

La construcción del sujeto femenino en el cine chino después de la Revolución Cultural: a partir de las miradas de Gong Li

Fang Qi¹

Recibido: 14 de febrero de 2019 / Aceptado: 12 de abril de 2019

Resumen. La aparición de Gong Li en la pantalla simboliza una apertura revolucionaria en la representación del erotismo femenino en China, después de la denominada Revolución Cultural (1966-1976). En el presente artículo se demuestra la construcción de la subjetividad femenina de la actriz a partir del análisis de la mirada de la estrella; gesto destacado de su interpretación que representa su deseo y poder como sujeto femenino que cuestiona el sistema falocéntrico de las narraciones que protagonizó. Al localizar la mirada interpretativa de Gong Li en su contexto cultural e histórico, distinguimos el sujeto actoral de la actriz desde un enfoque feminista y el relieve simbólico que adquiere su arte interpretativo. Recorremos distintas películas de su filmografía y comprobamos cómo Gong Li consigue imprimir una personalidad continua a partir de la cual irradia un constante interés por construir una subjetividad femenina compleja en las pantallas. Su sujeto actoral se erige en el centro de la escena por lo que merece formar parte de los discursos cinematográficos. Asimismo, queremos reconocer la contribución positiva de Gong Li a las imágenes femeninas del cine chino y la influencia ideológica de su *star image* a nivel sociocultural.

Palabras clave: Gong Li; subjetividad femenina; cine chino; mirada femenina.

[en] The construction of the female subject in Chinese cinema after the Cultural Revolution: from Gong Li's gazes

Abstract. The appearance of Gong Li on the screen symbolises a revolutionary opening in the representation of female eroticism in China, after the so-called Cultural Revolution (1966-1976). In the present essay the construction of female subjectivity of the actress is demonstrated based on the analyses of the star's gaze, which is the distinguished gesture of her acting visualising her desire and power as female subject that questions the phallogocentric system of the narrations which she starred in. By locating Gong Li's interpretative gaze in its cultural and historical context, we will distinguish her subjectivity as an actress from a feminist focus and the symbolic prominence that her acting art acquires. We will go through distinct films from her filmography and prove how Gong Li manages to print a continuous personality from which she irradiates a constant interest in constructing a complex female subjectivity on the screen. Her actress' subject arises in the centre of the scene, for which it is worthwhile to form part of the cinematic discourses. We would also like to acknowledge Gong Li's positive contribution to the female images in Chinese cinema and the ideological influence of her star image on a sociocultural level.

Keywords: Gong Li; female subjectivity; Chinese cinema; female gaze.

Sumario: 1. Introducción. 2. Diversas facetas de las miradas de Gong Li. 3. Hacia un nuevo sujeto femenino en el cine chino: la significación de la *star image* de Gong Li. Referencias.

¹ Universidad Pompeu Fabra (España)
E-mail: fangqi2014@hotmail.com

Cómo citar: Qi, F. (2020) La construcción del sujeto femenino en el cine chino después de la Revolución Cultural: a partir de las miradas de Gong Li. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 247-268.

1. Introducción

El fin de la Revolución Cultural significa para la industria cinematográfica china la apertura de una nueva época de plena reforma en todos los ámbitos. Saliendo de la estricta censura del régimen maoísta, el cine chino empezó su profunda transformación con respecto a la “orientación estética, las formas de inversión, y los sistemas de distribución” (Yang, 2000, p. 2). Los cineastas formaron sus ideas filmicas sistemáticas y disfrutaban de relativa libertad para sus expresiones artísticas. Caracterizadas por su “anhelo por la libertad de la naturaleza humana, su aborrecimiento por el encarcelamiento de los pensamientos, su cognición del valor de la vida, y su reflexión filosófica acerca de las culturas tradicionales chinas”, las obras posteriores a la Revolución son sumamente retrospectivas (traducción propia²) (Zhao & Han, 2011, p. 75). En esta retrospectiva destaca especialmente la rebeldía ideológica de estas obras, que a menudo son “contemplaciones penosas e indignadas de China como antiguo símbolo cultural”, “cuestionamientos de su civilización histórica de largo tiempo”, y “críticas” de “los problemas de hoy en día desde su fuente” (traducción propia³) (Yang, 2000, p. 5). La rebeldía ideológica nutrida por el entorno cultural gradualmente llega a ser una característica distintiva del cine de la nueva época.

En este contexto sociocultural, Gong Li debutó en las grandes pantallas cinematográficas de China, encarnando la ideología de la rebeldía y convirtiéndose en un símbolo de la subversión. Su figura actoral tuvo mucha repercusión especialmente entre las espectadoras chinas, y sus personajes construían película tras película un sujeto femenino poliforme y de gran complejidad que rompía con los estereotipos femeninos que el cine del régimen maoísta había creado hasta entonces. Recordamos que en el cine del régimen maoísta una mujer podía formar parte del centro de la escena si representaba a un “soldado”, es decir si se mostraba como un hombre, o bien si encarnaba a una figuración de sexualidad maléfica. Gong Li empezó a ofrecer un nuevo modelo de mujer mucho más plural que las espectadoras contemporáneas aclamaron y aplaudieron. Siendo la musa de los cineastas de la Quinta Generación –representante del nuevo cine chino después de la Revolución Cultural– e icono femenino en la cultura popular china, la carrera profesional e influencia feminista de Gong Li perduran hasta hoy en día. La relevancia contemporánea de Gong Li marcó un antes y después respecto al sujeto actoral femenino en China. A partir de ella hubo una creciente aceptación del erotismo femenino y una emergente conciencia feminista en la sociedad justo después de la Revolución Cultural.

Aparte de la relevancia social de Gong Li, nos interesa partir de un trazo distintivo y característico en su lenguaje corporal que se repite de maneras distintas a lo largo de su filmografía. Nos referimos a la importancia que su mirada penetrante adquiere en las escenas más significativas de las películas que protagoniza. La aparición

² Texto original: 他们对于人性自由的渴望, 对思想禁锢的痛恨, 对生命价值的认知, 以及对中国传统文化哲理反思都深深浸透在作品之中。

³ Texto original: 以悲愤的心情注视中国这一古老的文化象征, 对悠久的历史文明提出质询, 从源头思考今天的问题。

recurrente de una mirada propia remarca la autonomía de la actriz, ofreciéndose como un sujeto actoral. La mirada de Gong Li como marca personal muestra su dignidad y fuerza sin imponerse, manifiesta sus intenciones sin tener que expresarlas explícitamente y transmite erotismo sin desnudarse. Es un gesto que la actriz ha usado de forma poderosa y versátil como vehículo del “núcleo femenino” que expresa la quintaesencia de cada uno de los personajes que interpreta. Con la potencialidad de su mirada Gong Li se adueña de sus películas, transmitiendo ejemplos positivos de potentes figuras femeninas y reflejando la sexualidad, la subjetividad y el poder de las imágenes femeninas en el cine chino de la nueva época.

El discurso interpretativo creado por Gong Li –que se crea esencialmente a partir de sus miradas como intentaremos demostrar en este artículo– contradice la relegación de la mujer al objeto de deseo. La subjetividad femenina construida por la actriz no encaja con la visión que dieron las primeras teorías filmicas feministas a partir del famoso artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey (1975). En cambio, se inclina a apoyarse en las filosofías feministas que redefinen la subjetividad y sexualidad femeninas en su positividad. Destacamos aquí dos filósofas que ofrecen interpretaciones pertinentes sobre el sujeto femenino. Rosi Braidotti (2004, p. 55) define la subjetividad femenina en la posmodernidad como polifacética, afirmando el carácter cambiante y la multiplicidad de la subjetividad femenina. Las variables que podrían contribuir en la construcción de la subjetividad femenina la hacen potencialmente nómada, en el sentido de que no está esencializada dentro de las etiquetas tradicionales establecidas según los parámetros falogocéntricos. Al contrario, su flexibilidad y complejidad superan definiciones fijadas que tratan de describir su esencia estática. Teresa De Lauretis (2000, p. 137), por otro lado, también define la subjetividad femenina como “un sujeto que ocupa posiciones múltiples, distribuidas a lo largo de varios ejes de diferencia, y atravesado por discursos y prácticas que pueden ser –y a menudo lo son– recíprocamente contradictorios”. Anuncia la particularidad del itinerario femenino de cada sujeto del feminismo que se muestra esencialmente “excéntrico” y móvil, diversificando las posiciones múltiples y las condiciones específicas e individualizadas del conjunto que es la Mujer. Ambas filósofas reconocen la complejidad de la subjetividad femenina y la definen en su positividad.

Como reafirmación de esta línea teórica, las miradas de Gong Li construyen una tipología de sujetos orgullosos –y a menudo subversivos– innegablemente positivos con su diversidad. A través de esta positividad, la figura femenina se aleja de la cosificación, la alteridad y la marginación y se alza con una subjetividad autónoma. Este artículo emprende una búsqueda de la subjetividad femenina representada por Gong Li en diferentes películas mediante un análisis de sus gestos de mirar, que frecuentemente subvierten la persistente descalificación de la mujer en la sociedad china. Teniendo en cuenta que la subjetividad femenina en el marco conceptual feminista es fundamentalmente “encarnada o corporizada” (Braidotti, 2004) y en esencia habla desde una localización específica, que es el cuerpo codificado de la mujer, este artículo aprovecha la diferencia sexual de un modo constructivo y desarrolla una subjetividad propia a la mujer, cuya experiencia e interacción con el mundo ha sido principalmente corporizada. De este modo, el sujeto femenino corporizado que parte de las condiciones particulares de las mujeres parece justificar el enfoque de este estudio en un gesto concreto de la interpretación de la actriz Gong Li como el reflejo primario, concreto y corporal de su subjetividad femenina.

2. Diversas facetas de las miradas de Gong Li

Desde sus primeras apariciones en las pantallas cinematográficas en la Trilogía Roja⁴ de Zhang Yimou, la presencia de Gong Li enuncia una distintiva imagen de mujer subversiva sin precedentes en el cine chino. Los rasgos de transgresión y desafío ya se ponen de manifiesto por la actriz en una de las escenas más emblemáticas de su debut en *Sorgo Rojo* (红高粱, Zhang, 1988). Nos referimos a la secuencia de atraco que sucede en el campo de sorgo cuando el atracador con una pistola se acerca al sedán de la novia Jiu'er (Gong Li) en un acto de agresión. Ante la presencia diabólica e intimidatoria del atracador, nos encontramos frente a una expresión inesperada de la actriz –una gran sonrisa (Fig. 1). Esta sonrisa, que en su momento impactó al público, empezó a ser la marca personal de Gong Li. Los medios de comunicación no se cansaron de escribir sobre ella y se convirtió en uno de los gestos más memorables de la actriz. El académico Yuan Qingfeng (2010, p. 54) considera que la sonrisa de Gong Li visibiliza “una expresión atrevida del encanto y atractivo femeninos” no presentes en el cine chino anterior a los años ochenta. El autor considera que las características estereotipadas de las figuras femeninas en los cines continentales anteriores se encarnaban por dos arquetipos principalmente: o bien “la dureza y fuerza de las mujeres soldado”, o bien “la seducción maliciosa de las espías” (Yuan, 2010, p.54). En el primer caso, el autor subraya las cualidades “viriles” mostradas por las heroínas bajo la influencia ideológica y política de la igualdad de género de la época, generando una figuración femenina que erradicaba atributos como la seducción, el coqueteo o la ostentación de la belleza; y en el segundo caso, el autor afirma que el atractivo femenino se asociaba a la maldad moral contraponiéndose a un normativo modelo femenino ejemplar. En cambio Gong Li promete una nueva conceptualización de la mujer en la pantalla, diferente de los dos extremos citados. El estudioso defiende este gesto como revolucionario y novedoso de la actriz. De esta manera, la sonrisa y mirada de Gong Li se convirtió en su primera impronta personal en el celuloide cinematográfico que exterioriza la esencia subversiva de los sujetos femeninos. Los críticos, en el momento, describieron la mirada y sonrisa excéntrica de la joven actriz en *Sorgo Rojo*: “su rostro frío y hermoso esconde la sangre caliente, su mirada calmada despierta un deseo ardiente, un par de colmillos aparecen y desaparecen entre sus ansiosos labios” (Shi, 1993, p. 12). No parece nada sorprendente que la sonrisa de Gong Li causase tal impacto, considerando que una expresión que, en principio sólo debería transmitir alegría, logró en la película el efecto de perturbar todo el orden patriarcal. El académico Wang Yuejin (1991, p. 45) señala que la sonrisa de la protagonista deja al personaje del atracador “espiritualmente intimidado y abrumado”. Vemos cómo el atracador rápidamente retira su mano como si le aterrorizara la reacción de la muchacha – “el conquistador se convierte en el conquistado” (Wang, 1991, p. 45).

⁴ La trilogía está formada por *Sorgo Rojo* (红高粱, Zhang, 1988), *Ju Dou* (菊豆, Zhang, 1990) y *La Linterna Roja* (大红灯笼高高挂, Zhang, 1991).



Figura 1. Gong Li en *Sorgo Rojo* (Zhang, 1988).

Cinco años más tarde de su debut, Gong Li aparece en la película *Un Alma Perseguida por la Pintura* (画魂, 1993) de la directora Huang Shuqin, manteniendo su *star image* subversiva y transgresora. En esta película la actriz encarna a la legendaria pintora Pan Yuliang con una profunda subjetividad femenina desde las experiencias vividas de la artista cuya historia transcurre a lo largo de décadas. Desde el punto de vista de la directora (1995), narrativamente la figura femenina empieza en el burdel donde “las mujeres son montadas por miles [de hombres]” hasta que llega a tomar la conciencia de que “la mujer es un Ser Humano con su valor independiente”. Siguiendo este topos narrativo, la película procura mostrar la transformación de una mujer cuya autoconciencia se despierta a lo largo del drama. Zhang Tikun y Xie Yanchun (2013) afirman que este tratamiento de las imágenes en la pantalla, basado en la identificación con las experiencias vitales y psicológicas de las mujeres, desvincula el cuerpo femenino de la cosificación por parte de la mirada masculina. El ejemplo paradigmático de esta argumentación se halla en la mirada de Gong Li a su propio cuerpo ante el espejo cuando su personaje, tras varios intentos frustrados de pintar cuerpos desnudos femeninos por la censura social y hostilidad hacia el arte corporal en general, decide hacerse modelo para su propia obra artística. Esencialmente, se trata de una mirada de transgresión, cuyo proceso implica que la mirada femenina se adueña de un privilegio exclusivamente reservado a los hombres en el período histórico – ser sujeto de la mirada para creaciones artísticas. Ante su propio reflejo en el espejo, la actriz se observa serenamente, fundiéndose con su personaje (Fig. 2). La gestualidad prolongada de Gong Li y su pausada interpretación de la escena despliegan la dimensión temporal del plano, mostrando el despertar de la autoconciencia femenina.



Figura 2. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).



Figura 3. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).

Es verdad que, como exponen los críticos Zhang Tikun y Xie Yanchun (2013), en esta película la figura femenina toma conciencia de sí misma después de haber vivido situaciones difíciles en una sociedad sexista. También es cierto que la protagonista lucha por conservar su dignidad y autonomía en un entorno socialmente muy hostil. Sin embargo, esta mirada finalmente enraizada en su propio cuerpo tras numerosos intentos fracasados de pintar cuerpos ajenos implicaría más que un acto “desesperado y sin alternativa” (Zhang & Xie, 2013). Como analizaremos en las siguientes líneas, reconociéndose por y a sí misma, esta mirada introspectiva que explora la sensibilidad del cuerpo y la psicología femenina construye una subjetividad autónoma e independiente que transgrede el tabú social y la subordinación de las mujeres en una sociedad patriarcal.

Lo que se nos muestra es un cuerpo femenino medio desnudo en un plano general con un sofisticado contraste de luces y sombras (Fig. 3). La espalda descubierta de la actriz es filmada por detrás, sensualmente visible en la delicada iluminación del espacio privado femenino. Según la crítica, la musculatura de la espalda femenina manifiesta la fuerza y vitalidad de la mujer (Xu, 2013). La significación y belleza de esta parte corporal de la mujer cobra cualidades tradicionalmente pertenecientes a los hombres, y por lo tanto, el ángulo visual de este plano transgrede la dicotomía sexual. Desprovista de connotaciones sexuales, es la belleza y pureza de un cuerpo femenino en su entorno familiar y uterino auto-exhibido para la mirada de una

pintora que se presenta a los espectadores. La exhibición del cuerpo femenino en este ambiente íntimamente diseñado para la mirada autorreflexiva escapa a la invasión externa o posible cosificación. En este sentido, Li Xingyang (2010, p. 89) parece haber captado el avance significativo de esta desnuda transgresión al tabú sexual de la época de la película: según el académico, la exquisita mirada de la cineasta al cuerpo femenino “levanta las capas de cubrimiento del discurso patriarcal” sobre el mismo, convirtiendo a la Mujer en el “nuevo sujeto de un ser visible”.

Se percibe una mirada femenina en esta escena, en el sentido propuesto por la directora estadounidense Jill Soloway (2016) en un discurso en el Festival Internacional de Cine de Toronto: la cámara conecta íntimamente con su actriz, a través de lo cual comunica un sentimiento en lugar de una simple exhibición. Asimismo, esta mirada realiza fundamentalmente una introspección, a través de la cual la actriz entra en contacto con su propio cuerpo y su ser femenino sentido y vivido. De este modo, una nueva manera de representar el cuerpo femenino sin necesidad de cosificarlo o sexualizarlo se halla en la mirada de subjetividad afirmativa de la actriz.

Esta mirada autoconsciente de la belleza femenina tanto de la actriz Gong Li como de la cineasta Huang Shuqin, por ende, ejemplifica perfectamente la propuesta de la misma cineasta de que una película con “una sólida conciencia feminista debe tener el efecto de abrir otra ventana y perspectiva”, la cual se caracteriza por cierta “sensibilidad, carisma, ternura, fuerza y resistencia” (Huang, 1995). Para la actriz, este auto-descubrimiento fluye de una manera igualmente positiva, ya que acariciando su propio cuerpo, una expresión de feliz sorpresa ilumina su cara (Fig. 4). Dentro y fuera de la pantalla, en ese preciso momento la figura de Yuliang y su actriz Gong Li se unen en esta agradable sorpresa que les trae una mirada auto-reflexiva sobre su identidad sexual como mujeres, que inspira sus respectivas carreras artísticas. Lo que finalmente transmite la actriz en esta escena es mostrar su conciencia de placer autónomo, dado principalmente por su genialidad artística y liberada. Como apunta la analista Zhang Ying (2001, p. 32), la actriz “con su lenguaje corporal escribe en la pantalla una imagen de sujeto poseedora de una aspiración personal y un espíritu cultural independientes”. La mirada transgresora y autoconsciente de Gong Li construye de esta manera una subjetividad femenina autónoma históricamente reprimida en el cine chino.



Figura 4. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).

Similar a esta mirada femenina de auto-descubrimiento localizada en su propio espacio, las miradas reflexivas e introspectivas de la actriz abundan en la película *El Tren de Zhou Yu* (周渔的火车, Sun, 2002) que Gong Li protagonizó años más tarde. Como muchas películas donde aparece la actriz, la película “narra una historia sentimental desde una perspectiva femenina” (Wang Yan, 2003, p. 35). La crítica Wang Yan (2003, p. 35) señala que “los contextos sociales y las historias pasadas de los personajes quedan en segundo plano, lo que resalta en la pantalla es una mujer y su espacio emocional personalizado”. La gestualidad reflexiva de Gong Li se reitera a lo largo de la película cuando su personaje se sumerge en su propio mundo. En su búsqueda del lago místico, abstraída en su nostálgico deseo, la heroína contempla la naturaleza y escucha la declamación del poema de amor compuesto por su amante (Fig. 5). Tumbada en la cama con el poeta a su lado, la mirada de la figura femenina hacia la interioridad acompaña sus pensamientos, creando un espacio de aislamiento temporalmente fuera del alcance e interrupción de su amante masculino (Fig. 6). Este retiro a su intimidad también frecuenta el rostro de la protagonista cuando ésta emprende su largo viaje con la mirada perdida en el horizonte (Fig. 7 & 8). Asimismo, su mirada introspectiva se posa sobre la porcelana nutriendo e inspirando su creatividad artística (Fig. 9); se enfrenta a la cámara comunicando directamente a los espectadores en su profunda tristeza ante una separación amorosa (Fig. 10); medita sobre las dudas sentimentales femeninas ante el dilema entre la ilusión poética y la terrenidad representadas respectivamente por sus dos hombres-amantes; deambula en soledad alejada de la ciudad contra las luces de neón (Fig. 11); e igualmente medita sobre la misma esencia del deseo femenino: “¿Es esto lo que quiero?” (Fig. 12).



Figura 5. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 6. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 7. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 8. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 9. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 10. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).

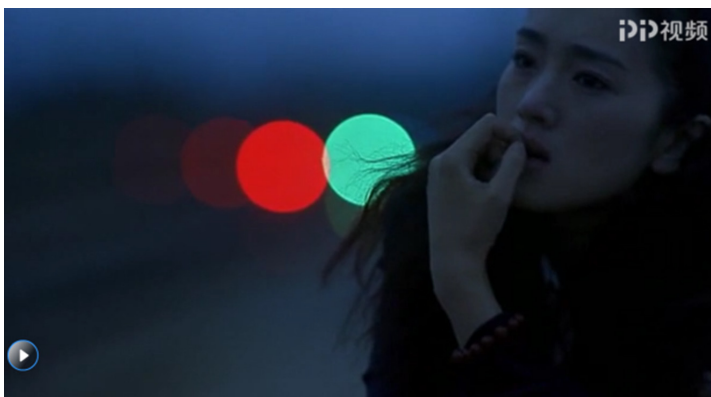


Figura 11. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 12. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).

Esta serie de las miradas de Gong Li ejemplifican a la perfección el paradigma de la “mirada femenina” definido por Soloway (2016), a pesar de que estos planos que se comunican tan íntimamente con la actriz salen de un director masculino. Exactamente como ha sido caracterizado por Soloway, la cámara del director en estos momentos no parece un aparato cuya utilidad es la exhibición del objeto filmado, sino que “percibe” la ambigüedad y complejidad interiores de su actriz, de una manera que conecta personalmente con ella. En estas largas tomas de miradas perdidas y reflexivas de Gong Li, la cámara acompaña pacientemente el retiro de la actriz a un espacio íntimo femenino impermeable a la intervención masculina, acariciando su rostro y capturando los momentos en que se abstrae completamente en la profundidad de su interior. Aunque como espectadores podríamos intentar contextualizar estas gestualidades, el sentimiento exacto contenido en las miradas de la actriz sigue siendo desconocido para nosotros, precisamente porque lo que importa de ellas es su inescrutabilidad: la inalcanzable estrella en estos momentos solamente podría ser admirada a distancia. Estas escenas, la mayoría de las cuales están filmadas en primer plano, registran el fetichismo de la belleza femenina como una existencia autónoma y enigmática más allá de la intrusión masculina. La distancia creada por la cercanía del primer plano ha sido analizada por Godart (2016, p. 11), quien considera la mencionada práctica cinematográfica como un placer de “casi”:

El primer plano por lo tanto trata de la insatisfacción. Es una experiencia sensual irreprimible que permanece algo frustrante porque nunca puede ser consumada: el objeto nunca puede ser aprehendido, el momento nunca puede ser capturado, y el asombro de uno solamente puede durar tanto como lo hace la toma (traducción propia⁵).

En este sentido, la proximidad visual y la distancia emocional coexisten en estos primeros planos de Gong Li, construyendo conjuntamente una esfera que garantiza la integridad femenina. Existe por sí sola en su total libertad y singularidad; la heroína llora, sonríe y deambula lejos en este espacio únicamente conservado para ella. A

⁵ Texto original: The close-up therefore is about non-satisfaction. It is an irrepressible sensual experience that remains slightly frustrating because it can never be consummated: the object can never be grasped, the moment can never be captured, and one’s amazement can only last as long as the shot does.

través de crear un territorio artístico, íntimo y único para la protagonista, el cuerpo femenino se resiste a una posible representación cosificada abierta a la invasión de una mirada sádica – en cambio, la subjetividad femenina se conserva en su propio espacio.

Vale apuntar que la película aborda el deseo móvil de la protagonista entre dos hombres, que desautoriza la normalización de la familia patriarcal y las relaciones sexuales permitidas por la sociedad china. La iniciativa y valentía de la heroína en “buscar y liberar su deseo” la retrata como “una mujer moderna” e indiferente a las restricciones sociales (Rui, 2013, p. 18). Esta faceta del sujeto femenino sexualmente emancipado encarnado por Gong Li tuvo una repercusión especialmente entre las espectadoras chinas. Según la entrevista de la periodista Ni Min (2003), la conciencia femenina y el punto de vista femenino tratados por la película sobre el dilema que la protagonista experimenta ante las opciones que se le presentan entre “dos tipos de amores” conversó directamente con el público femenino. La movilidad de la protagonista y la ambigüedad de su deseo no solamente muestran la subjetividad femenina en su complejidad, sino que también subvierten una supuesta esencia eterna de la mujer en el discurso falocéntrico, concordando con las ideas de las filósofas feministas que explicamos al principio del artículo. Sería por esta idiosincrasia femenina mostrada en la película por lo que la crítica Lai Chiping (2004, p. 8) concluye que *El Tren de Zhou Yu* “mantiene una distancia observadora de la narración binaria, sin intentar relatar una mentalidad hacia el amor y perspectiva de la vida femenina supuestamente eterna y abstracta”. En cambio, rompiendo el patrón de la eterna feminidad, la sexualidad femenina encarnada por la actriz Gong Li en su búsqueda y movimiento revela las actividades femeninas en su contexto particular, completamente distintas a “la dependencia y pertenencia” (Lai, 2004, p. 8) de aquélla en la fantasía masculina.

En realidad, las miradas que exteriorizan la emancipación del erotismo femenino y la activa expresión del deseo femenino constituyen un gesto muy repetido a lo largo de la filmografía de Gong Li y en el que la actriz exhibe ostentosamente la posición de sujeto deseante. En una secuencia al principio de la película *El Tren de Zhou Yu*, ante la ausencia de contraplanos, los gestos minuciosos y detallados de Gong Li dibujan el surgimiento del erotismo femenino. La cámara escruta detenidamente el rostro de la actriz sola en la muchedumbre, mientras ésta interpreta el deseo activo de la protagonista enamorada hacia el poeta desaparecido a través de una serie de expresiones faciales: con una mirada atenta que intenta encontrar el rastro de su amor, mordiendo los labios de forma traviesa, con una sonrisa de alegría y, finalmente, con una caricia de su mano a su rostro enrojecido, mientras en su extático deseo el enfoque de su mirada se diluye sensualmente y sus labios se separan (Fig. 13-15). El deseo femenino evidentemente exhibido sin contención esculpe a una protagonista emancipada de los tabúes culturales.



Figura 13. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 14. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).



Figura 15. Gong Li en *El Tren de Zhou Yu* (Sun, 2002).

En una línea similar, en otra historia que figura el deseo ambivalente de la protagonista entre dos hombres, Gong Li encarna a la Señorita Ruyi en la película *Luna Seductora* (风月, 1996) de Chen Kaige. Descrita por el director como “una película moderadamente feminista” (Li, 2002), *Luna Seductora* enfatiza la perspectiva y conciencia de la heroína Ruyi. Señalando que la película “no trata de contar una historia acerca de la lealtad persistente de una mujer, sino sobre su libre elección de parejas de convivencia” (Wang, 2013, p. 36), el director afirma su intención de recrear una heroína feminista independiente. Asimismo, la mirada activa de Gong Li construye una subjetividad autónoma e independiente de la protagonista. En la escena de su primer encuentro con el personaje de Zhongliang (Zhang Guorong), en la que la protagonista se interesa por su objetivo masculino e incansablemente le persigue en la biblioteca de la casa, las miradas inquisitivas de la actriz apuntan al hallazgo de un erotismo virginal del deseo femenino (Fig. 16). Los movimientos de deslizamiento de la cámara siguen a la curiosa muchacha y capturan sus miradas incesantes y persistentes en busca del objeto de su interés. Como si le abriera un mundo totalmente nuevo, el descubrimiento y la sorpresa pueden leerse en los ojos de la actriz cuando se cruzan las miradas de la pareja. Casi todas las miradas con las que Gong Li expresa el deseo virginal de Ruyi consisten en una misma expresión facial – se trata de una mirada fijamente enfocada en Zhongliang, el objeto de su deseo, con los ojos bien abiertos expresando sorpresa y los labios sensualmente separados de forma natural (Fig. 17-20). Esta característica mirada de Gong Li en la película exterioriza expresivamente el estado interno de la protagonista – por un lado, su subjetividad manifestada en su acceso al descubrimiento de una nueva emoción; por otro lado, su deseo reflejado en su activa mirada y en la sensualidad de su rostro.



Figura 16. Gong Li en *Luna Seductora* (Chen, 1996).



Figura 17. Gong Li en *Luna Seductora* (Chen, 1996).



Figura 18. Gong Li en *Luna Seductora* (Chen, 1996).



Figura 19. Gong Li en *Luna Seductora* (Chen, 1996).



Figura 20. Gong Li en *Luna Seductora* (Chen, 1996).



Figura 21. Gong Li en *Luna Seductora* (Chen, 1996).

Si el encuentro inicial de los dos provoca el despertar del erotismo femenino de la muchacha virgen, con su tratamiento posterior esta mirada se vuelve conscientemente reflexiva. Mientras el conquistador inventa una historia para la inocente doncella que nunca ha salido de la casa, ésta le mira, perdida en su fascinante fantasía de un mundo desconocido (Fig. 21) “¿Realmente quieres pasar toda tu vida aquí?” – La pregunta de Zhongliang despierta la conciencia femenina y su curiosidad por el mundo exterior. Wang Tongkun (2013, p. 36) considera que la aparición de Zhongliang incita “el deseo femenino hacia el mundo exterior” y “la determinación” de Ruyi de “perseguir libremente el amor”. La descripción del galán sobre la revolución fuera de la mansión feudal estimula el anhelo de la doncella por los novedosos pensamientos modernos, el “amor libre” y “la igualdad de género”. Como en la anterior secuencia donde la mirada femenina busca y persigue una fantasmagórica figura masculina, los ojos de la heroína inquisidora siguen atentamente a su fuente de conocimiento. Esta serie de miradas inquietas e inquisitivas de Gong Li ciertamente transmiten la convicción del director Chen Kaige de que la heroína Ruyi “no es una mujer que solamente sabe implorar a los hombres con los ojos llorosos” (Lu, 1995, p. 51) – su mirada nítida y curiosa remarca la individualidad y subjetividad de la heroína.

No podemos ignorar otra dimensión significativa del deseo femenino encarnado por el rompedor sujeto actoral de Gong Li, que apunta hacia el idiosincrático doble

deseo femenino. Este deseo es especialmente explorado por la directora Huang Shuqin en la película *Un Alma Perseguida por la Pintura*, cuya sensibilidad femenina no elude las muestras de afecto y atracción entre sus actrices a pesar de las principales relaciones heterosexuales que presenta el film. Más allá de la posible inclinación biológica que conduce a las mujeres hacia una relación heterosexual con los hombres, existen unos “impulsos y complementariedades” emocionales que unen a las mujeres entre sí (Rich, 1980). La vinculación física y emocional que forma un “*continuum* lésbico” (Rich, 1980) emana de los movimientos corporales y las gestualidades de las actrices, cuya delicadeza es registrada detalladamente en los encuadres de la cineasta. Mostrando la amistad, el apoyo mutuo y la comprensión que les unen y sostienen a las figuras femeninas en su dura supervivencia, las miradas de Gong Li enuncian una historia del deseo femenino diferenciada de las contadas desde un punto de vista androcéntrico.

Varias veces en la película es la mirada femenina solícita la que consuela el dolor y la ansiedad de la sororidad en un contexto de violencia y consolida la alianza entre ellas. En el burdel, el espacio clásico de explotación femenina por parte de la sociedad patriarcal, las prostitutas forman naturalmente un sistema de mutua confianza y refuerzo en su lucha por la supervivencia y permanecen a la espera de salir de allí definitivamente. En una escena que tiene lugar en este espacio, nos dirigimos a esta mirada de Qian Suihong (Zhang Qiongzhi) – la prostituta más solicitada del burdel –, hacia la que es su sirvienta en ese momento, Yuliang (Fig. 22). La mirada erótica entre las mujeres refleja una estima que va más allá del apoyo emocional ante sus penurias, que también se basa en el placer por la compañía entre ellas. Bajo una iluminación sumamente discreta y sensual, Qian Suihong reconoce y admira atentamente la belleza de Yuliang y la acaricia con ternura y aprecio. Existe una atracción y un placer erótico entre las mujeres que parecen provenir de una profunda identificación femenina mutua que las provee de una fuente de energía y poder potencialmente liberadora. Con esta mirada empática y afectiva, la experimentada prostituta inicia mentalmente a su doncella virginal y le muestra el camino para salvarse antes de su trágica muerte, legándole así una última herencia conservada íntimamente en la comunidad femenina.



Figura 22. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).

Cuando el talento artístico de Yuliang puede florecer libremente en París, el placer que una vez sintió por la belleza de su propio sexo se traslada a las formas estéticas que plasma con el pincel. El erótico *continuum* lésbico y la tanática tragedia de las mujeres bajo la explotación patriarcal parecen entrelazarse inseparablemente en la cinematografía de *Un Alma Perseguida por la Pintura*. En este sentido, la victimización de las mujeres y su lucha resistente ante la represión adquieren un nivel artísticamente sublime en esta película. Desde la perspectiva de Huang Shuqin, la adversidad que ocasiona la cadena de vinculaciones femeninas posibilita la sensibilidad artística de la protagonista.

Con una serie de planos donde la protagonista mira caritativamente a una enferma y traicionada compañera Heqiong (Gao Junxia), quien ha sufrido una relación heterosexual opresiva, Gong Li expresa gestualmente la vinculación afectiva y emocional que existe entre las dos mujeres (Fig. 23-26). Se trata de una secuencia de miradas inclinadas y atentas acompañadas de abrazos y caricias maternales. De este modo, la directora y sus actrices representan una existencia femenina autónoma así como una vinculación afectiva entre mujeres que resisten al poder, la explotación y el control ilegítimo que los hombres les imponen y que también es puesto al descubierto en el celuloide cinematográfico. Sin embargo, la mirada de la vinculación femenina ante la hostilidad masculina va más allá de la mera compasión. En el lecho de muerte, el deseo femenino de Heqiong se aferra a la mirada narcisista de su propio cuerpo – se viste con su vestido favorito, se mira en el espejo y pide a Yuliang que la pinte. Los cuerpos desnudos de Qian Suihong y Heqiong –mujeres con quienes se ha identificado intensamente la protagonista– quedan grabados en la mirada de la pintora. Restaurando su belleza femenina a su estado más puro de una manera provocadora para el tabú cultural, la artista restituye la identidad, la auto-apreciación y la dignidad femeninas. Desde su mirada observadora hasta las siluetas femeninas en el papel, el profundo amor de la sororidad queda registrado e inmortalizado en la pintura, y el deseo femenino toma la forma de una sublimación estética de la belleza femenina reconocida entre las mujeres.



Figura 23. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).



Figura 24. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).



Figura 25. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).



Figura 26. Gong Li en *Un Alma Perseguida por la Pintura* (Huang, 1993).

3. Hacia un nuevo sujeto femenino en el cine chino: la significación de la *star image* de Gong Li

La imagen de Gong Li en la pantalla luce aspectos distintos mediante su interpretación vigorosa y energética. Por un lado, la poliédrica imagen de la actriz refleja los cambios sociales y culturales referentes a las relaciones de género durante los últimos treinta años en China: la creciente libertad sexual y social de las mujeres en la sociedad china hace posible que el discurso acerca del deseo y la subjetividad femeninos se normalice como objeto de representación cinematográfica. Por otro lado, las múltiples facetas del sujeto actoral de Gong Li hacen visible la complejidad de la subjetividad femenina, tema central de este artículo. Las figuras femeninas interpretadas por la actriz a menudo amenazan con transgredir los reglamentos patriarcales diegéticamente establecidos, la jerarquía de género y el binarismo sexual. Esta faceta progresista de la imagen cinematográfica de la actriz acredita la existencia de las representaciones positivas de la subjetividad femenina en el cine chino.

Entrelazando las diversas facetas de su sujeto actoral, nuestro recorrido ha atravesado las miradas interpretativas como gesto distintivo de la actriz en distintas escenas de su filmografía que repetidamente exteriorizan el deseo activo, la sexualidad autónoma, la subjetividad polifacética de los personajes interpretados por ella en las pantallas cinematográficas. Comprobamos la ejecución legítima de la mirada femenina a menudo poderosa y subversiva, la emancipación apasionada de la sexualidad femenina autónoma y perturbadora, y la pronunciación orgullosa de la subjetividad femenina en su profundidad y diversidad, a través de las heroínas cinematográficas encarnadas por Gong Li. De este modo, el sujeto actoral que involucra, enuncia, libera, reivindica, subvierte y profundiza entabla un diálogo dinámico con los discursos cinematográficos, abriendo nuevas posibilidades de reflexionar sobre la subjetividad femenina en el cine chino.

A lo largo de este itinerario, hemos comprobado que las figuras femeninas interpretadas por Gong Li representan una sexualidad femenina relativamente emancipada, un deseo femenino con sus formas de expresión, una subjetividad femenina en sus múltiples facetas, y una autonomía e independencia para el empoderamiento feminista. El sujeto actoral de la actriz se alza en una interpretación consciente e involucrada de sus personajes, haciendo de éstos sujetos activos de sus propios deseos y sus miradas deseantes, profundizándolas en su polifacética subjetividad femenina. De esta manera, subvierte el convencional patrón que prioriza la mirada masculina en sacrificio de la femenina, y transforma las interpretaciones negativas de las imágenes femeninas en el cine chino. Inspirándonos en las teorías feministas que han redefinido la subjetividad femeninas, hemos podido conceder voz a un sujeto actoral resistente a la cosificación y la negación habitualmente coaccionadas sobre el sujeto femenino.

La interpretación de la actriz ha posibilitado, en muchos casos, una expresión del deseo femenino y una identificación espectral en textos cinematográficos aparentemente misóginos. Negándose a encarnar los estereotipos de la mujer como víctima u objeto de deseo, la presencia de su sujeto actoral emana fuerza, independencia y autoconfianza, convirtiéndola en un ícono internacional e ídolo de mujer moderna. Su aprobación de la expresión estética del erotismo femenino en el cine, que invita a la reflexión sobre la legitimidad de la contención social de la sexualidad femenina y

la cosificación del cuerpo femenino, promueve la representación del sujeto femenino sexual en una luz positiva sin precedentes. La imagen de un sujeto femenino reivindicativo y de sensualidad liberada contextualizado en sus distintas facetas e historias facilita la identificación espectral empática y la aceptación del público nacional. De este modo, la actriz ha sido una promotora de la emancipación del erotismo femenino en la reprimida sociedad china.

También distintiva de la *star image* de Gong Li es su condición de símbolo nacional en el contexto internacional: debido al carácter sumamente reflexivo de las películas de la Quinta Generación en su búsqueda de las raíces nacionales y su crítica a la cultura tradicional de China, Gong Li llegó a erigirse, con su aparición en las obras más representativas del movimiento, en símbolo de una nación en lucha bajo la represión. La actriz se convirtió, en cierto modo, en el retrato femenino de una nación que superaba su pasado turbulento marcado por la política de extrema izquierda y esperaba con ansia un futuro más libre y tolerante. Asimismo, la imagen de la estrella en cierto modo definió la belleza nacional china bajo la perspectiva occidental: los medios de comunicación franceses, por ejemplo, la consideraron como “el símbolo de la cultura china contemporánea y el estándar eterno de la belleza oriental” cuando el gobierno francés le otorgó el *Ordre des Arts et des Lettres* (Su & Liu, 2006). La influencia internacional de la *star persona* de Gong Li, que se erige como firme sujeto femenino que representa la patria resistente, redefine la imagen femenina china y promueve un diálogo intercultural: la *star image* positiva y elegante que ha construido Gong Li “eliminó el habitual prejuicio” occidental sobre “las mujeres chinas misteriosas” (Su & Liu, 2006) – rompiendo así la cosificación de la “mujer china” estereotipada y su lugar de alteridad.

Con una sexualidad femenina rompedora y una ostentación orgullosa de su subjetividad, Gong Li se ha convertido en un ídolo femenino con dimensiones feministas para muchas espectadoras. En una sociedad donde la represión a las mujeres ha permanecido inmutable durante siglos; donde la conciencia feminista aún está por construir; donde la sexualidad es firmemente heteronormativa y otros tipos de expresiones de género son silenciadas y marginadas, la importancia de una estrella femenina que incita a una visión crítica de la ideología hegemónica necesita ser subrayada y reivindicada. En este aspecto, las palabras optimistas de la directora Huang Shuqin (1995) constituyen, a nuestro juicio, una adecuada conclusión para este artículo: “La construcción de la autoconciencia femenina es la existencia y el despertar de la otra mitad del ser humano. En cuanto al cine, ha abierto otra perspectiva y explorado otro terreno. Confío que junto con el progreso de la civilización humana, la cultura femenina conseguirá merecidamente más respeto y reconocimiento sociales” (traducción propia⁶).

Referencias

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómada*. Barcelona: Editorial Fedisa, S.A.

⁶ Texto original: 女性自我意识的建立, 是人类另一半的存在与觉醒。对电影来说, 它开辟了另一视角, 探索了另一片天地。我相信, 随着人类文明的越发进步, 女性文化将越加得到社会应有的尊重与认同。

- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: Etapas de un Camino a través del Feminismo*. Traducido por María Echánis Sans. Madrid: Horas y Horas.
- Godart, C. (2016). *The Dimensions of Difference: Space, Time and Bodies in Women's Cinema and Continental Philosophy*. London: Rowman & Littlefield International Ltd.
- Huang, S.Q. (1995). Woman, in a Men's World of the Film Industry. *Contemporary Cinema*, 5, 69-71.
- Lai, C.P. (2004). Reconstruyendo el amor poético femenino y la realidad de la vida de "aquí y ahora" – Una Explicación de la Película *El Tren de Zhou Yu*. *Reading and Writing*, 2, 8-9.
- Li, E.W. (2002). *La Belleza China: Gong Li*. Guangzhou: Southern Daily Press. Recuperado de <http://tieba.baidu.com/p/59078171>
- Li, X.Y. (2010). The Voice of the Times and the Voice of Women: On Huang Shuqin's Movies with Woman Subject. *Contemporary Cinema*, 1, 84-89.
- Lu, Y. (1995). Chen Kaige desde la Perspectiva de su Editor. *A Vast View on Publishing*, 4, 48-51.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16 (3), 6–18.
- Ni, M. (2003). ¿Qué Lleva Exactamente *El Tren de Zhou Yu*? *China Consumer Journal*, 26/02/2003.
- Rich, A. C. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Journal of Women's History*, 15 (3), 11-48.
- Rui, H.T. (2013). Cinco Interpretaciones del eje temático de la película *El Tren de Zhou Yu*. *Movie Literature*, 17, 17-19.
- Shi, F. (1993). *Superestrella Gong Li*. Shijiazhuang: Hebei People's Publishing House.
- Soloway, J. (2016). Jill Soloway: The Female Gaze. *Toronto International Film Festival*.
- Su, J. & Liu, X. (2006). *La Leyenda Gong Li*. Beijing: Tuanjie Publishing House.
- Wang, T.K. (2013). *The Adaptation of Literary Works in Chen Kaige's Movies*. Tesina de Máster, Shandong University.
- Wang, Y. (2003). El Espacio Emocional de la Música: El Análisis Musical de *El Tren de Zhou Yu*. *Movie Review*, 5, 35.
- Xu, Z. (2013). On the Painting Soul Pan Yuliang's Body Painting and Women's Liberation. *Art Education Research*, 16, 22.
- Yang, Y.Y. (2000). Introducción. *The 5th Generation of Chinese Filmmakers in the 1990s*. Beijing: Beijing Broadcasting Institute Press.
- Zhang, T.K. & Xie, Y.C. (2013). Gender Narratives and the Construction of Female Image in the Cinema of the New Age: The Case of Huang Shuqin's *Ghost Love* and *A Soul Haunted by Painting*. *News Research*, 1, 75-76.
- Zhang, Y. (2001). La Mujer: El Dilema de la Vida y Cultural – Análisis de las Obras Cinematográficas de Huang Shuqin. *Journal of Sichuan Normal University (Social Sciences Edition)*, 28 (5), 32-38.
- Zhao, X.S. & Han, W. (2011). A Psychological Interpretation of Zhang Yimou's Movies. *Journal of Lanzhou University (Social Sciences)*, 39 (5), 69-80.