han estado cambiando constantemente en la sociedad china, la Revolución Cultural siempre ha sido un tema delicado que nunca ha llegado a ser ampliamente conocido dentro y fuera de China, motivo por el que existen muchas controversias sobre el origen, el desarrollo y otros aspectos de dicho acontecimiento histórico.

En cuanto a sus interpretaciones, que son realmente lo que dan significado al movimiento mencionado, difieren mucho en distintas épocas históricas debido a las diferentes condiciones políticas, económicas, sociales, etc.

Durante la época de la Revolución, es decir, entre 1966 y 1976, la propaganda de la ideología política hizo que dicho movimiento fuera percibido como la mejor salida que permitiría un futuro brillante a la sociedad china. En la década de los 80, la necesidad de restablecer el orden social condujo a una reflexión y crítica profunda sobre este movimiento en el nivel nacional. A partir de los años 90, el avance económico y tecnológico condujo a un cambio significativo en el ámbito ideológico, donde surgieron nuevas voces interpretativa sobre la Revolución Cultural, asignándole al proceso una nueva valoración.

De acuerdo con la distinción de las percepciones en las tres épocas históricas mencionadas, hemos dividido las películas chinas en tres grupos según su fecha de estreno: en el primer grupo se encuentran los largometrajes que se rodaron durante los diez años de la Revolución; en el segundo grupo están los filmes hechos durante el periodo 1977 y 1989; y en el último grupo, las películas rodadas a partir de 1990.

Las películas hechas durante la propia Revolución, las denominamos *películas tipo*, puesto que en ellas están presentes casi todos los elementos modélicos que constituyen la Semiosfera (I. Lotman) de la Revolución, por ejemplo, la propaganda política, la lucha de clases, la traición, la rebelión, el culto a la personalidad, y la violencia, etc., los cuales se traducen en diversos signos revolucionarios en dichas películas, tales como los lemas revolucionarios, los retratos y esculturas de los líderes políticos, los libros y discursos políticos, los vestuarios y peinados de determinados estilos, etc., que hacen legible la Revolución conforme a sus códigos. Estos filmes cumplen una función de propaganda política que tiene como objetivo movilizar a la masa revolucionaria.

La estructura narrativa de dichas películas sigue un modelo estándar, aplicando los mismos elementos esenciales del relato, es decir, los actantes, las acciones, el tiempo y el espacio que aparecen en esas películas son muy similares. La mayoría de estas películas se sitúan en los pueblos donde se está llevando a cabo el movimiento de “aprender de Dazhai en la agricultura”. De acuerdo con las distintas funciones que cumplen los actantes, los personajes en dichas cintas pueden ser clasificados en cuatro grupos: los héroes, que suelen ser personas revolucionarias y seguidores de Mao, quienes pertenecen al lado de la justicia; los opositores, que son seguidores de la vía capitalista que pertenece al lado malicioso; los manipulados, que no tienen una creencia revolucionaria muy firme y suelen caer en la trampa de los opositores; y los ayudantes de los héroes, que educan a los manipulados y los opositores mediante las historias miserables del pasado sobre la lucha entre la gente pobre y los terratenientes. El argumento principal de la historia también tiene un modelo idéntico: los héroes trabajan duramente para aportar contribuciones a la Revolución; por el contrario, los opositores, con el fin de lograr beneficios privados, realizan a escondidas actividades capitalistas que sabotean el desarrollo de la Revolución, al mismo tiempo tienden trampas a las personas indecisas para convertirlas en sus cómplices. Al final, mediante la educación por parte de los héroes y sus ayudantes, los opositores reciben los castigos correspondientes o se dan cuenta del error que han cometido, y deciden participar activamente en la Revolución.

La imagen femenina que se presenta en las *películas tipo* es muy llamativa, puesto que las virtudes tradicionales chinas, tales como “las tres virtudes y las cuatro obediencias”,

están completamente abandonadas, mientras que las mujeres adquieren un papel muy igualitario, o incluso más importante que los hombres en la Revolución. Las protagonistas suelen tener nombres masculinos y unos rasgos faciales muy parecidos, se visten como los hombres, y llevan los mismos peinados que les facilitan el trabajo diario. Se suelen identificar como personas con mucha educación que tienen altos cargos políticos durante el movimiento, quienes forman parte de la fuerza esencial para la construcción del socialismo, y se atreven a llevar la contraria a su jefe, a su marido, incluso a su suegro que representa la jerarquía más alta de la familia. Dicha imagen femenina, cuya función consiste en movilizar al grupo femenino como un gran recurso humano, transmite la ideología política para que todo el pueblo repita el modelo.

El culto a la personalidad de Mao llega a un nivel sin precedentes en dichas obras. Se observan con mucha frecuencia los carteles en que se ponen las citas de Mao, el Libro Rojo, los retratos y esculturas de dicha figura, etc. constituyendo todos ellos un repertorio semiótico que ilustrará la representación de la Revolución en las diversas obras.

La vida humana, en este proceso revolucionario, queda completamente politizada, y las relaciones familiares sufren una distorsión enorme, perdiendo la función básica como la célula más importante de una sociedad. Todo ello se transforma en trama en las películas analizadas, en donde las historias quedan supeditadas a estos fines ilustrativos del gran proceso histórico. El discurso narrativo queda supeditado al discurso político.

Siguiendo “el principio de los tres factores destacados” para la creación de los personajes y dentro de los aspectos del discurso fílmico, en las *películas tipo* se emplea muy a menudo el primer plano para enfatizar las expresiones faciales de los protagonistas. El objetivo es destacar su sentimiento de justicia o su creencia revolucionaria firme. El primer plano también se utiliza con mucha frecuencia en dichos largometrajes para describir el tiempo y el paisaje con un sentido simbólico.

Las películas del segundo grupo pueden ser repartidas en dos subgrupos, con el año 1979 como punto de referencia. Las películas hechas durante 1977 y 1979 heredan las características principales de las *películas tipo*, tanto en su argumento y en la creación de personajes, como en el lenguaje cinematográfico. Aún así, se observan unas pequeñas modificaciones que las distinguen de las *películas tipo*. Por ejemplo, debido al

fallecimiento de Mao Zedong y de Zhou Enlai, las películas mencionadas suelen tener un tono más sombrío; además, los héroes pasan a ser los veteranos del partido o los intelectuales, quienes fueron los más perseguidos durante la Revolución, mientras que los opositores se convierten en la “Banda de los cuatro” y sus cómplices.

Las relaciones familiares se ven menos tensas y el tema del amor deja de ser tabú. Los elementos revolucionarios positivos que ayudan al desarrollo de la democracia en las *películas tipo*, tales como el Dazibao y el Pidouhui, se convierten en factores negativos y son aprovechados por los conspiradores para calumniar a los intelectuales y a los veteranos del partido. Las luchas políticas se intensifican, mientras que la violencia y la muerte se convierten en temas comunes.

Dichas modificaciones se conforman con las tareas políticas primordiales de “sacar el orden del caos” que tenía la sociedad china en aquel momento histórico, cumpliendo la función de atenuar las consecuencias destructivas que había dejado la Revolución y restablecer la confianza del socialismo.

Las películas que se hicieron en los años 80 suponen un gran giro de la representación de la Revolución Cultural en el cine chino, puesto que la típica estructura binaria de los héroes revolucionarios y los conspiradores malvados ya no podía convencer al público. Se perciben un cambio enorme en cuanto a los temas, la estructura narrativa, la creación de los personajes, el lenguaje cinematográfico, etc.

Los protagonistas dejan de ser solamente los revolucionarios, también lo son las personas comunes y corrientes. En cuanto a la estructura narrativa, queda suprimido el argumento típico que diseña deliberadamente los conflictos entre los héroes y los malvados para destacar las buenas cualidades de los revolucionarios, y se emplea muchas veces una estructura menos épica para crear un ambiente lírico, tales como la estructura que tienen las películas 《小街》 “Calle estrecha”, 《如意》 “Lo que deseas” 《大桥下面》 “Bajo el puente”, 《张家少奶奶》 “Su forma de vivir”, 《村路带我回家》 “El camino me lleva a casa”, etc. La narración retrospectiva y la narración intercalada han roto el estilo narrativo invariable de las películas anteriores, evitando la monotonía y haciendo las historias más variadas, aunque su uso resulta un poco forzado en ciertas películas.

Los tonos de dichas películas también constituyen una gran renovación, puesto que aparecen por primera vez el tono cómico y el tono pesimista que no se encuentran en las películas de las épocas anteriores. Las películas, tales como 《月亮湾的笑声》 “Risas en Yueliangwan” y 《小巷名流》 “Gente famosa del callejón”, cuentan las historias de la Revolución con el humor negro, mientras que las películas 《枫》 “El arce” y 《元帅之死》 “La muerte del mariscal” se dedican a revelar las partes más oscuras de la Revolución, abordando los temas de la lucha armada, los maltratos y la muerte, etc.

El foco de las películas de los años 80 pasa de las luchas de clases a centrarse en la vida cotidiana de la gente común y corriente, con el objetivo de presentar una imagen de la Revolución más real y menos politizada. Se encuentran el movimiento de “Shang Shan Xia Xiang”, que marca la juventud de una generación; el cambio volátil del poder político, que desorienta al pueblo ignorante; la recuperación de los sentimientos humanos; y la persecución que sufre la gente inocente, etc. Esos elementos muestran que el pueblo chino ya se ha dado cuenta de las consecuencias de la Revolución en la vida cotidiana y que la reflexión sobre dicho movimiento ha llegado a un nivel más profundo.

Aunque las películas de dicha época tienen como objetivo criticar la Revolución Cultural en general, se distinguen dos formas de críticas debido a que los directores de dichas obras pertenecen a dos generaciones diferentes. Los directores de la tercera generación, por haber vivido la época de las guerras civiles, están muy contentos con la fundación de la nueva república, y están muy pendientes de las necesidades políticas del país, lo cual hace que sus críticas a la Revolución Cultural sean muy prudentes y tienen como objetivo ayudar al restablecimiento de la confianza en el socialismo. Los directores de la cuarta generación vivieron su infancia y su adolescencia en los años prósperos del país, por lo que en su personalidad están muy presentes los ideales y el patriotismo. Por lo tanto, en sus críticas a los diez años caóticos se percibe con mucha frecuencia un toque de nostalgia y romanticismo.

La década de los 90 se destaca por la diferenciación ideológica que está muy relacionada con el desarrollo económico promovido por las políticas de Reforma y Apertura. Las nuevas corrientes ideológicas, tales como el nacionalismo, el poscolonialismo y la nueva izquierda aumentaron en gran medida la confianza del pueblo chino, cambiando su percepción anterior sobre el mundo occidental. Dichos cambios económicos e

ideológicos también influyeron en el ámbito del cine, donde surgieron diversas perspectivas para interpretar la Revolución.

El desarrollo de la cultura de consumo debilitó considerablemente la conciencia política del pueblo chino, lo cual hace que el tema de la política quedara en un segundo plano en la vida cotidiana. En las películas de dicha época se percibe una clara ausencia de las responsabilidades políticas de sanar las heridas que causó la Revolución y restablecer el orden social; al contrario, los directores se ponen en el lugar del espectador de la historia, sin emitir juicios. Una serie de películas fueron censuradas por diversos motivos, tales como “el rodaje fue realizado en la zona tibetana sin permiso”, o “la película fue estrenada en el extranjero sin el consenso de la Administración de Cine de China”, etc. Sin embargo, las verdaderas razones residen en que dichas películas han revelado las partes más oscuras de la Revolución.

Las películas de este grupo también son dirigidas por directores de dos generaciones: los de la quinta generación y los de la sexta generación. Los directores de la quinta generación son conocidos como la generación de los Guardias Rojos, puesto que su adolescencia coincide con la Revolución Cultural. Sus experiencias de participar en la Revolución y aprender los conocimientos profesionales en la Academia de Cine les han favorecido mucho en sus creaciones artísticas, dotándoles de una visión crítica y reflexiva sobre dicho movimiento político. Como las historias que se presentan en las películas dirigidas por dichos directores suelen abarcar un periodo de tiempo muy extenso, se suele emplear la estructura de crónica para crear un efecto épico, tal como en las películas 《活着》 “Vivir”, 《蓝风筝》 “La cometa azul”, y 《霸王别姬》 “Adiós a mi concubina”. Además, en dichas películas, se abandona por completo la búsqueda de los culpables y los salvadores, intentando encontrar otras explicaciones a la tragedia revolucionaria, y muchos de esos directores interpretan las experiencias de los personajes desde la perspectiva del destino.

Los directores de la sexta generación no tuvieron experiencias directas con la Revolución, sin embargo, no eran ajenos a dicho movimiento, puesto que tenían sus propias organizaciones, los “pequeños Guardias Rojos”, que les permitían servir como ayudantes de los verdaderos Guardias Rojos. Muchos de ellos tuvieron la suerte de evitar el impacto negativo de la Revolución y tener una infancia tranquila por venir de

buenas familias, lo cual hace que los recuerdos que tienen sobre dicho movimiento tengan un filtro embellecedor. Estos directores están acostumbrados a interpretar la Revolución Cultural mediante las historias autobiográficas, aplicando los monólogos interiores para describir las actividades mentales de los protagonistas, con el fin de mostrar las huellas traumáticas que deja dicho movimiento en el crecimiento de los personajes, y de ellos mismos.

Debido a que los directores de la sexta generación tenían una edad muy temprana cuando se produjo la Revolución, sus recuerdos sobre dicho movimiento suelen ser borrosos y fragmentados, lo cual también se ve reflejado en las películas en que los elementos representativos de la Revolución, tales como las estatuas de Mao o la caída de la “Banda de los cuatro”, pierden su significado político y se convierten en un detalle común y corriente de la vida cotidiana. Dichos directores dudan de la memoria colectiva sobre la Revolución. Piensan que la construyeron, manipulándola, los intelectuales que fueron perseguidos durante la propia Revolución. Por lo tanto, en sus películas aparecen muchos elementos positivos, tales como el sol, los juegos, la música alegre, etc., los cuales muestran su actitud positiva sobre dicho movimiento.

En cuanto a las películas occidentales, las hemos clasificado en dos grupos: en el primero se encuentran las películas filmadas durante la Revolución, y en el segundo están los filmes rodados después de este movimiento.

En las películas que se hicieron durante la Revolución, se observa de forma clara la influencia de la Revolución Cultural especialmente en la sociedad francesa. Los dos movimientos muy importantes en aquella época, la Revolución Cultural China y el Mayo francés del 68, que se llevaban a cabo paralelamente en las dos sociedades completamente distintas, hacían que los jóvenes que venían de dos culturas sumamente diferentes tuvieran un lazo especial. La Revolución Cultural China incluso se convirtió en la única salida de la sociedad francesa para muchos jóvenes revolucionarios franceses. La admiración al movimiento chino se presenta de forma muy explícita en la película “La Chinoise”, en la cual los símbolos de maoísmo, tales como el Libro Rojo, la Radio Pekín, las imágenes de Mao, etc., se convierten en el sustento de vida de los estudiantes revolucionarios. El clímax de dicha película consiste en la conversación filosófica que tienen la joven Véronique y el filósofo francés Francis Jeanson en el tren; mediante

dicha charla, el director rompe completamente el sueño revolucionario que han construido los jóvenes, exponiendo las razones por las que el modelo de la Revolución Cultural China no va a funcionar en la sociedad francesa.

En la película “Les chinois à Paris” también se ven muchos elementos propios de la Revolución Cultural, por ejemplo, el uniforme militar chino, los lemas revolucionarios en las calles, el Pidouhui, la ópera revolucionaria, etc., aunque se presentan de una forma distorsionada y cómica. Hubo una gran polémica de censura cuando recién salió la película, puesto que muchos militantes de izquierda en Francia la consideraban como una humillación al maoísmo. Sin embargo, no es difícil descubrir que la verdadera intención del director consiste en mostrar una sociedad francesa cobarde, abrumada e incompetente, en la cual diferentes tipos de personas se comportan de manera distinta frente a la invasión de otra cultura. Pero por el humor negro que se emplea con los militantes chinos, la sociedad francesa es la verdadera víctima de las burlas.

Muchas de las películas que se rodaron después del año 1976 tienen características biográficas o se basan en hechos reales, por lo que las historias que se cuentan suelen abarcar un periodo de tiempo muy extenso, en el cual la Revolución Cultural deja de ser el único contexto histórico, convirtiéndose en un simple componente, igual que cualquier otro suceso histórico, que se integra en la historia entera. También debido a este motivo, dichas películas suelen utilizar los marcadores de tiempo y de lugar para indicar las épocas históricas y las ubicaciones geográficas, creando un efecto épico, más objetivo, del transcurrir de la historia.

La imagen de la Revolución Cultural China que se presenta en dichas películas es bastante estereotipada, reduciéndose a ciertos símbolos estándares y superficiales, tales como la manifestación de los Guardias Rojos, el paseo de la humillación, el Pidouhui, la destrucción de los “cuatro viejos”, la ópera revolucionaria, etc., los cuales resumen un movimiento de diez años en una serie de escenas estandarizadas, como lo que se observa en las películas “El último emperador”, “El último bailarín de Mao”, “M. Butterfly”, “El violín rojo” y “El último lobo”. Dicho mito occidental de la Revolución Cultural tiene mucho que ver con la Revolución Francesa, cuyos elementos destacados, tales como la violencia, la juventud y la multitud, la destrucción masiva, el miedo, etc., han servido como modelo para la interpretación de la Revolución china.

En algunas películas occidentales de dicha época, por ejemplo, “Balzac y la joven costurera china” y “Soñadores”, se percibe un toque de escapismo. Los jóvenes en dichos largometrajes se sienten desorientados y confundidos por la situación política, y buscan refugio en su propia utopía. Los directores de dichas películas no tienen la intención de enfatizar en la historia de la Revolución, sino que se dedican a describir la pasión, el amor y el entusiasmo que tienen los jóvenes en un contexto histórico determinado. Por dicho motivo, la imagen de la Revolución que construyen esas películas adquiere un efecto más moderado que la verdadera historia.

En cuanto a nuestras hipótesis, han sido confirmadas todas de acuerdo con el análisis que hemos realizado a lo largo de la investigación.

H1a- El estudio comparativo de las películas chinas hechas en distintas épocas históricas nos permite conocer las diferentes interpretaciones y percepciones sobre la Revolución Cultural a lo largo de la historia tanto en la sociedad como en los ámbitos del poder.

Esta hipótesis ha sido confirmada mediante el análisis de las películas chinas rodadas en distintos momentos históricos. Hemos demostrado que las interpretaciones y percepciones sobre la Revolución Cultural varían mucho en diferentes épocas históricas en la sociedad y en los ámbitos del poder. En las películas hechas durante la Revolución (entre 1966-1976), dicho movimiento aparece en los largometrajes con una imagen totalmente positiva; en las cintas grabadas en la época de reflexión (la década de los años 80), la Revolución es percibida como un "grave error político" que ha dejado consecuencias destructivas; a partir de los años 90, este movimiento ha empezado a ser interpretado desde perspectivas más diversificadas, algunas incluso dando voz a dicho suceso histórico.

H1b- De la misma manera podemos entender las distintas percepciones occidentales sobre dicho movimiento en diferentes contextos históricos a través del análisis de las películas occidentales rodadas en distintos momentos históricos.

Esta hipótesis también ha sido confirmada, puesto que a través de la comparación de las películas occidentales, nos hemos dado cuenta de que la Revolución Cultural que se describe en los filmes hechos entre 1966 y 1976 adquiere una imagen política positiva que refleja la influencia trascendental que dejó este movimiento en las sociedades

occidentales, mientras que en las películas posteriores a dicho movimiento la Revolución es interpretada con un enfoque menos político y sumamente estereotipado, quedando reducida a una serie de signos exteriores creando un "decorado" o fondo para los acontecimientos que se nos narran.

H1c- Mediante la comparación de las películas chinas con las películas occidentales podemos comprender las diferencias de sus miradas sobre el mismo movimiento en función de la situación de las relaciones internacionales.

Hemos confirmado esta hipótesis por el hecho de que la Revolución Cultural es interpretada de forma muy distinta en las películas chinas y las películas occidentales. Los largometrajes chinos de diferentes momentos históricos nos ofrecen la evolución de las miradas sobre dicho movimiento dentro de la sociedad china, las cuales abordan aspectos muy variados de este suceso histórico, tales como las luchas de clases, la politización de la vida humana, el movimiento de la "reeducación", el cambio frecuente del poder, entre otros. Al contrario, las películas occidentales nos proponen una mirada, más parcial y superficial, que se reduce a una serie de signos revolucionarios a base de las experiencias que sacan de las otras revoluciones políticas que constituyen el "imaginario" occidental de la "idea" revolución.

H2. La producción de películas sobre la Revolución en China está condicionada por la percepción y valoración política de los hechos y personajes históricos relevantes, de donde se puede establecer la distinción entre las tres épocas.

Esta hipótesis ha sido confirmada, puesto que las películas chinas rodadas en diferentes épocas históricas, a pesar de que interpretan la Revolución Cultural desde diversos puntos de vista, su realización siempre está relacionada con determinados objetivos políticos o personales, tales como la propaganda política de la propia Revolución, la crítica al mismo movimiento para restablecer la confianza en el socialismo, o la influencia que ha dejado dicho movimiento en el crecimiento personal de los directores, etc. De acuerdo con los distintos objetivos sociales que se destacan en los diferentes momentos históricos, hemos establecido la distinción entre las tres épocas.

H3- Las distintas percepciones sobre la Revolución están estrechamente relacionadas con los cambios de la política y el avance económico en la sociedad china.

Esta hipótesis ha sido confirmada. Los cambios de la política y el avance económico han conducido al cambio en el ámbito ideológico, ocasionando la evolución de las percepciones sobre el mismo movimiento. Durante la época de la Revolución Cultural, la propaganda política de dicho movimiento hizo que la Revolución fuera percibida como el mejor camino para realizar el socialismo; entrando en los años 80, la política de crítica de la Revolución y de restablecer la confianza en el socialismo cambió completamente la percepción a dicho movimiento, considerándolo como una catástrofe política; a partir de la década de los 90, debido al desarrollo económico y de la cultura de consumo, se han diversificado más las perspectivas para interpretar la Revolución.

H4. Muchos directores occidentales tienden a interpretar la Revolución Cultural según el modelo de la Revolución Francesa, lo cual hace que la imagen de la Revolución Cultural representada en dichos filmes sea muy estereotipada.

Hemos confirmado esta hipótesis mediante el análisis de las películas occidentales filmadas después de la Revolución hasta la actualidad, en las cuales, la imagen de la Revolución Cultural que se representa en cada largometraje está compuesta por una serie de elementos revolucionarios idénticos, tales como la violencia, la juventud, la destrucción total, el miedo, etc., que constituyen los signos representativos de la Revolución Francesa. Por lo tanto, se puede llegar a la conclusión de que estos directores occidentales se han basado del modelo de la Revolución Francesa para reinterpretar la Revolución Cultural.

H5- En las películas chinas se ven muy reflejados los sentimientos personales de los directores sobre la Revolución, ya que muchos de ellos participaron en el mismo movimiento o fueron objeto de la persecución.

Esta hipótesis ha sido confirmada, puesto que en las películas chinas, sobre todo las que se hicieron durante la época de reflexión y después de los años 90, se ve de forma clara la infiltración de la ideología personal de los directores, los cuales pertenecen respectivamente a los directores de la tercera a la sexta generación. Los de la tercera generación vivieron la época de las guerras civiles y están muy agradecidos con la fundación de la nueva república, de modo que en sus obras se percibe la responsabilidad política de restablecer la confianza en el partido y en el socialismo; los directores de la cuarta generación pasaron su infancia y adolescencia en una época próspera de la

historia china, y el patriotismo que han desarrollado hace que en sus críticas a la Revolución se note un matiz romántico y nostálgico; los directores de la quinta generación estaban en su adolescencia cuando se produjo la Revolución, sus experiencias personales de participar en dicho movimiento, así como las persecuciones que han sufrido sus familiares, les han dotado de una visión profunda y reflexiva en cuando al movimiento mencionado; los directores de la sexta generación no participaron de forma directa en la Revolución, por lo que sus obras cinematográficas carecen de las responsabilidades políticas de construir el socialismo, mientras que la Revolución es representada a través de los recuerdos personales fragmentados. Aun así, se puede percibir la influencia que ha dejado este movimiento en dicha generación, sobre todo en el crecimiento personal de estos directores, quienes critican el ambiente social decadente de su época, dando un filtro embellecedor a los valores puros que existían durante la Revolución Cultural.

La Historia en sí misma no tiene sentido, sino que es simplemente un conjunto de hechos realmente acontecidos. Lo que le dan sentido son las interpretaciones posteriores (Koselleck, 1983: 14). El Cine, siendo un medio importante para la interpretación de la historia, nos ha servido como una base de investigación muy eficaz sobre cómo se configura el sentido de los acontecimientos, su valoración, etc. Mediante la comparación diacrónica de las películas hechas en distintas épocas históricas, hemos conocido la evolución de las interpretaciones de la Revolución a lo largo de la historia; mientras que la comparación de las películas chinas y las películas occidentales nos ha informado de las distintas miradas sobre el mismo movimiento dentro y fuera de China. Sin embargo, debido a la antigüedad de los filmes y a la falta de recursos de traducción, una gran parte de dichas películas no han podido ser conocidas fuera de China.

Esperamos que este trabajo pueda aportar informaciones útiles para la gente que está interesada en este tema y, más ampliamente, en el conocimiento de la moderna China. Deseamos que se siga trabajando para que esas obras valiosas sean más difundidas en el mundo.

Bibliografía

- ABELLÁN, Joaquín (2007). "En torno al objeto de la historia de los conceptos de Reinhart Koselleck". *El giro contextual: cinco ensayos de Quentin Skinner y seis comentarios*, Tecnos, Madrid, p. 215-244.
- AGUIRRE ROMERO, Joaquín M^a (2007). "La violencia de la interpretación". *Línguas & Letras Dossiê: Linguagem, Literatura e Autoritarismo*, 6(10) (1 semestre, 2005), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Brasil , p. 25-34.
- BARTHES, Roland (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1999). *Mitologías*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- BASCHIERA, Stefano (2014). "From Beijing with love: The global dimension of Bertolucci's *The Last Emperor*". *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2(3), p. 399-415.
- BIAGINI, Hugo E (2002). "Marcuse y la generación de la protesta". *Movimientos estudiantiles en la historia de América Latina*, 3, p. 301-325.
- CAAMAÑO TOMÁS, Alejandro (2011). "La nueva tematización en el desarrollo textual en las investigaciones de Teun A. Van Dijk, János Petöfi y MAK Halliday". *Revista Fuentes humanísticas: "Historia y ficción literaria"*, 24(43) (segundo semestre, 2011), p.131-144. [En línea]. Disponible: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2187> (última visita: 10/11/2020)
- CAI, Zhiquan (2010), "Interpretación de algunos símbolos en la película *Xiuxiu*". *Crítica del cine*, 9, p. 31-32. [original chino: 蔡志全 (2010). "解读电影《天浴》中的象征意象" . *电影评介*, 9, p. 31-32.]
- CAPARRÓS LERA, Josep Maria (2018). "Cine y 68: el impacto de la revolución en la pantalla". *Arbor*, 194(787), p. 431.

- CARBALLO, Maite Noeno (2007). "El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard". *Studium: Revista de humanidades*, 13, p. 73-86.
- CARVALHO, Jailson Dias (2020). "JEAN-LUC GODARD Y LA EDUCACIÓN: el ejemplo de La Chinoise (A Chinesa, 1967)". *PLURAIIS-Revista Multidisciplinar*, 4(2), p. 146-168.
- CHEN, Jide (2015). "El culto al héroe en el cine sobre la Revolución Cultural". *Ciencia social de Jiangsu*, 3, p. 178-186. [original chino: 陈吉德 (2015). "文革电影的英雄崇拜情结". *江苏社会科学*, 3, p. 178-186.]
- CHEN, Jide (2017). "La narrativa de la Revolución Cultural en el cine revolucionario". *Revista de la Escuela de Lengua y Literatura China de la Universidad Normal de Nanjing*, 3, p. 110-115. [original chino: 陈吉德 (2017). "文革电影的文革叙事". *南京师范大学文学院学报*, 3, p. 110-115.]
- CHEN, Kaige (1985). "Sobre *La tierra amarilla*". *Vespertino de cine*, 10(5), p. 3-5. [original chino: 陈凯歌 (1985). "关于《黄土地》". *电影晚报*, 10(5), p. 3-5.]
- CHEN, Kaige (2009). *Memoria de mi juventud*. Beijing: Editorial de la Universidad Renmin de China. [original chino: 陈凯歌 (2009). *我的青春回忆录*. 北京: 中国人民大学出版社.]
- CUI, Jing (2009). "Desde la crítica épica hasta la memoria imaginaria – la narrativa de las películas sobre la Revolución Cultural desde la década de 1990". *Materiales culturales y educativos*, 11, p. 63-66. [original chino: 崔晶 (2009). "从史诗性批判到遐想式记忆——20世纪90年代以来“文革”电影的书写". *文教资料*, 11, p. 63-66.]
- DAI, Jinhua (2006). *Paisaje en la niebla*. Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing. [original chino: 戴锦华 (2006). *雾中风景*. 北京大学出版社.]

- DAI, Sijie (2001). *Balzac y la joven costurera china*. Traducción de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Editorial Salamandra.
- DIJK, Teun A. van (1992). *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- FANG, Cun (2016). “El destino de los jóvenes ‘educados’ y el camino de las mujeres – tomando como ejemplo tres películas sobre el tema de la ‘reeducción’”. *Revista de la Universidad de Ankang*, 28(4), P. 43-47. [original chino: 房存 (2016). “知青命运与女性之路——以三部知青电影为例” . *安康学院学报*, 28(4), 43-47.]
- FERNÁNDEZ BUEY, Fco. *Entre mayo del 68 y la guerra del Vietnam*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. [En línea]. Disponible en https://www.upf.edu/materials/politica/_pdf/mayo68.pdf. (última visita: 10/11/2020)
- FONT, Domènec (2001). “Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas”. *Revista Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 27, p. 91-100.
- FOUCAULT, Michel (1970). *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano (1992), Buenos Aires: Editorial Tusquets.
- FRAGA, Eugenia (2018). “Movimiento estudiantil y Nueva Izquierda en los Estados Unidos de los 60's. Su defensa y crítica en Wright Mills y Marcuse”. *Argumentos. Revista de Crítica Social*, 20, p. 179-200.
- FRANCOIS, Furet (1978). *Pensar la Revolución Francesa*. Barcelona: Petrell.
- FUSI, Juan Pablo (1990). “El mito de la Revolución Francesa”. *Masonería, revolución y reacción*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1, p. 3-12.
- GARRONI, Emilio (1975). *Proyecto de Semiotica; Mensajes artisticos y lenguajes no verbales; Problemas teoricos y aplicados*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- GODARD, Jean-Luc (1998). *Godard par Godard. Tome 1: 1950-1984*. Paris: Cahiers du cinéma.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006). *El análisis del texto fílmico*. Castellón: Beira Interior. [En línea]. Disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf> (última visita: 10/11/2020)
- GUIJARRO, J. L. (1981). “Introducción a la teoría sistémica de MAK Halliday”. *Revista española de lingüística*, 11(1), p. 91-116.
- GÜELL, Pedro Ibarra; FRANCO, Noemí Bergantiños (2008). “Movimientos estudiantiles: de mayo del 68 a la actualidad. Sobre las experiencias ‘utópicas’ en un movimiento peculiar”. *Movimientos estudiantiles: resistir, imaginar, crear en la Universidad: Asamblea de Ciencias Sociales por una Universidad crítica*. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 11-28.
- HE, Chunmei (2016). “Los confundidos en el choque cultural – Análisis de Dai Sijie y su película *Balzac y la joven costurera china*”. *Revista del Instituto de Educación de Lanzhou*, 32(2), P. 48-50. [original chino: 何春梅 (2016). “文化冲击中的迷惘者——戴思杰及其电影作品《巴尔扎克和小裁缝》评析”. *兰州教育学院学报*, 32(2), 48-50.]
- HE, Hongchi; ZHANG Jianping (2011). “Investigación sobre la responsabilidad social en las películas de Xie Jin”. *Literatura del cine*, 1, p. 50-54. [original chino: 何洪池; 张建平 (2011). “谢晋电影的社会责任感研究”. *电影文学*, 1, p. 50-54.]
- HU, Wenqian (2010). “Sobre la narración de la ‘Revolución Cultural’ en las películas de Xie Jin”. *Diario de la Academia Vocacional de Arte de Zhejiang*, 8(1), p. 59-65. [original chino: 胡文谦 (2010). “论谢晋电影的“文革”叙事”. *浙江艺术职业学院学报*, 8(1), p. 59-65.]
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1821). “En el trabajo del historiador”. *Escritos recopilados*, 4, p. 57-71.

- HUMBOLDT, Wilhelm von (1980). *Escritos de antropología e historia*. Stuttgart : Cotta.
- IMBERT, Gerard (2017). “Después de Mayo. La memoria del 68 a través del cine: entre revolución individual y colectiva”. *Libre Pensamiento*, 93 (2017/2018), p. 49-55. [En línea]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10016/28835> (último vista: 10/11/2020)
- JIA, Jichuan (2017). “El movimiento de la Nueva Ilustración en la década de 1980 y la creación artística de los directores de la quinta generación”. *Revista de la Escuela de Lengua y Literatura China de la Universidad Normal de Nanjing*, 3, p. 105-109. [original chino: 贾冀川 (2017). “20 世纪 80 年代的新启蒙运动与第五代导演的创作” . *南京师范大学文学院学报*, 3, p. 105-109.]
- JIA, Leilei. (2014). “La ‘memoria revolucionaria’ en las películas de la quinta generación”. *Cien escuelas de artes*, 30 (6), 8-13. [original chino: 贾磊磊 (2014). “中国第五代电影的 “文革记忆” ” . *艺术百家*, 30(6), 8-13.]
- JIN, Chunming (1995). *Manuscrito histórico de la ‘Revolución Cultural’*. Chengdu: Editorial del Pueblo de Sichuan. [original chino: 金春明 (1995). *[文化大革命] 史稿*. 四川人民出版社.]
- JIN, Chunming (1995). “Diferentes opiniones sobre la causa de la ‘Revolución Cultural’”. *Historia del partido*, 3, p. 2-7. [original chino: 金春明 (1995). “ “文革” 起因 众说纷纭” . *党史文汇*, 3, p. 2-7.]
- JIN, Chunming (1996). “El desarrollo de los errores de izquierda en la década de 1960 y el estallido de la Revolución Cultural”. *Estudios sobre la historia del Partido Comunista de China*, 1, p. 48-54. [original chino: 金春明 (1996). “六十年代 “左” 倾错误的发展与 “文化大革命” 的爆发” . *中共党史研究*, 1, p. 48-54.]

- JIN, Chunming (2002). "Revisando las causas de la Revolución Cultural". *Revista del Instituto de Administración de Shanghai*, 1, p. 62-73. [original chino: 金春明 (2002). "再论 "文化大革命" 起因" . *上海行政学院学报*, 1, p. 62-73.]
- JIN, Chunming; CHEN Shu (1992). "Investigación sobre la visión del socialismo de Mao Zedong [J]". *Enseñanza e investigación*, 4, p. 8-14. [original chino: 金春明, 陈述 (1992). "毛泽东社会主义观研究[J]" .*教学与研究*, 4, p. 8-14.]
- KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- KOSELLECK, Reinhart (2004). "Historia de los conceptos y conceptos de historia". *Ayer*, 53(1), p. 27-45.
- LAURENT, Virginie (2009). "Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias". *Revista de Estudios Sociales, Universidad de Los Andes (Colombia)*, 33, p. 29-43.
- LEFEBVRE, Georges; BUENO, Rosa (1982). *1789: Revolución Francesa*. Barcelona: Laia.
- LI, Dian (2008). "Reflexión sobre las películas temáticas de la Revolución Cultural: *La cometa azul – las alas dobladas*". *Literatura del cine*, 18, p. 58-59. [original chino: 李典 (2008). "文革题材电影的思考: 《蓝风筝》——折翼的翅膀" . *电影文学*, 18, p. 58-59.]
- LIU, Minxi (2011). *La memoria de la Revolución Cultural en el cine de los años 90*. TFM, Universidad de Pekín. [original chino: 刘珉僖 (2011). *90 年代电影中的文革记忆*. 硕士学位论文. 北京大学.]
- LIU, Wen (2008). *El complejo de la Revolución Cultural en las películas de Chen Kaige*. TFM, Universidad Normal de Hebei. [original chino: 刘雯 (2008). *陈凯歌影片中的文革情结*. 硕士学位论文. 河北师范大学.]

- LOTMAN, Iuri M. (1996). *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Iuri M; SÁNCHEZ, José Fernández; I ROMAGUERA RAMIÓ, Joaquim (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LOTMAN, Iuri M.; NAVARRO, Desiderio; CÁCERES, Manuel (1996). *La semiosfera*. Valencia: Universitat de València.
- LV, Xiaoming (1999). "Panorama del cine chino de la década de 1990 – la sexta generación y sus cuestionamientos". *Arte cinematográfico*, 3, p. 23-28. [original chino: 吕晓明 (1990). "90年代中国电影景观之一 “第六代” 及其质疑". *电影艺术*, 3, p. 23-28.]
- MARTINET, André (1961). "Reflexiones sobre la frase". *Language and Society* (Melanges, Jansen), Copenhague, p. 113.
- MENG, Lihua (2012). "La imagen femenina en la trilogía de Xie Jin". *Crítica cinematográfica*, 18, p. 19-20. [original chino: 孟丽花 (2012). "论谢晋 “文革三部曲” 中的女性形象". *电影评介*, 18, p. 19-20.]
- METZ, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- MONCASÍ, Arnau Vilaró I (2016). "Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica/Between representation and figuration. Nouvelle Vague's cinema: a history revisión". *Historia y comunicación social*, 21(1), p. 221-239.
- PAN Wen (2004). "Ellos son una generación confundida y sin futuro – comentario sobre el tema de *Balzac y la joven costurera china*". *Diario de la escuela del partido de Zhejiang*, 3, p. 122-125. [original chino: 潘雯 (2004). "他们是文化迷惘而无着的一代——评《巴尔扎克与中国小裁缝》的主题". *中共浙江省委党校学报*, 3, p. 122-125.]

- PASTOR, Jaime (2008). "Mayo 68, de la revuelta estudiantil a la huelga general. Su impacto en la sociedad francesa y en el mundo". *Dossiers feministes*, 12, p. 31-47.
- POZAS HORCASITAS, Ricardo (2014). "Los 68: encuentro de muchas historias y culminación de muchas batallas". *Perfiles latinoamericanos*, 22(43), p. 19-54.
- QIN, Jianhua (2014). "Análisis del simbolismo en *El último emperador*". *Literatura del cine*, 5, p. 84-85. [original chino: 秦建华 (2014). "《末代皇帝》的象征主义解析". *电影文学*, 5, p. 84-85.]
- QIN, Liangjie (2015). "*La imagen de la Revolución Cultural China*" y la memoria colectiva: un estudio de la narración revolucionaria en el cine de la nueva época. Tesis doctoral, Universidad de Suzhou. [original chino: 秦良杰 (2015). "影像文革"与集体记忆: 新时期电影中的文革叙事研究, 博士学位论文, 苏州大学.]
- RUSSO, Eduardo A. (1998). *Diccionario de cine*. Barcelona: Paidós.
- SAUQUILLO, Julián (2016). "La Chinoise contra Les Mots et les choses: la 'flor azul' de Michel Foucault y el lector que está por venir". *Dorsal. Revista de estudios foucaultianos*, 1, p. 37-67.
- SCHOENHALS, Michael; MACFARQUHAR, Roderick (2006). *Mao's last revolution*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- SIGUAN, Miquel (1968). "La vida y la obra de Herbert Marcuse". *Convivium*, 27, p. 89-101.
- SILVEIRA PAULILO, Maria Angela (2011). "El poder de las representaciones sociales: M. Butterfly, la mujer perfecta". *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 11(2), p. 215-223.
- SOBOUL, Albert (1972). *Compendio de la historia de la Revolución Francesa*. Madrid: Tecnos.

- STAM, Robert (1981). *El espectáculo interrumpido: literatura y cine de desmitificación*. São Paulo: Paz e Terra.
- SU, Yanghua (2012). *Memoria “traumática” – acusación, reflexión y consumo*. TFM, Universidad de suroeste. [original chino: 苏阳花 (2012). “创伤” 记忆—控诉, 反思与消费. 硕士毕业论文. 西南大学.]
- TAO, Dongfeng (1996). “Retrospección y reflexión de la controversia cultural en la década de 1990”. *Académico Mensual*, 4, p. 138. [original chino: 陶东风 (1996). “90 年代文化论争的回顾与反思” . *学术月刊*, 4, 34-39.]
- TIAN, Jian (1981). “Cuando llueve por la noche en Bashan – la asombrosa dirección de *Lluvias nocturnas en Bashan*”. *Arte del cine*, 1, p. 8-15. [original chino: 天刃 (1981). “却话巴山夜雨时——评《巴山夜雨》的导演艺术” . *电影艺术*, 1, p. 8-15.]
- VOVELLE, Michel; GALMARINI, Marco Aurelio (1981). *Introducción a la historia de la Revolución Francesa*. Barcelona: Crítica.
- WALDMAN, Gilda (2018). “Medio siglo de movimientos estudiantiles. El impacto de 1968”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 63(234), p. 419-424.
- WALDMAN, Gilda (2000). “Los movimientos estudiantiles de 1968 y 1999: contextos históricos y reflexiones críticas”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 44(178), p. 277-293.
- WAN, Jiaying (2001). “Crítica sobre la Revolución Cultural China y el Mayo del 68”. *Círculo académico*, 5, p. 55-67. [original chino: 万家星 (2001). “中国 “文革” 与法国 “五月风暴” 评论” . *学术界*, 5, p. 55-67.]
- WAN, Lianghui (2015). “Análisis de las características narrativas de las películas sobre la Revolución Cultural de Zhang Yimou – de *Vivir a Regreso a casa*”. *Revista de la Universidad de Qiongzhou*, 4, p. 80-85. [original chino: 万良慧 (2015). “浅

- 析张艺谋电影 “文革” 叙事的特点——从《活着》到《归来》”。*琼州学院学报*, 4, p. 80-85.]
- WANG, Lili (2009). “Análisis del lenguaje cinematográfico de la película *El último emperador*”. *Literatura de Anhui: la segunda mitad del mes*, 6, p. 149-149. [original chino: 王莉莉 (2009). “影片《末代皇帝》电影语言读解”。*安徽文学: 下半月*, 6, p. 149-149.]
 - WANG, Lu (2005). “*M. Butterfly* desde la perspectiva desconstruccionista”. *Apreciación de obras maestras: estudios de literatura (la segunda mitad del mes)*, 2, P. 86-89. [original chino: 王璐 (2005). “解构视角下的《蝴蝶君》”。*名作欣赏: 文学研究 (下旬)*, 2, p. 86-89.]
 - WU, Yigong; WANG Tianyun (1990). “El grupo que conecta el pasado y el futuro – el diálogo con los directores de la cuarta generación”. *El arte cinematográfico*, 4, p.17-24. [original chino: 吴贻弓; 汪天云 (1990). “承上启下的群落——关于 “第四代” 电影导演的对话”。*电影艺术*, 4, p. 17-24.]
 - XI, Xuan; JIN, Chunming (2006). *Una breve historia de la Revolución Cultural*. Beijing: Editorial de Historia del Partido Comunista Chino. [original chino: 席宣; 金春明 (2006). “文化大革命” 简史. 中共党史出版社.]
 - XIAO, Qian (1987). *Memoria miscelánea sobre la ciudad de Beijing*. Beijing: Prensa diaria del pueblo. [original chino: 肖乾 (1987). *北京城杂忆*. 人民日报出版社.]
 - XUE, Qin (2012). “Estudio comparativo de *M. Butterfly* y *El último emperador*”. *Crítica del cine*, 19, p. 48-51. [original chino: 薛琴 (2012). “《蝴蝶君》和《末代皇帝》的比较欣赏”。*电影评介*, 19, p. 48-51.]
 - YANG, Ya (2014). “Cambios en la narrativa de la ‘Revolución Cultural’ del cine chino desde la década de 1990”. *Crítica del cine*, 22, p. 45-46. [original chino: 杨

- 亚 (2014). “20 世纪 90 年代以来中国电影 “文革” 叙事的流变” . *电影评介*, 22, p. 45-46.]
- YU, Peilin (2011). *Memoria sobre los síntomas de la Revolución Cultural*. Tesis doctoral, Universidad de Zhejiang. [original chino: 俞佩淋 (2011). 作为症候的 “文革” 记忆书写. 博士学位论文, 浙江大学.]
 - ZHAI, Jiannong (1995). “La prosperidad y la decadencia de las óperas revolucionarias – un fenómeno cultural especial en el Siglo XX (1)”. *Cine contemporáneo*, 2, p. 37-43. [original chino: 翟建农 (1995). “ “样板戏电影” 的兴衰 —— “文革电影” : 20 世纪特殊的文化现象 (一)” . *当代电影*, 2, 37-43.]
 - ZHOU, Mi (2007). *Investigación del arte cinematográfico de Godard*. TFM, Universidad de Tecnología de Wuhan. [original chino: 周密. (2007). 戈达尔电影艺术研究. 硕士毕业论文. 武汉理工大学.]
 - ZHOU, Mingzhi (2008). “Conmemoración del 50 aniversario del Nouvelle vague (2) Godard: el nacimiento de un mito cinematográfico”. *Cine oriental*, 12, p. 117-121. [original chino: 周鸣之 (2008). “纪念法国电影新浪潮诞生 50 年 (2) 戈达尔: 一个电影神话的诞生” . *东方电影*, 12, p. 117-121.]
 - ZHU, Donglin (2011). *Nueva edición de la historia de la literatura china moderna de 1917-2010*. Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing. [original chino: 朱栋霖 (2011). *中国现代文学史 1917—2010 (精编版)*. 北京大学出版社.]

Artículos en internet

- CAI, Xiaowei. (20 de abril de 2012). Wang Xiaoshuai hablando del cine: nuestra generación revolucionaria es muy peculiar. [original chino: 蔡晓玮: “王小帅谈电影《我 11》: 我们文革一代很奇怪”] Recuperado de https://culture.ifeng.com/whrd/detail_2012_04/20/14031631_0.shtml

(Última visita: 15/09/2020)

- FRANCH, Ignasi. (02 de agosto de 2017). 50 años de 'La chinoise', el filme de Godard que anticipó el mayo del 68. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/cine/chinoise-pelicula-godard-aniversario_1_1157715.html

(Última visita: 16/04/2020)

- XU, Ben. (23 de septiembre de 2005). Memoria de la Revolución Cultural en la era de los medios globales: Interpretación de las tres memorias de la Revolución Cultural". [original chino: “徐贲：全球传媒时代的文革记忆: 解读三种文革记忆”] Recuperado de <http://www.aisixiang.com/data/8850.html>

(Última visita: 05/09/2020)

- Informe realizado por Jiang Zemin en el 16º Congreso del Partido. (03 de octubre de 2012). Xinhuanet. [original chino: 江泽民同志在党的十六大上所作报告全文”] Recuperado de https://www.fmprc.gov.cn/web/ziliao_674904/zyjh_674906/t10855.shtml

(Última visita: 20/08/2020)

- Resolución sobre ciertos asuntos históricos del partido desde la fundación de la República Popular de China. (23 de junio de 2008). [original chino: “关于建国以来党的若干历史问题的决议”] Recuperado de http://www.gov.cn/test/2008_06/23/content_1024934_3.htm

(Última visita: 06/08/2020)

Anexos

Para terminar, hemos creado un apéndice de fichas de todas las películas que aparecen en nuestro corpus. En dichas fichas se exponen las informaciones de los largometrajes, incluidos el título español del film y el título original, el director, el guionista, los intérpretes principales, el país de producción, la fecha de estreno, así como la fecha de estreno en España, en el caso de que se haya estrenado en este país. Hemos elegido también unos carteles representativos de cada película para que las fichas muestren la diversidad de representaciones de la idea principal, la Revolución o simplemente formas exóticas de mostrar a China.

Los carteles forman parte muy importante del conjunto de la película, puesto que dan la primera imagen que es capaz de aumentar o disminuir el interés que siente el público sobre el largometraje. Su diseño y estilo reflejan, en cierto sentido, las características de las películas de una época determinada.

Durante el proceso de la elaboración de las fichas, hemos descubierto que los carteles de las películas rodadas en distintos momentos históricos presentan características muy diferenciadas. Por ejemplo, en la creación de los carteles de las *películas tipo* y las películas de la época de reflexión se observa con mucha frecuencia el cambio de la imagen al dibujo, la inversión de la imagen, el cambio del fondo en que se sitúan los protagonistas, la inclusión o la eliminación de los personajes secundarios que acompañan a los protagonistas, la dominancia del color rojo que simboliza la Revolución Cultural, además de uso de los colores verdes y azules para contrastar el fondo, etc. En resumen, el elemento principal del cartel —suele ser el personaje principal—no cambia, y a ese elemento lo cambian por una representación caricaturesca, le modifican el fondo y el color, le rotan horizontalmente para cambiar ciertos elementos del personaje—su postura, mirada, o incluso, elementos del paisaje—, y le añaden o le quitan otros personajes, todo eso para que se presenten de forma más variable.

Los carteles de las películas chinas a partir de los años 90 disponen de un diseño más moderno, abandonando el uso de los dibujos, la inversión horizontal de las imágenes, la repetición de los elementos principales y otras técnicas típicas que se empleaban anteriormente. Gozan de un estilo más exquisito, y algunos con un toque minimalista y simbólico.

Los carteles de las películas occidentales hechas durante la época de la Revolución también muestran la preferencia por el color rojo y la representación caricaturesca, pero a diferencia de las *películas tipo*, los carteles de estos filmes occidentales adoptan un estilo simbólico y metafórico, y algunos de estilo minimalista, con el juego del contraste de colores. Los carteles de las películas posteriores de la Revolución se parecen más a los de las películas chinas de la era del mercado, presentando características ilustrativas y publicitarias, con fotografías de mejor calidad y mayor nivel de belleza.



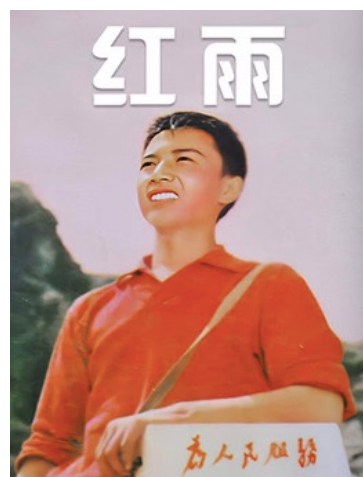
La lluvia roja
《红雨》
(1975)

Director: Cui Wei
Guionista: Yang Xiao, Cui Wei
(adaptada de la novela homónima de Yang Xiao)

Intérpretes:
Cao Xiushan.....Hongyu
Wen Gang.....Xiaoshun
Ju Guoxi.....Qinglin
Tian Chengren.....Artífice Shi
Shao Wanlin.....Erkui
Fanghui.....Sun Tianfu
Guo Jun.....Sun Fugui
Wang Bingyu.....Wang Laoqing
Qiu Lili.....Chunhong
Wang Biao.....Jin Shuan
Cheng Hankun.....Zhao Laohuan
Liu Xiaohua.....Esposa de Zhao Laohuan
Lei Ming.....Director Li
Chen Lizhong.....Abuela
Zhang Yueping.....Xiaolian
Wang Jianing.....Xiaohu

País de producción: China
Fecha de estreno en China:
01/10/1975

Fecha de estreno en España: No estrenada en España





La canción del mango 《芒果之歌》 (1976)

Director: Chang Yan, Zhang Puren

Guionista: Gu Yu (adaptada de la novela 《第一课》 *La primera clase* de Gu Yu)

Intérpretes:

Mei Yuanqi.....Zhao Dahai
Guo Shusen.....Huang He
Lu Guilan.....Chunhua
Li Keyi..... Yang Yangming
Zhuang Peiyuan..... Liu Xiaozhou
Yu Fulai..... A'qiang
Song Xuejuan..... A'xiu
Ren Yi..... Nie Jialiang
Yu Ping..... Xia Caiyun
Liu Wenzhi..... Maestro Tang
Zhou Lina..... Zhou Dashuang,
Zhou Xiaoshuang
Xu Zhan..... Gao Shiwei

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
01/10/1976

Fecha de estreno en España: No estrenada en España



	<p style="text-align: center;">La perla del mar 《海上明珠》 (1976)</p> <p>Director: Lin Yang, Wang Haowei Guionista: Zhang Xianglin Intérpretes: Wang Suya.....Ling Yanzi Chen Qiang.....Gao Laoda Ding Shaokang..... Uncle Hai País de producción: China Fecha de estreno en China: 01/10/1976 Fecha de estreno en España: No estrenada en España</p>	
-----------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------



El río vigoroso de
Xiaoliang
《欢腾的小凉河》
(1976)

Director: Liu Qiong, Shen
Yaoting

Guionista: Wang Lixin, Gao
Xing (adaptada de la novela
homónima de Wang Lixin)

Intérpretes:

Wang Suya.....Ling Yanzi
Chen Qiang.....Gao Laoda
Ding Shaokang..... Uncle
Hai

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
01/10/1976

Fecha de estreno en España:
No estrenada en España





Los nuevos llegados al
pueblo montañoso
《山村新人》
(1976)

Director: Jiang Shusen, Jing Jie
Guionista: Zhao Yuxiang (adaptada
de la obra de teatro homónima de
Zhao Yuxiang)

Intérpretes:

Miao Zhuang.....Xu Dacheng
Chen Guojun.....Da Jiangzi
Liu Yanli.....Liu Shinong
Fu Huiyuan.....Wang Deshan
Li Li.....Xu Xiaoyan
Xu Zhiyu.....Zhang Zhenhe
Li Ying.....Chen Guiqin
Zhang Jinling.....Fang Hua
Qu Yun.....Tía Zhang
Guo Zhenqing.....Guo Yongkang
Pu Ke.....Abuelo Zhou


País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/10/1976

Fecha de estreno en España: No
estrenada en España



 <p>红霞万朵</p>	<p>Nubes rosas 《红霞万朵》 (1976)</p> <p>Director: Chen Gang, Li Ming Guionista: Grupo de creación de “Nubes rosas”, Oficina Cultural del distrito de Anqing, provincia de Anhui Intérpretes: Liu Guanghui.....Tang Guofeng Guo Youhua.....Lamei Tian Yulian.....Madre de Lamei Si Shuxian.....Chen Guifang Lu Xiaotao.....Nongjie País de producción: China Fecha de estreno en China: 01/10/1976 Fecha de estreno en España: No estrenada en España</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Tormenta en octubre
《十月的风云》
(1977)

Director: Zhang Yi

Guionista: Yan Yi

Intérpretes:

Li Rentang.....A'Fan

Zhu Yijin.....Gao Shan

Ji Muxian.....Zhao Chun

Ye Linlang.....Zhang Lin

He Xiaoshu.....Wang Hua

Tang Guanghui.....Xu Xuesong

Shi Shujin.....He Yan

Lin Wei.....Gu Dajie

Shao Yue'er.....Maestro Zhong

Luo Yuncong.....Maestro Qin

Liu Zinong.....Ma Chong

Liu Yu.....Li Jiu

Wu Xiaoping.....Tang Hu

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/10/1977

Fecha de estreno en España: No
estrenada en España





Un camino tormentoso
《风雨里程》
(1978)

Director: Cui Wei

Guionista: Cui Wei

Intérpretes:

Cao Weiqi.....Lu Yunzhi

Yuan Yuan.....Gounao

Wang Biao.....Sun Zhizong

Fan Peide.....Zhu Erpang

Bao Huiping.....Li Tonghua

Xu Dongfang.....Xu Shengli

Yin Baocheng.....Zhou Shun

Rong Xiaomi.....Xiaodou

Cheng Hankun.....Zhao Qidong

Qi Xiyao.....Viejo secretario

Zhang Yunxiang.....Tío Zhang

Liu Zhao.....Qian Youren

Jiang Gengchen.....Feng Guan

Wang Bingyu.....Yan Kunyu

Mu Huaihu.....Tian Gen

Chi Jianhua.....Yao Xingbang

Wang Binglin.....Che Jin

Fang Shu.....Bian Jinxiu

Liu Xiaohua.....Capitana

País de producción: China

Fecha de estreno en China: 1978

Fecha de estreno en España: No estrenada en España





Un curso severo
《严峻的历程》
(1978)

Director: Su Li, Zhang Jianyou

Guionista: Zhang Xiaotian, Dai Jiyu, Li Jie

Intérpretes:

Guo Zhenqing.....Chen Wanpeng

Tian Chengren.....Cheng Guanghan

Ma Qun.....Xiao Qian

Zhao Zhilian.....Cheng

Shaojie

Zheng Zaishi.....Fang Lei

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/10/1978

Fecha de estreno en España:

No estrenada en España





Un corazón
miserable
《苦难的心》
(1979)

Director: Chang Zhenhua

Guionista: Zhang Xian

Intérpretes:

Kang Tai.....Luo Bingzhen

Ren Yi.....Su Guoquan

Li Junhai.....Xu Jiamao

Wang Baohua.....Yang Fan

Song Chunli.....Xiao Qiao

Shi Kefu.....Tian Gang

Chen Guojun.....Su Huan

Song Xiaoying.....Luo Yuwei

Wang Yansheng.....Chen

Weiquan

Xu Ruiping.....Su Lan

Liang Tongyu.....Xiao Wang

Zhang Shuangcheng.....Médico

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

1979

Fecha de estreno en España: No
estrenada en España





El temblor de la vida
《生活的颤音》
(1977)

Director: Teng Wenji, Wu Tianming

Guionista: Teng Wenji

Intérpretes:

Shi Zhongqi.....Zheng Changhe

Xiang Kun.....Xu Yixiang

Xiang Zhili.....Wei Li

Ruan Fei.....Zhang Guoying

Zhi Yitong.....Zhao Ban

Leng Mei.....Xu Shanshan

Zheng Dalian.....Zhang

Guoliang

Fu Qinzeng.....Li Lin

Sun Yonghe.....Zheng Gongpu

Weng Luming.....Wu Wei

Lin Zunding.....Wu Ran

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/01/1979

Fecha de estreno en España:

No estrenada en España





En el silencio 《于无声处》 (1979)

Director: Lu Ren

Guionista: Zong Fuxian
(adaptada de la obra de teatro
homónima de Zong Fuxian)

Intérpretes:

Zhang Xiaozhong.....

Ouyang Ping

Yang Baoling.....Mei Lin

Zhu Yuwen.....He Yun

Pan Lijuan.....Liu Xiuying

Guan Shaozeng.....He Wei

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/01/1979

Fecha de estreno en España: No
estrenada en España





Lluvias nocturnas de
Bashan
《巴山夜雨》
(1980)

Director: Wu Yonggang, Wu Yigong
Guionista: Ye Nan
Intérpretes:
 Li Zhiyu.....Qiu Shi
 Qiang Ming.....Li Yan
 Ouyang Qiuru.....Abuela
 Lu Qing.....Song Minsheng
 Shi Ling.....Guan Shengxuan
 Zhang Yu.....Liu Wenying
 Zhong Xinghuo.....Policía Wang
 Lin Bin.....Profesora
 Zhang Min.....Xinghua
 Wang Fan.....Padre de Xinghua
 Mao Weihui.....Juanzi
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 01/01/1980
Fecha de estreno en España: No estrenada en España





El pequeño violinista
《琴童》
(1980)

Director: Fan Lai

Guionista: Zhao Dalian

Intérpretes:

Xiang Mei..... Yu Ping

Wu Cihua.....Liu Xin

Gao Xiaoyang..... Yu Jingjing

Ding Yi..... Yu Jingjing (niño)

Xie Shiyong..... Yu Xiaoming

Gu Langhui..... Fang Wei

Mao Tiemin..... Director Wang

Huang Zhongming..... Profesor

Zhou

Ye Liping..... Du Xiaohan

Lu Ping..... Yu Qin

Wu Han..... Mao Dake

Lin Zhihai..... Mao Erke

Shi Fenghe..... Xiao Shi

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

1980

Fecha de estreno en España: No

estrenada en España





El arce
《枫》
(1980)

Director: Zhang Yi
Guionista: Zheng Yi (adaptada de la novela homónima de Zheng Yi)
Intérpretes:
 Xu Feng.....Lu Danfeng
 Wang Erli.....Li Honggang
 Tu Zhongru.....Profesor Wang
 Xia Nan.....Madre de Xiaotu
 Liu Jingli.....Monkey Sun
 Zeng Tao.....Hermana de Xiaotu
 Xian Mei.....Esposa de Zhao
 Liu Lu.....Lan Lan
País de producción: China
Fecha de estreno en China: 01/1980
Fecha de estreno en España: No estrenada en España





La muerte del
Mariscal
《元帅之死》
(1980)

Director: Shi Yifu, Que Wen
Guionista: He Xingtong, Yu Li
Intérpretes:

Li Rentang.....He Long
Zhao Na.....Wu Tonghua
Zhang Ping.....Wu Baoshan
Liu Antai.....Doctor Li
Li Baiwan.....Lao Wang
Zhang Xian.....Ma Yude
Zhu Yanping.....Ma Honghu
Yang Wei.....Zhang Changshan
Li Ding.....Guo Huaizhi
Shen Hong.....Ma Xiaolan
Cheng Xueqin.....Xiao Liu
Huang Xiaolei.....Pequeño
soldado

País de producción: China
Fecha de estreno en China:
1980

Fecha de estreno en España: No
estrenada en España





Las risas en
Yueliangwan
《月亮湾的笑声》
(1981)

Director: Xu Suling
Guionista: Jin Haitao, Fang Yihua
Intérpretes:
 Zhang Yan.....Jiang Maofu
 Gu Yuqin.....Lan Hua
 Tan Pengfei.....De Shan
 Feng Guangquan.....
 Periodista
 Fang Danbo.....Comandante del ejército
 Zhong Xinghuo.....Qing Liang
 Kou Zhenhai.....Jiang Guigen
 Ouyang Ruqiu.....Madre de Lan Hua
 Zhu Sha.....Tía Yu
 Li Shouzhen.....Tía Zhou
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 01/01/1981
Fecha de estreno en España: No estrenada en España





Calle estrecha 《小街》 (1981)

Director: Yang Yanjin

Guionista: Xu Yinhua

Intérpretes:

Zhang Yu..... Yu

Guo Kaimin..... Xia

Yang Yanjin..... Director Zhong

Qiu Shihui..... Médico

Chen Danrong.....

Enfermera

Mao Lu..... Anciano

Liang Ming..... Anciana

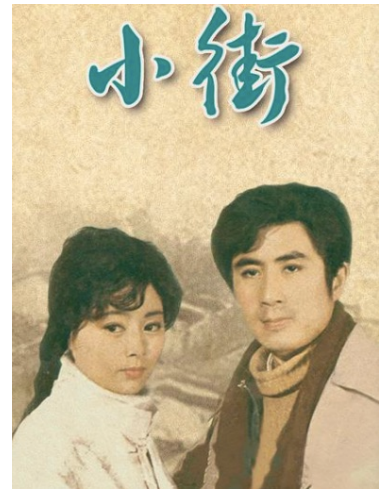
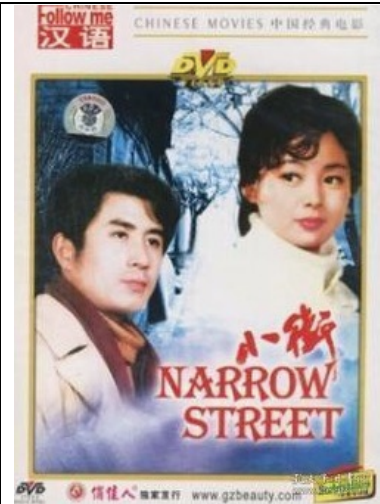
País de producción: China

Fecha de estreno en China:

1981

Fecha de estreno en España: No

estrenada en España





Xu Mao y sus hijas
《许茂和他的女儿们》
(1981)

Director: Li Jun
Guionista: Zhou Keqin, Xiao Mu
 (adaptada de la novela homónima
 de Zhou Keqin)
Intérpretes:
 Jia Liu.....Xu Mao
 Siqin Gaowa.....Tercera hija
 Wang Fuli.....Cuarta hija
 Zhou Hong.....Séptima hija
 Zhao Na.....Novena hija
 Feng En'he.....Jin Dongshui
 Tian Hua.....Yan Shaochun
 Cun Li.....Long Qing
 Wang Hui.....Luo Zuhua
 Jiang Cheng.....Wu Changquan
 Wu Junquan.....Qi Mingjiang
 Kang Yousheng.....Chang Sheng
 Shi Yan.....Zheng Baixiang
 Liu Yi.....Chang Xiu
 Xu Guangming.....Zheng Bairu
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 1981
Fecha de estreno en España: No
 estrenada en España





La leyenda de
Tianyunshan
《天云山传奇》
(1981)

Director: Xie Jin
Guionista: Lu Yanzhou
 (adaptada de la novela 《满山杜鹃红》 *Montaña de Azalea roja* de Lu Yanzhou)
Intérpretes:
 Shi Jianlan.....Feng Qinglan
 Shi Weijian.....Luo Qun
 Wang Fuli.....Song Wei
 Hong Xuemin.....Zhou Yuzhen
 Huang Xuejiao.....Ling Yun
 Zhong Xinghuo..... Wu Yao
 Liu Han.....Ling Shu
 Li Shujun.....Jefe Zhu
 Niu Ben.....Wang Lihan
 Ling Dugui.....Técnico
 Ning Hualu.....Anciano
 Wu Hao.....Primer Secretario
 Wu Tong.....Secretario Chen
 Xia Yongan.....Ingeniero viejo
 Zhou Tiangang.....Xiao Gang
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 14/11/1981
Fecha de estreno en España:
 No estrenada en España





El pastor 《牧马人》 (1982)

Director: Xie Jin

Guionista: Li Zhun (adaptada de la novela 《灵与肉》 *Alma y cuerpo* de Zhang Xianliang)

Intérpretes:

Zhu Shimao.....Xu Lingjun

Cong Shan.....Li Xiuzhi

Liu Qiong.....Xu Jingyou

Niu Ben.....Guo Zi

Lei Zhongqian.....Dong Kuan

Chen Xiaoyi.....Song Jiaoying

Yu Guichun.....Wang Fuxing

Fang Chao.....Qingqing

Zhang Xiaohui.....Niu Fengying

Su Zheng.....Tía Dong

Wu Jingli.....Haisheng

Zhao Ziyue.....Xiang Fushun

Song Jian.....Director Dong

Qi Mengshi.....Xie Wenqing

Zhang Miaozen.....Shen

shuzhen

Sui Shujun.....Profesora

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/01/1982

Fecha de estreno en España:

No estrenada en España





Lo que desees
《如意》
(1982)

Director: Huang Jianzhong
Guionista: Dai Zong'an, Liu Xinwu (adaptada de la novela homónima de Liu Xinwu)

Intérpretes:

Li Rentang.....Shi Yihai
Zheng Zhenyao.....Jin Qiwen
Tan Tianqian.....Cheng Yu
Tao Yuling.....Qiu Yun
Yu Zhongyi.....Maestro Wang
Zhao Ziyue.....Tío Guo
Li Jianguo.....Rector Zhao
Wu Suqin.....Señora Feng
Ge Cunzhuang.....Fu Xunhao

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
01/01/1982

Fecha de estreno en España:
No estrenada en España





No te olvides de mí
《勿忘我》
(1982)

Director: Yu Yanfu
Guionista: Lu Qi, Liu Changyuan
Intérpretes:
 Fang Shu.....Wenwen
 Li Zhiyu.....Zhou Hong
 Zhang Changbo.....
 Secretario Li
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 04/1982
Fecha de estreno en España:
 No estrenada en España





Bajo el Puente
《大桥下面》
(1983)

Director: Bai Chen
Guionista: Bai Chen, Ling Qiwei, Zhu Dian, Zheng Binghui
Intérpretes:

Gong Xue.....Qin Nan
Zhang Tielin.....Gao Zhihua
Wang Pin.....Madre de Gao
Yin Xin.....Xiao Yun
Qi Mengshi.....Padre de Qin
Yuan Kai.....Gao Yinghua
Fang Chao.....Dongdong
Shi Shugui.....Señora Zhou
Jiang Shan.....Tío de Qin
Wang Wei.....Tía de Qin
Yang Heping.....Xiao Jian
Xue Guoping.....Maomao
Yang Yutian.....Señora You
Wang Weiping.....Meng Bin
Yue Yun.....Xiao Chen

País de producción: China
Fecha de estreno en China: 1983

Fecha de estreno en España:
No estrenada en España





La chica dulce
《甜女》
(1983)

Director: Li Qiankuan, Xiao Guiyun
Guionista: He Mingyan
(adaptada de la novela 《洁白的山茶花》 *La blanca flor camelia* de He Mingyan)

Intérpretes:
Hong Xuemin.....Meng Tiannv
Huang Xiaolei.....Li Hua
Yin Da.....Shan Mei
Wang Qi.....Madre de Meng
Ren Yi.....Secretario Wang
Quan Jingzi.....A Mani
Guo Gang.....Chen Xiong
Xu Changyang.....Abuelo
Pei Yuhang.....Lin Sheng

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/01/1983

Fecha de estreno en España:

No estrenada en España





Nuestro campo
《我们的田野》
(1983)

Director: Xie Fei

Guionista: Xiao Jian, Xie Fei,
Pan Yuanliang

Intérpretes:

Zhou Lijing.....Chen Xinan

Zhang Jing.....Han Qiyue

Lei Han.....Xiao Didi

Lü Xiaogang.....Qu Lin

Lin Fangbing.....Wu Ningyu

Ji Peijie.....Han Shiyue

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
09/03/1983

Fecha de estreno en España:
No estrenada en España





Su forma de vivir
《张家少奶奶》
(1985)

Director: Ye Ming

Guionista: Ye Ming (adaptada de la novela 《流逝》 *Fuga de Wang Anyi*)

Intérpretes:

Li Lan.....Ouyang Ruili

Meng Qian.....Suegra

Bai Mu.....Suegro

Lü Liping.....Zhang Wenying

Lu Yi.....Lailai (niño)

Wang Weiping.....Zhang

Wenyao

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

01/01/1985

Fecha de estreno en España:

No estrenada en España





Gente famosa del
callejón
《小巷名流》
(1985)

Director: Cong Lianwen
Guionista: Liang Husheng, Luo
Huajun (adaptada de la novela
《文君街传奇》 *Leyendas de la
calle Wenjun* de Gao Jianqiang)

Intérpretes:
Zhu Xu.....Sima Shouxian
Sun Caihua.....Zhuo Chunjuan
Ren Weimin.....He Laizi
Ge Jianjun.....Niu San
Zhang Xuemei.....Ding Xiang

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
03/08/1985

Fecha de estreno en España:
No estrenada en España





Ciudad de Hibisco
《芙蓉镇》
(1987)

Director: Xie Jin

Guionista: A Cheng, Xie Jin
 (adaptada de la novela
 homónima de Gu Hua)

Intérpretes:

Liu Xiaoqing.....Hu Yuyin

Jiang Wen.....Qin Shutian

Zheng Zaishi.....Gu Yanshan

Zhu Shibin.....Wang Qiushe

Xu Songzi.....Li Guoxiang

Zhang Guangbei.....Li

Mangeng

Xu Ning.....Wu Zhuala

Liu Linian.....Li Guigui

Li Moxian.....Yang Mingao

Mai Wenyan.....Médico militar

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

05/03/1987

Fecha de estreno en España:

No estrenada en España





El camino me lleva a casa
《村路带我回家》
(1988)

Director: Wang Haowei

Guionista: Tie Ning (adaptada de la novela homónima de Tie Ning)

Intérpretes:

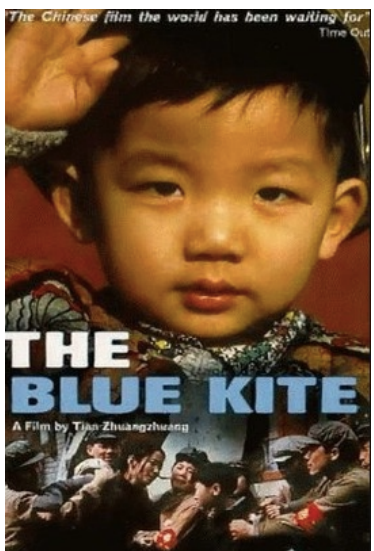
Li Ling.....Qiao Yeye
Wang Yongge.....Jin Zhao
Ma Enran.....Zhen You
Chen Qing.....You Duanyang
Wang Zhihong.....Yingrui
Cong Lin.....Song Kan
Liang Guanhua.....Pan Yu

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
1988

Fecha de estreno en España:
No estrenada en España





La cometa azul
《蓝风筝》
(1993)

Director: Tian Zhuangzhuang
Guionista: Xiao Mao
Intérpretes:
 Lü Liping.....Chen Shujuan
 Pu Cunxin.....Lin Shaolong
 Li Xuejian.....Li Guodong
 Guo Baochang.....Wu Rusheng
 Zong Ping.....Chen Shusheng
 Lü Zhong.....Señora Lan
 Zhang Hong.....Zhu Ying
 Song Xiaoying.....Tía
 Guo Donglin.....Liu Yunwei
 Li Bin.....Abuela
 Di Jiali.....Rectora de colegio
 Chu Shuanzhong.....Chen Shuyan
País de producción: China
Fecha de estreno en China: No estrenada en China
Fecha de estreno en España: 10/10/1995

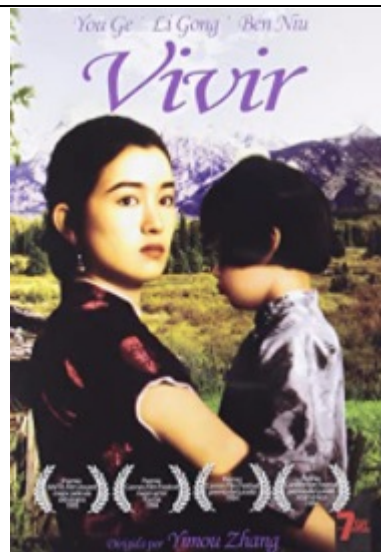




Adiós a mi concubina
《霸王别姬》
(1993)

Director: Chen Kaige
Guionista: Li Bihua, Lu Wei
 (Adaptada de la novela homónima de Li Bihua)
Intérpretes:
 Zhang Guorong.....Cheng Dieyi
 Yin Zhi.....Cheng Dieyi (adolescente)
 Zhang Guorong.....Cheng Dieyi (niño)
 Gong Li.....Ju Xian
 Zhang Fengyi.....Duan Xiaolou
 Zhao Hailong.....Duan Xiaolou (adolescente)
 Fei Yang.....Duan Xiaolou (niño)
 Lü Qi.....Maestro Guan
 Ying Da.....Na Kun
 Ge You.....Yuan Shiqing
 Yidi.....Eunuco Zhang
 Zhi Yitong.....Saburo Aoki
 Lei Han.....Xiaosi
 Li Chun.....Xiaosi (adolescente)
 Li Dan.....Laizi
 Wu Daiwai.....Guardia Rojo
País de producción: China
Fecha de estreno en China: 01/01/1993
Fecha de estreno en España: 09/03/1994





Vivir 《活着》 (1994)

Director: Zhang Yimou

Guionista: Yu Hua, Lu Wei
(Adaptada de la novela
homónima de Yu Hua)

Intérpretes:

Ge You.....Xu Fugui

Gong Li.....Jia Zhen

Niu Ben.....Jefe de la ciudad

Jiang Wu.....Wang Erxi

Fei Deng.....Xu Youqing

Guo Tao.....Chunshen

Liu Tianchi.....Xu Fengxia
(adulta)

Huang Zongluo.....Padre de
Fugui

Liu Yanjin.....Madre de Fugui

Ni Dadong.....Long'er

Li Lianyi.....Lao Guan

Xiao Jie.....Xu Fengxia
(adolescente)

Zhang Lu.....Xu Fengxia (niña)

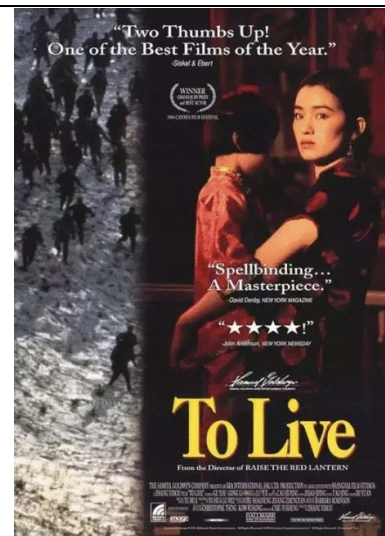
País de producción: China

Fecha de estreno en China:

18/06/1994 (Taiwán)

Fecha de estreno en España:

25/11/1994





La historia de Xiao
Fang
《小芳的故事》
(1994)

Director: Jiang Haiyang
Guionista: Wan Fang (adaptada de la canción homónima de Li Chunbo)

Intérpretes:

Hu Xin.....Xiao Fang
Lü Liang.....Chen Weidong
Ding Jiali.....Qu Nannan
Wei Guochun.....Qiao Anwen
Peng Bo.....Qu Lang
Wu Haili.....Jiang Xiaofei
Ding Huayu.....Jefe Hu

País de producción: China

Fecha de estreno en China:
01/01/1994

Fecha de estreno en España: No estrenada en España

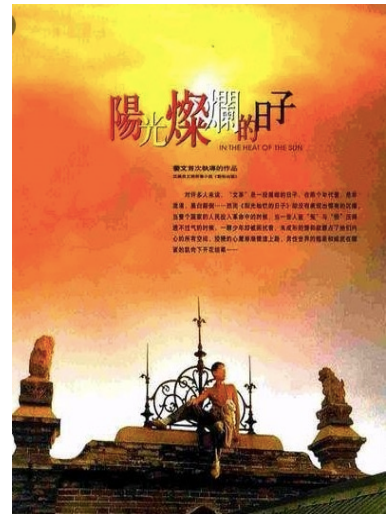



小芳的故事



Días de sol 《阳光灿烂的日子》 (1995)

Director: Jiang Wen
Guionista: Jiang Wen (adaptada de la novela 《动物凶猛》 *Animales feroces* de Wang Shuo)
Intérpretes:
 Han Dong.....Ma Xiaojun (adulto)
 Xia Yu.....Ma Xiaojun (adolescente)
 Feng Xiaogang.....Señor Hu
 Geng Le.....Liu Yiku
 Ning Jing.....Mi Lan
 Tao Hong.....Yu Beibei
 Shang Nan.....Liu Sitian
 Siqin Gaowa.....Madre de Ma Xiaojun
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 28/06/1995 (Hong Kong)
 21/08/1995 (Continente)
Fecha de estreno en España:
 No estrenada en España



	<p style="text-align: center;">Hacerse adulto 《长大成人》 (1997)</p> <p>Director: Lu Xuechang Guionista: Lu Xuechang Intérpretes: Yin Zongjie.....Zhou Qing (adoléscente) Zhu Hongmao.....Zhou Qing (adulto) Li Qiang.....Ji Wen Zhu Jie.....Shao Ying Tian Zhuangzhuang.....Zhu Helai Lü Liping.....Novia de Zhu Helai Luo Jun.....Chica procedente de Lanzhou Li Yixiang.....Xiao Mo País de producción: China Fecha de estreno en China: 18/11/1997 Fecha de estreno en España: No estrenada en España</p>	
-----------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------



Xiu Xiu
《天浴》
(1998)

Director: Chen Chong
Guionista: Yan Geling, Chen Chong (adaptada de la novela homónima de Yan Geling)
Intérpretes:
 Li Xiaolu..... Wen Xiu
 Luosang Qunpei.....Lao Jin
 Qian Zheng.....Li Beichuan
 Gao Jie.....Madre de Wen Xiu
 Lü Le.....Padre de Wen Xiu
 Li Zhizhi.....Hermana de Wen Xiu
 Qiao Qian.....Chen Li
 Jiang Cheng.....Jinete A
 Gu Xuejun.....Jinete B
 Li Zhizheng.....Jefe de fábrica
 Huzi.....Canalla
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 19/02/1998 (Hong Kong)
Fecha de estreno en España:
 01/02/2002





Un viaje agradable 《芳香之旅》 (2006)

Director: Zhang Jiarui

Guionista: Zhang Jiarui, Yuan Daju

Intérpretes:

Zhang Jingchu.....Chunfen

Fan Wei.....Lao Cui

Nie Yuan.....Liu Fendou

Huang Lu.....Xiao Ying

Wang Jing.....Señora Wang

Liang Kunsen.....Lao Tian

He Yuanqing.....Capitán Wang

Li Hongyu.....Xiao Hong

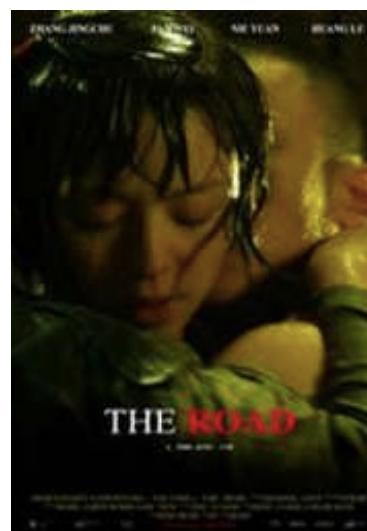
Jiang Xiaomei.....Señora Li

País de producción: China

Fecha de estreno en China:

14/02/2006

Fecha de estreno en España: No estrenada en España





Amor bajo el espino
blanco
《山楂树之恋》
(2010)

Director: Zhang Yimou
Guionista: Yin Lichuan, Gu Xiaobai, A Mei, Ai Mi (adaptada de la novela anónima de Ai Mi)
Intérpretes:
 Zhou Dongyu.....Jing Qiu
 Dou Xiao.....Lao San
 Xi Meijuan.....Madre de Jingqiu
 Jiang Ruijia.....Wei Hong
 Lü LipingMadre de Wei Hong
 Yu Xinfu.....Zhang Changlin
 Yi Xinyun.....Zhang Changfang
 Sun Haiying.....Padre de Lao San
 Chen Xingxu.....Hermano de Lao San
País de producción: China
Fecha de estreno en China: 16/09/2010
Fecha de estreno en España: 13/08/2012





Regreso a casa 《归来》 (2014)

Director: Zhang Yimou
Guionista: Zou Jingzhi
 (adaptada de la novela 《陆犯焉识》 *El criminal Lu Yanshi* de Yan Geling)
Intérpretes:
 Chen Daoming.....Lu Yanshi
 Gong Li.....Feng Wanyu
 Zhang Huiwen.....Dandan
 Liu Peiqi.....Camarada Liu
 Zu Feng.....Instructor Deng
 Yan Ni.....Directora Li
 Zhang Jiayi.....Doctor Wang
 Chen Xiaoyi.....Gong Suzhen
 Gao Tao.....Liu Liang
 Li Chun.....Cui Meifang
 Xin Baiqing.....director de colegio
 Ding Jiali.....Esposa de Fang
País de producción: China
Fecha de estreno en China:
 16/05/2014
Fecha de estreno en España:
 05/08/2016





La Chinoise (1967)

Director: Jean-Luc Godard

Guionista: Jean-Luc Godard

Intérpretes:

Anne Wiazemsky.....

Veronique

Jean-Pierre Léaud.....

Guillaume

Juliet Berto..... Yvonne

Michel Semeniako..... Henri

Lex De Bruijn..... Kirilov

Omar Diop..... Omar

Francis Jeanson..... Francis

Blandine Jeanson.....

Blandine

Eliane Giovagnoli..... Son ami

País de producción: Francia

Fecha de estreno: 30/08/1967
(Francia)

Fecha de estreno en España:
19/05/2006





Les Chinois à Paris (1974)

Director: Jean Yanne

Guionista: Jean Yanne, Gérard Sire, Robert Beauvais

Intérpretes:

Jean Yanne..... Régis Forneret

Nicole Calfan..... Stéphanie

Michel Serrault..... Grégoire
Montclair

Kyōzō Nagatsuka.....

General Pou-Yen

Jacques François..... Hervé
Sainfous de Montaubert

Georges Wilson..... Lefranc

Macha Méril..... Madeleine

Fontanes

Bernard Blier..... Presidente de
Francia

Paul Préboist.....

Funcionario

Fernand Ledoux.....

Frugabelle

Daniel Prévost..... Albert

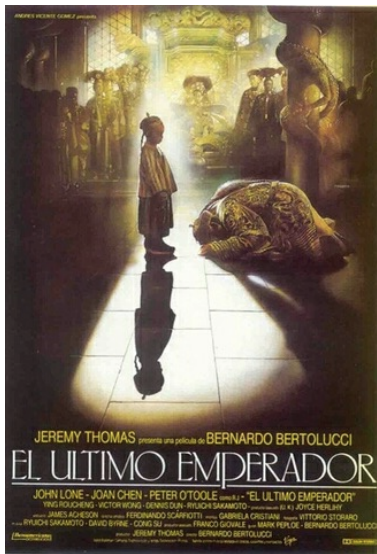
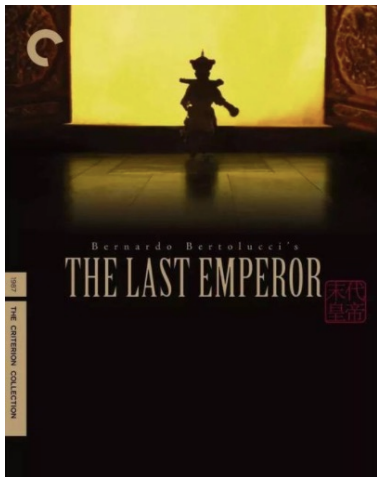
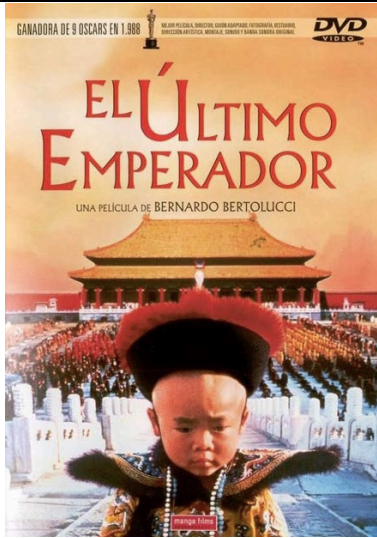
Fontanes

País de producción: Francia

Fecha de estreno: 28/02/1974
(Francia)

Fecha de estreno en España: No
estrenada en España





El último emperador The Last Emperor (1987)

Director: Bernardo Bertolucci

Guionista: Mark Peploe, Bernardo Bertolucci (basada en el libro
《我的前半生》 *Yo fui emperador de China*, autobiografía de Pu Yi)

Intérpretes:

John Lone.....Pu Yi (adulto)

Richard Vuu.....Pu Yi (3 años)

Tijger Tsou.....Pu Yi (8 años)

Wu Tao.....Pu Yi (15 años)

Joan Chen.....Wanrong

Peter O'Toole.....Reginald Johnston

Ying Ruocheng.....

Detention Camp, Gobernador del campo de detención

Victor Wong.....Chen Baochen

Dennis Dun.....Big Li

Ryuichi Sakamoto..... Masahiko Amakasu

Maggie Han.....Eastern Jewel (Yoshiko Kawashima)

Ric Young.....Interrogador

Wu Junmei..... Wenxiu

Cary-Hiroyuki Tagawa.....Chang

Jade Go.....Ar Mo

Fumihiko Ikeda.....Colonel Yoshioka

Fan Guang.....Pu Jie (adulto)

Henry Kyi.....Pu Jie (7 años)

Alvin Riley III.....Pu Jie (14 años)

Lisa Lu.....Emperatriz viuda Cixi

Hideo Takamatsu.....General Takashi Hishikari

Hajime Tachibana..... Traductor japonés

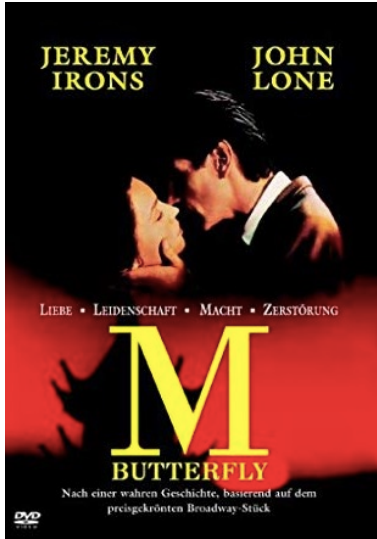
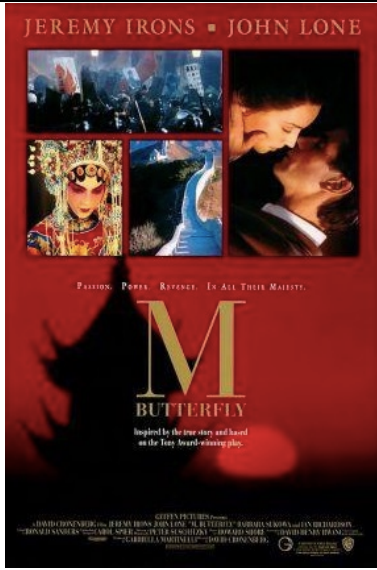
Basil Pao.....Príncipe Chun, Padre de Pu Yi

Henry O.....Ministro del Interior

País de producción: Italia, Reino Unido, China, Francia

Fecha de estreno: 23/10/1987 (Italia)

Fecha de estreno en España: 17/12/1987



M. Butterfly (1993)

Director: David Cronenberg
Guionista: David Wright Hwang
 (basada en la obra de teatro *M. Butterfly* de David Wright Hwang)

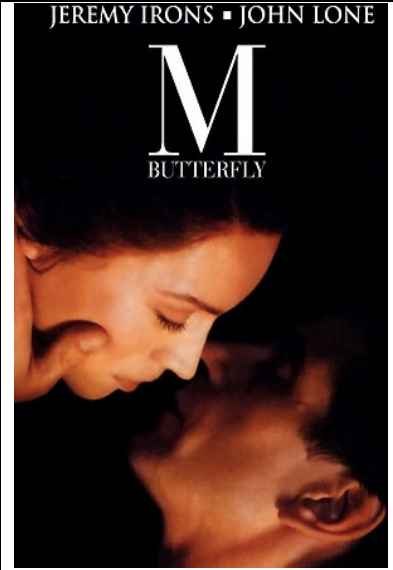
Intérpretes:

Jeremy Irons.....René Gallimard
 John Lone.....Song Liling
 Ian Richardson.....
 Embajador Toulon
 Barbara Sukowa.....Jeanne Gallimard
 Annabel Leventon.....Frau Baden
 Shizuko Hoshi.....Camarada Chin
 Vernon Dobtcheff.....
 Agente Entacelin

País de producción: Estados Unidos

Fecha de estreno: 01/10/1993 (Estados Unidos)

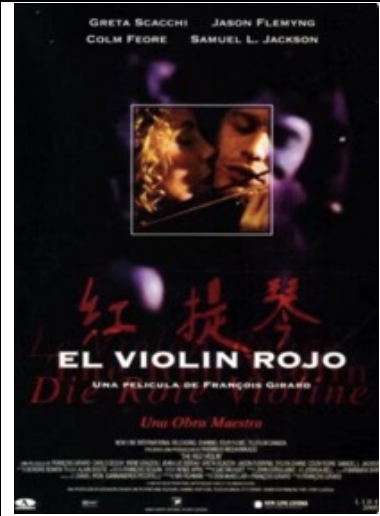
Fecha de estreno en España: 03/12/1993

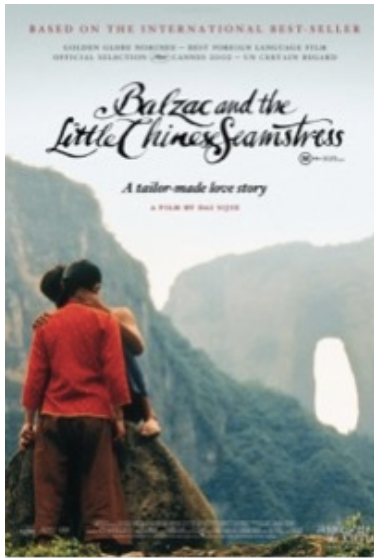




El violín rojo Le Violon rouge (1998)

Director: François Girard
Guionista: Don McKellar, François Girard
Intérpretes:
Cremona
 Carlo Cecchi.....Nicolò Bussotti
 Irene Grazioli.....Anna Rudolfi Bussotti
 Anita Laurenzi.....Cesca
Viena
 Christoph Koncz.....Kaspar Weiss
 Jean-Luc Bideau.....
 Georges Poussin
Oxford
 Jason Flemyng.....Frederick Pope
 Greta Scacchi.....Victoria Byrd
 Eva Marie Bryer.....Sara
 Joshua Bell.....Miembro de la orquesta: Primer violín
Shanghai
 Sylvia Chang.....Xiang Pei (y madre de Xiang Pei)
 Tao Hong.....Chen Gang
 Liu Zifeng.....Zhou Yuan
 Han Xiaofei.....Ming
Montreal
 Samuel L. Jackson.....
 Charles Morritz
 Colm Feore.....Subastador
 Monique Mercure.....
 Madame Leroux
 Don McKellar.....Evan Williams
País de producción: Canadá
Fecha de estreno: 02/09/1998 (Venecia)
 13/11/1998 (Canadá)
Fecha de estreno en España: 02/07/1999





Balzac y la joven
costurera china
Balzac et la petite
tailleuse chinoise
(2002)

Director: Dai Sijie

Guionista: Dai Sijie, Nadine Perront (basada en la novela homónima de Dai Sijie)

Intérpretes:

Zhou Xun.....Costurera

Liu Ye.....Ma Jiaming

Chen Kun.....Luo Ming

Wang Shuangbao.....Jefe de la aldea

Wang Hongwei.....Gafotas

Fan Qinyun.....Doctor

Cong Zhijun..... Viejo sastre

Xiao Xiong.....Madre de

Gafotas

Chen Wei.....Esposa del jefe de la aldea

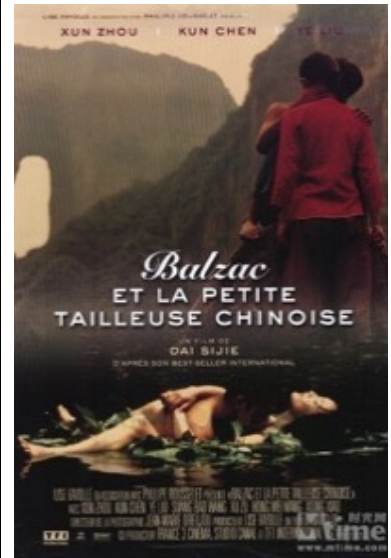
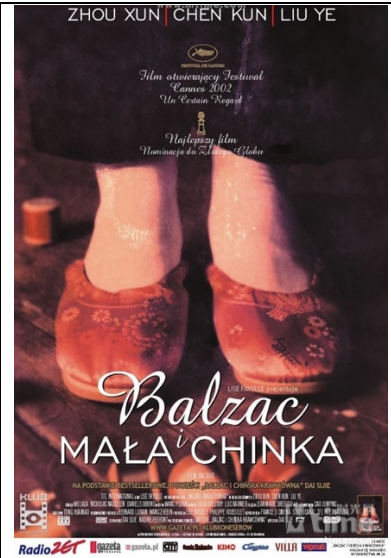
Tang Zuohui..... Viejo trabajador del molina

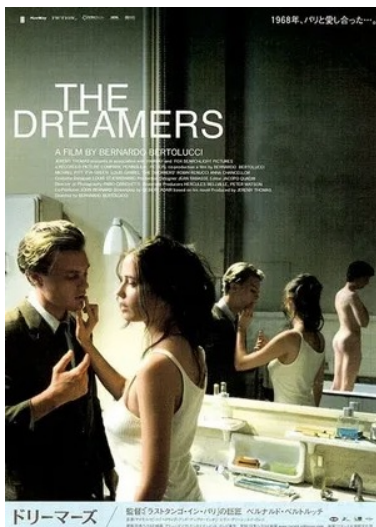
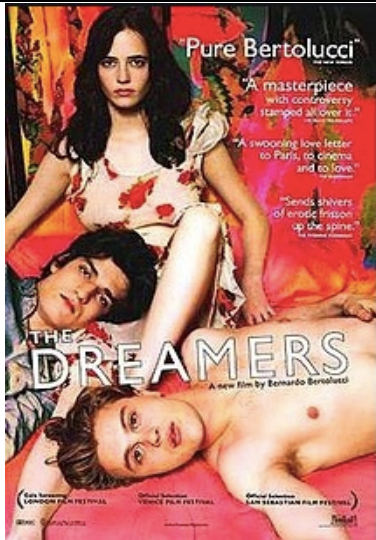
Chen Tianlu.....Director de la comuna

País de producción: Francia, China

Fecha de estreno: 16/05/2002 (Francia)

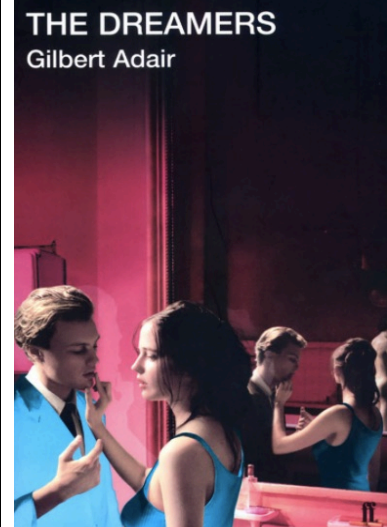
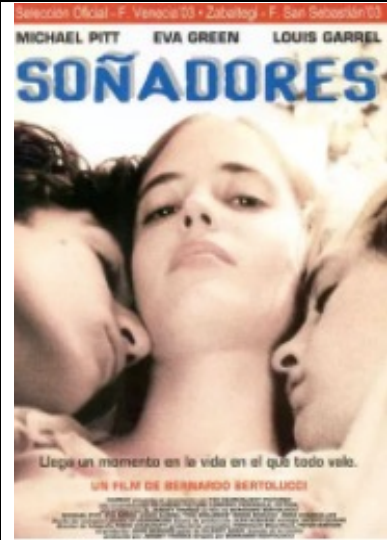
Fecha de estreno en España: 22/11/2002

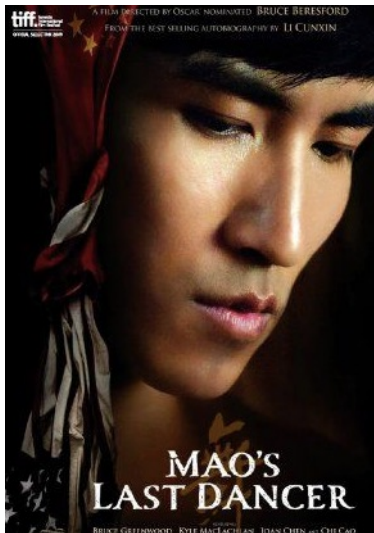




Soñadores The dreamers (2003)

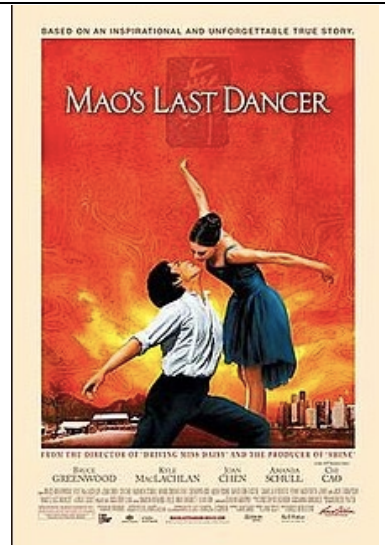
Director: Bernardo Bertolucci
Guionista: Gilbert Adair (basada en su novela *The Holy Innocents*)
Intérpretes:
 Michael Pitt.....Matthew
 Eva Green.....Isabelle
 Louis Garrel.....Théo
 Anna Chancellor.....Madre
 Robin Renucci.....Padre
 Jean-Pierre Kalfon.....él mismo
 Jean-Pierre Leaud.....él mismo
 Florian Cadiou.....Patrick
 Pierre Hancisse.....Primer pulidor
 Valentin Merlet.....Segundo pulidor
 Lola Peploe.....La acomodadora
 Ingy Fillion.....La novia de Théo
 Aleksandra Kacprzak..... estudiante de mayo de 1968
 Jean-Paul Belmondo.....él mismo
 Henri Langlois.....él mismo
 François Truffaut.....él mismo
País de producción: Italia, Francia, Reino Unido
Fecha de estreno: 10/10/2003 (Italia)
Fecha de estreno en España: 17/10/2003

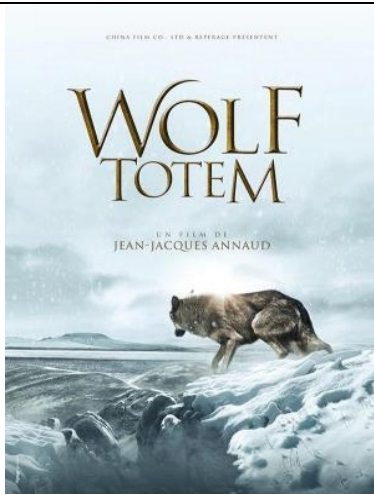




El último bailarín de Mao Mao's Last Dancer (2009)

Director: Bruce Beresford
Guionista: Jan Sardi (basada en la autobiografía homónima del bailarín profesional Li Cunxin)
Intérpretes:
 Chi Cao.....Li Cunxin (adulto)
 Chengwu Guo.....Li Cunxin (adolescente)
 Huang Wen Bin.....Li Cunxin (niño)
 Joan Chen.....Madre de Li Cunxin
 Wang Shuang Bao.....Padre de Li Cunxin
 Bruce Greenwood.....Ben Stevenson
 Kyle MacLachlan.....Charles Foster
 Penne Hackforth-Jones.....Cynthia Dodds
 Amanda Schull.....Elizabeth Mackey
 Jack Thompson.....Juez Woodrow Seals
 Camilla Vergotis.....Mary McKendry
 Aden Young.....Dilworth
 Alice Parkinson.....Alice Suzie Steen.....Betty Lou Ferdinand Hoang.....Cónsul Zhang
 Robin Choi.....Guardia de la Embajada
País de producción: Australia
Fecha de estreno: 13/09/2009 (Toronto)
Fecha de estreno en España: 17/12/2010





El ultimo lobo Wolf Totem (2015)

Director: Jean-Jacques Annaud
Guionista: Jean-Jacques, Annaud, Alain Godard, John Collee, Lu Wei, Lu Jiamin
 (basada en la novela semi-autobiográfica homónima de Lu Jiamin)

Intérpretes:
 Feng Shaofeng.....Chen Zhen
 Dou Xiao.....Yang Ke
 Ankhnyam Ragchaa.....

Gasma
 Yin Zhusheng.....Bao Shungui
 Basenzhabu.....Bilig
 Baoyingexige.....Batu
 Bao Hailong.....Lanmu Zhabu
 Baduo.....Forastero
 Qinaritu.....Geritai

País de producción: China, Francia

Fecha de estreno: 19/02/2015 (China)

25/02/2015 (Francia)

Fecha de estreno en España: 10/04/2015

