

## La imagen de la mujer en la Trilogía Roja de Zhang Yimou: silencio y resistencia en las estructuras patriarcales chinas

Heyi Wang<sup>1</sup>

Recibido: Enero 2022 / Revisado: Octubre 2022 / Aceptado: Noviembre 2022

**Resumen: Introducción.** La filmografía de Zhang Yimou es un importante vector de difusión cultural del conocimiento sobre la realidad social de China. El director de la Quinta Generación ha sido reconocido por numerosos premios internacionales y sus obras están profundamente enraizadas en la realidad histórica vivida por el pueblo chino a lo largo de los diferentes periodos históricos del siglo XX. Su figura es importante para la comprensión del cine chino desde una perspectiva femenina gracias al protagonismo de las mujeres en sus obras. **Objetivos.** El objeto de estudio es describir la realidad de la representación femenina y explicitar el mensaje feminista subyacente en tres obras consideradas como representativas del estilo del director en la etapa inicial de su filmografía. **Metodología.** El estudio se fundamenta en el análisis filmico de tres obras que constituyen la llamada trilogía roja (*Sorgo rojo*, 1987; *Semilla de crisantemo*, 1990; *La linterna roja*, 1991), centrándose en la identidad, el rol y la subjetividad de las mujeres protagonistas. **Resultados.** A través del análisis evidenciamos los mecanismos narrativos, simbólicos y estéticos mediante los cuales el director da voz y presencia a la mujer, desarrollando un texto feminista subyacente en el contexto de la sociedad rural china que las sitúan como voces de resistencia frente a la victimización y al silencio que, por su propia condición de mujer, deben asumir. **Discusión:** El cine de Zhang Yimou se caracteriza por el protagonismo central de las figuras femeninas que están dotadas de una voz propia dentro del contexto de estructuras fuertemente opresivas y machistas, que tienden a reducir las al silencio. El propio acto de resistencia de la mujer surge como proceso de autoconciencia que finalmente lleva a la resistencia y al empoderamiento, aunque con un resultado incierto, estando marcado y limitado por la violencia de las propias estructuras que desafían. **Palabras clave:** cine; China; feminismo; feudal; mujer; Quinta Generación; rural; siglo XX.

### [en] The Image of Women in Zhang Yimou's Red Trilogy: Silence and Resistance in Chinese Patriarchal Structures

**Abstract: Introduction.** Zhang Yimou's filmography is an important vector for the cultural diffusion and knowledge about the social reality of China. As a prominent director of the Fifth Generation, his works has been recognized by numerous international awards and is deeply rooted in the historical reality lived by the Chinese people throughout the different historical periods of the 20th century. His figure is important for the understanding of Chinese cinema from a female perspective because of the leading role of women in its films. **Objectives.** The study is aimed at describing the reality of female representation and making explicit the underlying feminist message into three films representative of the director's style in the initial stage of his filmography. **Methodology.** The study is based on the filmic analysis of three movies grouped as the Red Trilogy (*Red Sorghum*, 1987; *Ju Dou*, 1990; *Raise the Red Lantern*, 1991), focusing on the identity, role and subjectivity of the female protagonists. **Results.** Through the analysis, we evidence the narrative, symbolic and aesthetic mechanisms which give a voice and presence to women as the main subjects, developing an underlying feminist text in the context of rural Chinese society that places them as voices of resistance against violence, victimization and the silence that they must assume due to their own condition as women. **Discussion.** Zhang Yimou's cinema is characterized by the central role of female figures that are endowed with their own voice within the context of strongly oppressive and patriarchal structures, which tend to reduce them to silence. The woman's own act of resistance arises as a process of self-awareness that ultimately leads to resistance and empowerment, although with an uncertain result, being marked and limited by the violence of the very structures that they challenge. **Keywords:** cinema; China; feminism; feudal; woman; Fifth generation; rural; twentieth century.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Cine y feminismo en China. 3. *Sorgo Rojo*. 4. *Semilla de crisantemo*. 5. *La linterna roja*. 6. Reflexiones finales. Referencias.

**Cómo citar:** Wang, H. (2022). La imagen de la mujer en la Trilogía Roja de Zhang Yimou: silencio y resistencia en las estructuras patriarcales chinas, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(2), pp. 827-835.

### 1. Introducción

En el año 1982 se graduaron de la Academia de cine de Pekín un elenco de jóvenes mujeres y hombres cinematógrafas/os que pronto cambiaron los cánones estéticos y narrativos anteriormente vigentes en China. Se

<sup>1</sup> heyiwang@ucm.es; woaily\_401891832@qq.com  
Universidad Complutense de Madrid (España)

conoce a este grupo como las y los cineastas de la Quinta Generación (Ding, 2021). Entre ellos, Zhang Yimou es la figura más relevante y destacada, especialmente en el ámbito internacional en el que recibió un gran reconocimiento a través de diversos premios. En la primera etapa de su cinematografía, este director abordó películas protagonizadas por mujeres que ponen en evidencia un discurso que tiene importantes implicaciones feministas en el contexto de China.

Las tres películas que conforman la llamada Trilogía Roja (*Sorgo rojo*, 1987; *Semilla de crisantemo*, 1990; *La linterna roja*, 1991) están contextualizadas en el entorno rural de la China histórica y constituyen una continuidad en el discurso cinematográfico sobre la presencia y el rol de la mujer dentro de estructuras patriarcales, además de tener una gran relevancia en el plano global para la lectura de la mujer oriental. Según señala Chen (2006), el mundo cinematográfico de Zhang Yimou tiende sustancialmente hacia la centralidad de las figuras femeninas, una tendencia particularmente evidente en el primer tramo de su carrera y en la mencionada Trilogía Roja. En estas películas, el director construye la narración a partir de mecanismos que permiten tener una mirada hacia la interioridad de las mujeres, evidenciando su capacidad de lucha y resistencia en un entorno cotidiano que las condena al silencio y a la represión de su identidad personal.

Zhang Yimou, como cineasta chino, ofrece una visión alternativa al modelo cultural hegemónico de Hollywood, en particular en lo que se refiere a la representación de la mujer oriental. Como apunta Planas (2019, 4) es “el único director chino con una presencia más o menos regular en las salas españolas”, reflexión que podría extenderse a otros muchos países occidentales, por lo cual la representación de la mujer en estas películas puede tener una influencia particularmente importante en la configuración de la otredad oriental y, más en particular, de la otredad de la mujer oriental. En este sentido, podría ser fácil y tentador hacer una lectura de sus obras dentro de los parámetros del orientalismo, tal como fue descrito y definido por Saïd (1983) —es decir, una espectacularidad superficial destinada a realzar los rasgos exóticos, y en caso de la mujer, los rasgos sensuales con una clara objetivización de su cuerpo—. Sin embargo, y a pesar de que algunos críticos chinos adoptaron este enfoque, no es el caso, y en este trabajo nos proponemos realizar una lectura de estas películas en clave de discurso feminista, alejado de los tópicos del orientalismo, gracias a la proyección de las protagonistas femeninas cuya subjetividad es asequible a la audiencia y emite un poderoso mensaje de deconstrucción de las estructuras opresivas a las que el patriarcado las someten.

Asimismo, no se debe perder de vista el papel alegórico de la mujer en el cine chino en general, y en particular en el cine de Zhang Yimou. Según los postulados de Jameson (1986, 69), en los productos culturales de los países que han sufrido opresión colonial o neocolonial, la situación de la mujer protagonista “necesariamente proyecta una dimensión política en la forma de una alegoría nacional”. En este sentido, la presencia central de la mujer en el contexto social anterior a la Revolución muestra el sufrimiento y la opresión de la nación dentro de un sistema de poder y de relaciones fuertemente jerarquizadas conforme a un orden que busca su propia continuidad en detrimento del pueblo que lo sostiene. Como señala Jones (2003), parafraseando a Michel Foucault, se puede afirmar que en toda relación de poder existe necesariamente la posibilidad de resistencia por parte del sujeto más débil. Es precisamente este tipo de resistencia que se hace evidente en el planteamiento de los personajes femeninos de la Trilogía Roja, tal como se detallará más adelante, confirmando a estas películas una interesante perspectiva feminista en el contexto chino.

La investigación se centra en tres películas agrupadas con la etiqueta de Trilogía Roja, por la cercanía de la temática, del lenguaje estético, de los mecanismos narrativos y del protagonismo femenino. Son tres obras que se sitúan en los albores de la carrera cinematográfica de Zhang Yimou como director. *Sorgo rojo* (1987) es la *ópera prima*, con la que el director dio inicios a su carrera, después de graduarse de la Academia de Cine de Pekín y después de trabajar como director de fotografía en dos películas de otros directores de la misma promoción<sup>2</sup>. Galardonada con el Oso de Oro a la mejor película en el festival de Berlín de 1988, fue la primera película china en recibir un premio internacional de este prestigio. *Semilla de crisantemo* (1990) y *La linterna roja* (1991) confirmaron la fama del director chino entre la crítica internacional gracias a la expresividad humanística y al valor artístico de estas películas.

Estas obras constituyen un continuum en el impulso creativo de Zhang Yimou. De hecho, su realización entre los años 1987 y 1991, fue tan solo interrumpida por *Operación leopardo americano* (1989), un thriller mediocre y sin trascendencia que el propio director se arrepintió de haber hecho. Si *Tierra Amarilla* (1984) de Chen Kaige se puede considerar como la primera obra que inició el estilo de las y los cineastas de la Quinta Generación, se puede decir que Zhang Yimou, con *Sorgo Rojo* en 1987 y con las otras dos obras de la Trilogía Roja, les da una proyección internacional y les sitúa en el panorama global del cine.

## 2. Cine y feminismo en China

La representación de la mujer en el cine ha sido objeto de una amplia reflexión dentro de los paradigmas teóricos de las ciencias sociales y muy en particular del feminismo, por la relevancia de esta proyección en el

<sup>2</sup> Concretamente, *Uno y Ocho* (1982) de Zhang Junche y *Tierra amarilla* (1984) de Chen Kaige.

análisis de los parámetros sociales, colectivos y narrativos de la construcción del género y su traducción a las relaciones de poder (Cui, 2003; Fernández y Meléndez, 2009; Jones, 2003; Wei, 2011). En este sentido, las características de las personajes femeninos, su interacción con los personajes masculinos y las relaciones tanto en el plano diegético como extradiegético que se establecen en todos los niveles de la emisión y recepción del mensaje cinematográfico han tenido, desde finales del siglo XX, una relevancia cada vez mayor para la comprensión de los esquemas representativos que explicitan, reflejan y refuerzan –o en algunos casos, al contrario, desafían– la hegemonía del discurso falogocéntrico sobre el cual se construyen los grandes relatos colectivos. En particular destacan de manera pionera las aportaciones de Mulvey (1975, 1989), Kaplan (1983) y Cowie (1997) sobre el significado de la mirada, desde sus varios planos interrelacionados, como sistema complejo que evidencia dicho discurso y estas relaciones de poder.

Los estereotipos reductores, las representaciones de género sesgadas, asociadas con prácticas de sumisión, violencia y anulación de la identidad y subjetividad de las mujeres, han sido identificadas por los investigadores en el campo de los estudios culturales, llegando a la conclusión de que las imágenes, los diálogos y las situaciones en las que se ven involucradas las mujeres están en gran medida condicionadas, distorsionadas o anuladas por una visión androcéntrica del mundo, así como por relaciones de poder que se evidencian en los elementos discursivos, dialógicos y simbólicos de las obras cinematográficas, situando a la mirada masculina en la centralidad del relato. En este sentido, siguiendo a las aportaciones fundamentales de Laura Mulvey, se puede decir que “la mirada masculina del relato es también la única disponible para las espectadoras, que sólo pueden identificarse con ese universo masculino: para disfrutar o entender un filme, hay que situarse en lugar de un varón” (Menéndez, 2009, 24).

Las representaciones simbólicas que aparecen en los medios de comunicación de masas tienen mensajes explícitos y subyacentes que adquieren su significado en relación con las coordenadas del orden social que rige, codifica y supervisa el comportamiento de los personajes entendidos como entes sociales definidos por sus características de género. Como explica Aguilar (2001), las representaciones de género en el cine suelen estar marcadas por tres tipos de desequilibrios que definen una matriz de coordenadas machistas que afectan a todos los planos de la narración. En primer lugar, los papeles de hombres y mujeres en la ficción con sus diferentes funciones narrativas y sus roles activos/pasivos. En segundo lugar, la representación del cuerpo de unos y de otras, y las relaciones que se establecen a través de las miradas; y por último, el protagonismo en el relato y en los discursos explícitos e implícitos. Esta matriz de interpretación filmica sirve como base para identificar y caracterizar la presencia femenina y su valor simbólico y discursivo en las películas como productos culturales de consumo masivo. Un cine que desafía estos tópicos y los subvierte se puede considerar como vector de un mensaje feminista implícito. En este sentido, “se pueden realizar aproximaciones feministas al trabajo de directores/as convencionales, mediante la revisión de sus obras a través de un enfoque crítico que detecte las construcciones ideológicas subyacentes (Menéndez, 2009, 25).

En el contexto de China, durante la primera mitad del siglo XX, las estructuras de opresión patriarcal condenaban a las mujeres al silencio e impedían la articulación de un discurso feminista. Después de 1949, una vez completada la transición a un sistema socialista, el poder patriarcal mantuvo dentro de nuevas estructuras de poder hegemónico, dificultando el desarrollo de un discurso feminista autónomo en la esfera pública, de abajo hacia arriba, siendo fagocitado por las instituciones políticas y su sistema de “autoritarismo patriarcal” (Hong-Fincher 2018, 361). En este periodo, que se corresponde a 1949-1966, y siguiendo a las aportaciones de Chen (2008) la imagen de la mujer china en el cine, estaba caracterizada como una presencia propagandística, con un perfil muy concreto: una perfecta ciudadana al servicio del socialismo, con la asimilación de rasgos masculinos, como la fuerza física, la supresión de las emociones individuales y la dedicación al ideal patriótico.

Durante el periodo de la Revolución Cultural, el discurso oficial afirmó que la igualdad de género, plena y definitiva, había sido ya alcanzada mediante la constitución de la república popular de China y que, por lo tanto, el discurso feminista solo podía ocupar un lugar muy secundario en la agenda pública, un apéndice subsidiario del gran relato socialista. Así, se desarmó la capacidad de las mujeres chinas de apropiarse del discurso feminista desde las raíces, siendo este discurso emitido desde las propias estructuras patriarcales que regían la sociedad y proponían un modelo de feminidad fuertemente marcado por la adopción de rasgos de socialización masculina, como el heroísmo nacionalista, la prevalencia de la esfera laboral sobre la esfera personal, el uso de la violencia y la movilización en masas en las obras colectivas, anulando así la capacidad individual de las mujeres de elegir su propio destino (Barlow, 2001; Schaffer y Song, 2007). Conforme a esta evolución del discurso institucional en este período, 1966-1976, el cine chino siguió desarrollándose desde el modelo anterior de feminidad patriótica, enfatizando aún más el proceso de masculinización mediante la militarización de la imagen de la mujer y la apropiación de la violencia física como rasgo de identidad femenina (Chen, 2008).

Con las reformas económicas posteriores a la Revolución Cultural iniciadas a principios de la década de los años ochenta, aumentó la conciencia de las mujeres sobre su condición y la necesidad de adoptar un discurso propio dentro de una sociedad cada vez más compleja (Min, 2005). Entonces surgió una conciencia feminista colectiva entre las mujeres chinas, con un reconocimiento cada vez mayor de las desigualdades de género. A medida que China profundizaba en la senda de la llamada economía de mercado socialista, quedaba patente

que las mujeres chinas se volvían más vulnerables, se convertían con mayor frecuencia en objetos sexuales y eran explotadas y discriminadas en contextos laborales (Xu, 2009). Al mismo tiempo, surgió la necesidad de entender el feminismo desde un enfoque propiamente chino, desligándose de las teorías occidentales, especialmente en lo que se refiere a la autonomía del discurso feminista frente al poder político y a su capacidad de desafiar las estructuras de poder.

En el periodo 1983-1986, coincidiendo con las reformas políticas y económicas, se empezó a mostrar en pantalla a mujeres con preocupaciones más personales y metas individuales (Chen, 2008). Sin embargo, como explica Hemelryk (2008), la figura femenina en el cine chino tiende a eludir la subjetividad femenina, es decir las mujeres como sujeto de la narrativa, y conforme a la tendencia del cine comercial asumen un papel de dependencia y de pasividad frente a la mirada dominante masculina. De este modo, las mujeres están siendo despojadas de un universo propio y su representación cinematográfica queda subyugada al universo de los hombres. Además, el cine chino también ha mantenido, a lo largo de los diferentes periodos, la sexualidad y la autonomía sexual femeninas alejadas de las pantallas, borrándolas en una esquematización de su cuerpo y de sus rasgos de carácter que evidencian una fuerte distorsión y anulación de sus deseos (Zuo, 2015).

Como consecuencia, el silencio ha sido tradicionalmente y sigue siendo un factor a tener en cuenta en el sometido a diversos parámetros de comprensión e interpretación de la idiosincrasia femenina y del feminismo dentro de la cultura local chino (Hong-Fincher, 2018). En este aspecto, como señala, Yu (2016), los problemas de traducción y censura de las grandes obras feministas, o las vacilaciones en la adopción de un término chino que se pueda traducir como “feminismo”, sin parecer amenazar el orden social y político, son muy reveladoras sobre las barreras encontradas. Las teorías feministas entraron en contacto con la realidad china primeramente a través de obras de difusión de autoras de la diáspora china asentada en países occidentales y a través de traducciones de grandes obras del feminismo, como las de Simone de Beauvoir o de Edith Butler (Yu, 2016).

Sin embargo, el feminismo en China se entiende desde parámetros y coordenadas que son muy diferentes a las occidentales, llevando a una dinámica de negociación, aceptación o incluso de rechazo que en muchos aspectos conduce a una dilución de la capacidad subversiva del feminismo. En particular, el concepto de género, como realidad social que se superpone y supera a las dos categorías sexuales, es de muy difícil aceptación en China, donde todavía prevalece un concepto estrechamente biológico y binario (Spakowski, 2011), probablemente por el temor a que las mujeres se vean despojadas de su especificidad y de sus atributos de femineidad, como ocurrió colectivamente durante el periodo de la Revolución Cultural. Todas estas condiciones específicas hacen difícil el despliegue de un discurso feminista coherente, autónomo, y explícito en las obras de la industria cultural, por lo cual resultan de especial valor los discursos con implicaciones feministas, como aquellos que se expresan a través de narraciones cinematográficas en la Trilogía Roja de Zhang Yimou.

### 3. *Sorgo Rojo*

El guión de *Sorgo Rojo* se basa en la novela homónima de Mo Yan. Entonces el joven escritor —que, años más tarde, recibiría el Premio Nobel de Literatura en 2012— colaboró en la escritura del guión cinematográfico, junto con dos guionistas profesionales, Chen Jianiu y Wiu Wei. La particular estructura de la novela, contada desde la lejanía temporal del nieto de los protagonistas, fue particularmente difícil de adaptar a la pantalla, y los guionistas realizaron varias versiones hasta que el director se quedara finalmente satisfecho.

La historia se centra en una joven del campo, Jiu'er, que está casada por la fuerza al rico dueño de una destilería en un pueblo de la provincia de Shandong. Toda la narración se vive desde su propia perspectiva. La intencionalidad del director de poner en el centro de la película a la subjetividad del personaje de Jiu'er, lo que se hace evidente ya desde la primera escena, un primer plano de la joven mirando fijamente a la cámara mientras una voz en *off* va describiendo su situación personal y social. Está transportada en el palanquín nupcial hacia una boda concertada a la que su padre accedió a cambio de una mula. La ritualización excesiva del palanquín nupcial es una forma de normalizar esta transacción aberrante. Jiu'er descubre su mirada directa al espectador después de quitarse el velo nupcial que cubre su cara, un gesto que también anuncia el desafío a las tradiciones patriarcales puesto que, según dictan dichas normas, tan solo el esposo puede levantar este velo. Esta mirada prolongada, anuncia la capacidad de resistencia de la mujer que se hace explícita a través de sus expresiones faciales mientras permanece en silencio frente al destino al que se dirige.

La interpretación de la actriz Gong Li es un elemento esencial de la construcción de la resistencia a través de la mirada y su capacidad de transmitir un texto subyacente que no se hace explícito a través de las palabras sino a través de las expresiones del rostro y de los gestos de tranquilo desafío. En contraste con los códigos patriarcales que someten la imagen socializadora de la mujer china—que debe bajar los ojos y evitar ser activa en la expresión sus emociones y deseos—, la joven Ju'er, soberbiamente interpretada por Gong Li, subvierte desde la primera escena uno de los convencionalismos del cine patriarcal al apropiarse del dominio de la mirada, tanto en el plano diegético como extradiegético, puesto que se dirige directamente al espectador, haciéndole consciente de su participación en la complicidad silenciosa al sistema patriarcal.

Otra escena importante y que transgrede el patrón machista del juego de miradas tal como fue definido por Mulvey (1975, 1989), es cuando Jie'er observa el cuerpo de Tianqing mientras él se baña en el río. En esta situación, la mujer asume la mirada voyerista, mientras el hombre se convierte en el objeto pasivo del deseo femenino. De este modo, como señala Qi (2020, 70), “se trata de una secuencia de miradas que subvierte totalmente el patrón *mulveyano*: invirtiendo la convención de la mirada masculina hacia un cuerpo femenino cosificado y así (...) la heroína de *Sorgo rojo* toma iniciativa en su visión y goce de un placer derivado de esta misma mirada”. Esta actitud es una afirmación de la característica dominante de la subjetividad femenina en la película, y la sitúan como motor del cambio y de la acción en la narración.

De este modo, a pesar de un entorno social rígido y opresivo, la protagonista encuentra formas de afirmar su identidad y superponer un discurso feminista a los rituales patriarcales en la que su vida está insertada, creando desde dentro dinámicas de subversión y quebrantamiento que se refuerzan de su propia conciencia sobre su persona, su capacidad de acción y su dignidad. La ausencia de diálogos, hacen que este proceso de resistencia esté marcado por el silencio, y silencio que se resquebraja en algunas palabras concisas y sobre todo en el texto implícito emitido a nivel la expresividad y de los gestos de la actriz. Respecto al protagonista masculino que asume el rol patriarcal, aparece un elemento simbólico asociado a su estado que también evidencia la emisión de un mensaje feminista subyacente. El viejo marido que compró a la joven esposa no alcanza su fin, no consigue concebir un hijo varón, por lo que su figura aparece con una castración simbólica, haciendo explícita una de las vulnerabilidades del sistema patriarcal.

A continuación, la historia dramática de Jiu'er se desarrolla dentro de los terrenos de la transgresión sexual, con su abandono al deseo, escenificada con la escena del encuentro con su amante en el campo de sorgos. Luego se transforma en figura heroica en el contexto de la invasión de los japoneses, concluyendo con su muerte en una emboscada militar en el mismo campo de sorgos que adquieren un color rojo por la sangre y el sol poniente. El color rojo, que simboliza la vitalidad, la pasión, la rebeldía y también el destino trágico de la muerte, acompaña a la protagonista en todas las etapas de la narración, desde su viaje en el palanquín nupcial hasta la muerte en la lucha contra los japoneses: las telas, los vestidos, los pañuelos, las sillas, las luces interiores, el sol poniente y la sangre. En las dos siguientes películas, *Semilla de crisantemo* (1990) y *La linterna roja* (1991), Zhang Yimou también hará uso de la dominante de color rojo como rasgo narrativo y como caracterización de la personalidad y del estado psicológico de los personajes femeninos, también interpretados por Gong Li.

En relación con la capacidad de subversión de los cánones narrativos patriarcales, era necesario encontrar una actriz con la suficiente capacidad de autonomía, expresividad y rebeldía. Este fue el principal criterio que guió al director durante el proceso del *casting* y que le llevó a contratar a la joven actriz, a pesar de no tener ninguna experiencia previa: “Me di cuenta de que tenía un carácter muy fuerte: ante cualquier acontecimiento tenía su propia opinión y la mantenía con firmeza. Ambas cosas encajaban en el papel de ‘mi abuela’, por eso la elegí” (citado en Alcaine & Chen, 1999, 129).

Jiu'er es un modelo de mujer luchadora que asume un papel de liderazgo en la subversión de las tradiciones patriarcales, con la expresión abierta de su rechazo a la sumisión al hombre que la compró mediante un matrimonio forzado, con la expresión libre de su deseo sexual y la elección de su pareja, y que también asume un liderazgo militar en la resistencia frente a la invasión japonesa. Su capacidad de lucha frente a las amenazas contra su dignidad de persona humana se manifiesta primero contra los rituales feudales a la que le somete la jerarquía patriarcal –con un padre que la vende como esposa a un hombre mayor y enfermo–, y después se dirige contra la invasión extranjera. Con este último episodio, el personaje tiene reminiscencias de los modelos de la heroína roja, muy vigentes en el cine chino.

En este aspecto conviene señalar que la lucha contra los japoneses fue –y sigue siendo– un tema recurrente entre las y los cineastas chinos, incluyendo modelos femeninos de heroicidad fuertemente masculinizadas, sin autonomía personal, enteramente dedicadas a causas colectivas, borrando así toda referencia a la subjetividad o al deseo femenino. De hecho, la autonomía sexual de Ju'er fue considerada en el momento del estreno de *Sorgo rojo* como escandalosa, y uno de los motivos que llevaron a las autoridades chinas a limitar la difusión de la película para la audiencia del país e impedir que el director y la actriz puedan acudir a recoger personalmente el premio del Oso de Oro a la mejor película del festival de cine de Berlín.

#### 4. *Semilla de crisantemo*

Con *Semilla de crisantemo* (1990), Zhang Yimou pone de nuevo en el centro de la narración a una joven del entorno rural de la China pre-revolucionaria y hace explícita su condición de sumisión dentro del contexto de un matrimonio transaccional y forzado. El guión de la película es la adaptación de una novela corta de Liu Heng, titulada *Fuxi Fuxi* y publicada en 1987. Respecto a la contextualización histórica, esta película se sitúa en un periodo anterior a *Sorgo Rojo*, durante los años veinte del siglo XX, cuando la joven república china todavía estaba muy frágil e inestable por la actividad de los señores de la guerra. Como en el caso de la película anterior, la joven es literalmente comprada por su marido, que también adolece de una castración simbólica,

pues es impotente y no puede concebir un hijo. Su enorme frustración, al no poder completar el mandato patriarcal de tener un descendiente varón, se canaliza en actitudes de violencia continua contra su mujer.

Como en el caso de *Sorgo Rojo*, la protagonista llamada Judou (literalmente “Semilla de crisantemo” en chino), asume el desafío a las normas patriarcales mediante la liberación de su deseo sexual y la elección de un amante. En este proceso, la mirada de la protagonista femenina adquiere también una fuerza expresiva que revierte los códigos machistas del cine. En una escena fundamental para entender la estructura psicológica de la película, el joven Tianqing se siente atraído por Judou y la mira a través del agujero de un panel de madera mientras ella se está bañando. La mirada voyerista del hombre es entonces superada por la actitud desafiante de la joven que, consciente de su presencia escondida, le devuelve la mirada y se muestra de manera frontal y provocante. De este modo, el personaje femenino, erige su subjetividad, y empoderado por el deseo y el desafío, de nuevo rompe el patrón *mulveyano* del juego de las miradas: confronta y deconstruye la mirada voyerista del hombre, a la vez que se apropia de la iniciativa en el deseo sexual.

*Semilla de crisantemo* es la segunda obra de la Trilogía Roja. En relación con la película anterior evidencia algunas diferencias significativas en el tratamiento de la narración y de la protagonista. A diferencia de *Sorgo rojo*, no hay ninguna referencia al heroísmo nacionalista. Como hemos señalado anteriormente, el heroísmo del pueblo chino en la lucha contra la invasión japonesa ha sido un tópico dominante en el cine anterior a las y los cineastas de la Quinta Generación que llevaba a la acumulación de estereotipos ya muy manidos, además de una masculinización de los personajes femeninos. El personaje de Ju’er, en *Sorgo rojo*, si bien marcaba una mayor conciencia y subjetividad femenina frente los arquetipos del género, todavía mantenía este vínculo narrativo con la épica de tonalidad nacionalista. Con *Semilla de crisantemo*, Zhang Yimou da un paso más en la caracterización de la autonomía y de la subjetividad femenina al desligarse de cualquier lazo con un discurso institucional. De este modo, se entiende que la muerte trágica de la protagonista ya no es el resultado de un enemigo exterior, sino una causalidad del propio sistema patriarcal que ella tuvo la osadía de desafiar. En consecuencia, podemos decir que *Semilla de crisantemo* enfatiza el peso de las estructuras patriarcales en el destino de la mujer, haciendo aún más clamoroso el mensaje feminista implícito a toda la narración.

Asimismo, si bien las dos películas están dominadas por una figura femenina, se puede observar un modo diferente en la presentación y entrada en escena de la protagonista. En *Sorgo Rojo*, el filme se abre con un primer plano y la mirada directa de Gong Li. En *Semilla de crisantemo*, un diálogo entre el marido y su sobrino anuncia la llegada de la mujer que el primero ha comprado, una joven muchacha, con la que espera tener una descendencia varón. La cuestión de la paternidad atraviesa toda la narración. Yang Jinshan, el viejo marido propietario de la tintorería, está angustiado por la ausencia de hijo varón y su incapacidad de cumplir con el mandato confucionista de dar continuidad al apellido patriarcal. Su situación social en el clan depende de su capacidad a mantener en la siguiente generación el apellido que ha heredado de su padre. La estructura patriarcal se muestra entonces vulnerable en este aspecto, en el que necesita de la labor reproductiva de la mujer para mantener sus privilegios y relaciones de poder a través de las edades. El personaje de Yang Jinshan es una masculinidad herida en su punto más débil, sufre una castración simbólica.

A continuación, y manteniendo el tema de la paternidad social, se evidencia con la distorsión de la naturaleza humana oprimida bajo las coordenadas sociales de transmisión del mandato machista a través de la generación mediante el condicionamiento cultural, tal como se evidencia en el personaje del hijo ilegítimo. Tianbai es el fruto de los amores de Judou con su amante, pero a ojos de la sociedad y del clan, que regula la vida en el pueblo, es el heredero de la tradición patriarcal que permite la continuidad del apellido del padre. Lo llamativo del personaje de Tianbai es que cuando crece y comprende cuál es su situación personal –ser el hijo de una relación considerada socialmente ilegítima–, asume plenamente la identidad social y rechaza la identidad de la sangre, al abrazar el mandato del patriarcado opresor. Durante la famosa escena del entierro de Jinshan –filmada con espectacular precisión en la descripción de la ritualización de las relaciones familiares en el orden patriarcal – Tianbai asume una posición sentada sobre el féretro. Esta posición anticipa su plena asimilación con los valores del entorno social y la recuperación del estatus y del poder del anciano que se transmite mediante una herencia cultural y educativa, aunque no biológica. Finalmente, comete el acto supremo de paternidad filial hacia el apellido que heredó e integró plenamente a su propia identidad al asesinar al amante de su madre que es su propio padre biológico.

## 5. La linterna roja

*La linterna roja* (1991) es una película que se basa en un guión inspirado en una novela de Su Tong –un escritor entonces joven– titulada *Mujeres y concubinas*. El desarrollo narrativo se sitúa en el mismo contexto histórico que *Semilla de crisantemo*, en los años veinte del siglo XX, cuando la creciente clase social de la burguesía ganaba poder e influencia, a la vez que recuperaba y asimilaba las costumbres sociales de la aristocracia en relación a la sumisión de las mujeres y de las clases obreras y campesinas. El principal personaje masculino responde, a grandes rasgos, al mismo perfil que las dos películas anteriores, un rico propietario que compra mujeres para la conveniencia de su desahogo sexual, y cuya preocupación para el linaje mediante un hijo varón es central en la trama. Sin embargo, se trata de un propietario mucho más rico que los dos anteriores.

Con negocios respectivamente de una destilería y de una tintorería, los maridos de *Sorgo rojo* y *Semilla de crisantemo*, tenían una posición social relativamente próspera, insertada dentro de un contexto social más amplio al que estaban, al fin y al cabo, sometidos. De allí la gran importancia de los rumores y de la presión social de la gente del pueblo o de los ancianos del clan en estas dos películas. Esta relación de poderes dentro del orden patriarcal estaba particularmente explícita en *Semilla de crisantemo* que mostraba la intervención del jefe del clan y la presión que ejercía sobre los miembros masculinos de la familia, estableciendo pautas de comportamiento, fiscalizando y vigilando lo que ocurría entre los muros de su casa.

Con *La linterna roja*, se rompe este esquema de subordinación social, ya que la riqueza del señor Chen le permite tener una lujosa mansión con varias concubinas, que constituye en sí mismo un microcosmo cerrado en el que ejerce un poder absoluto. La mansión, con sus murallas y sus grandes pasillos grises, constituye un universo que representa el patriarcado hegemónico y escenifica su capacidad de disolución de la identidad y de la dignidad de las mujeres. Como explica Loeb (2011), la escenificación cinematográfica de la mansión, donde conviven las mujeres, el amo y sus sirvientes, con sus largos pasillos laberínticos, sus altas murallas, y sus escaleras que conducen a caminos circulares, es una representación alegórica de una sociedad panóptica, tal como fue descrita por Michel Foucault y que se fundamenta en el confinamiento y la vigilancia.

Por otra parte, las linternas rojas, que dan su título al filme, representan un elemento de ritualización de las relaciones de género dentro de la estructura social cerrada de la mansión. Cada noche, las cuatro mujeres, como si fueran prostitutas se disponen en el pasillo para que el amo decida con quién de ellas va a pasar la noche, decisión que se hace visible mediante el alumbramiento de la linterna roja delante de la puerta de la mujer elegida. Las linternas rojas articulan el desarrollo simbólico de la narración y representan un soporte material al ejercicio del poder y a su transferencia y subordinación desde las jerarquías patriarcales. De este modo, la concubina favorita, mediante la apropiación de la linterna, se hace con una parte del poder delegado por el amo y lo puede ejercer sobre las sirvientas.

La escenificación del señor Chen contribuye a enfatizar la dimensión simbólica y representativa de estructuras opresivas omnipresentes en la sociedad. En efecto, el dueño de la mansión es una figura que aparece siempre como una presencia cuyo poder se ejerce sobre los demás, pero cuyo rostro nunca es visible o nítido en pantalla. Por decisión del director en el tratamiento de los planos, hay un proceso de anulación de la personificación como individuo de la figura patriarcal. Este particular enfoque tiene una doble lectura en términos de feminismo: por una parte, invierte el foco de subjetividad, al desarrollar toda la trama alrededor del sujeto femenino, mientras el sujeto masculino solo aparece como un objeto circunstancial envuelto en una representación sombría y borrosa de su propia identidad; y, por otra parte, enfatiza la dimensión simbólica, impersonal, ciega y universal del poder opresivo que ejerce sobre la mujer.

La película está dividida en un prólogo y en cinco segmentos narrativos. Todos, menos uno de ellos, concluyen con un primer plano de la protagonista, Songlian, haciendo énfasis en sus emociones, en el proceso interior que acontece a raíz de los eventos que se desarrollan y cómo su individualidad choca contra un sistema patriarcal simbolizado el señor Chen sin rostro. Estos planos caracterizados de nuevo por la intensa mirada de la actriz Gong Li, invitan al espectador a entrar en la comprensión de los mecanismos psicológicos interiores de los personajes, en particular los que le abocan a entrar en la feroz y despiadada competición que enfrentan las mujeres con el fin de obtener los favores del dueño de la mansión.

El espectador se identifica con la mirada de la protagonista, y se une a ella mientras lucha por encontrar su lugar en este mundo despiadado y claustrofóbico, donde la dignidad humana tiende a resquebrajarse bajo la opresión sistemática ejercida por parte del macho dominante. Además, existe una relación transaccional que sustenta el orden patriarcal, de manera que la desigualdad en la distribución de las riquezas es uno de los factores que llevan a la explotación de las mujeres. En la mansión, las cuatro mujeres tienen una vida ociosa y vacía de sentido y de perspectivas personales, y su única función es responder a los deseos de la figura patriarcal además de asumir la labor reproductiva que permitirá la continuidad del orden social.

En esta estructura social cerrada, en la que todo el poder y los recursos están en manos del señor Chen, la sororidad entre mujeres resulta casi imposible, y la competitividad surge como una consecuencia de la asimilación progresiva de los códigos de comportamiento machista por parte de los sujetos femeninos. Interesantemente, el perfil de Songlian es el de una mujer joven y educada cuyo sueño era entrar en la universidad. Sin embargo, se plegó a los dictados de su madrastra —una mujer que también es el vector de comportamientos machistas interiorizados— y se casó con el señor Chen, en una primera etapa de sumisión al orden patriarcal. Esta sumisión se hace cada vez más invasora en su interior conforme vive en la mansión, lo que tiene un efecto devastador sobre su salud psicológica, llevándola finalmente a enloquecer. En la escena final, en la que Songlian descubre la realidad del cuarto de los muertos, donde se ejecutan a las mujeres adúlteras, el movimiento de la cámara participa del proceso de identificación de la mirada del espectador con la propia protagonista, siguiendo su recorrido, percibiendo un mundo en movimiento y caótico hasta el descubrimiento de los feminicidios cometidos.

Como señala Qi (2020, 92), este mecanismo sitúa a la audiencia frente a su participación callada en las perpetuaciones de la mentalidad y de las estructuras machistas que, en última instancia, llevan a la muerte y a la locura para las mujeres encerradas en sus coordenadas. La narrativa pone al descubierto los mecanismos por

los que la espiral de violencia y de opresión tiene lugar dentro de espacios sociales condicionados y mantenidos dentro de jerarquías manejadas por hombres de clase alta. De este modo, el director muestra en clave muy realista la acción del patriarcado sobre las conciencias femeninas y sobre las clases bajas, su reducción y asimilación a un orden donde los alicientes económicos disuelven las conciencias y los lazos de sororidad, cómo las destruye y cómo lleva a la corrupción de la propia condición de la dignidad humana.

## 6. Reflexiones finales

La representación de las mujeres en el ámbito cultural chino es un tema de gran relevancia desde finales del siglo XX, y aún más entrando en el siglo XXI, debido a las características socioculturales específicas que dificultan la difusión de un mensaje feminista explícito en los contenidos culturales producidos en el gigante asiático. En este aspecto, podemos afirmar que la Trilogía Roja ofrece una continuidad textual poderosa con un mensaje feminista subyacente que no se expresa con declaraciones de las protagonistas –debido a su propio confinamiento en un silencio exigido por la sociedad patriarcal en las que se desenvuelven– pero que está inscrito en sus miradas, en sus gestos y en su actitud, que resultan ser desafiantes y subversivas de un orden social hegemónico.

Las tres obras filmicas analizadas sitúan la subjetividad femenina en el centro de la narración y del desarrollo psicológico de los personajes, y en el foco de la mirada tanto desde una dimensión diegética como extradiegética. Los personajes masculinos gravitan alrededor de las figuras femeninas que dominan y dan su impulso al desarrollo de la narración. De este modo, la representación cinematográfica de la Trilogía Roja subvierte el sistema mulveyano de miradas, trasladando a la audiencia un mensaje feminista, y haciéndola consciente de su responsabilidad colectiva en la perpetuación y continuidad de las estructuras de opresión patriarcales que afectan a las mujeres chinas. Asimismo, las tres protagonistas trasladan también la rebeldía al terreno de su vida sentimental, y asumen un papel activo en la expresión de su deseo sexual, a pesar de las limitaciones que imponen los códigos sociales que las rodean. Las tres protagonistas femeninas realizan un viaje de emancipación de su condición de esclava sexual y de víctima de violencia dentro de las coordenadas sociales impuestas por el patriarcado, y salen en búsqueda de la expresión individual de su dignidad como mujeres.

En cada una de estas películas aparece un personaje arquetipo de la masculinidad opresora, violento y obsesionado con el concepto confucionista de la herencia y la continuidad generacional a través del hijo varón deseado. Estos tres protagonistas tienen una incapacidad de concebir un hijo, lo que corresponde en el plano simbólico a una castración que evidencia la vulnerabilidad del sistema patriarcal y su necesidad de apoyarse en la labor reproductiva de las mujeres para mantener su poder. Desarrollando una temática y tensión psicológica similares, las tres películas ponen el foco en la situación individual de una mujer dentro de estructuras represivas, en el proceso de confrontación con el macho dominante, y en la toma de conciencia que experimentan dentro de la necesidad social de mantenerse en silencio. Este foco en el personaje femenino es el centro de la trama y de la acción y se expresa de manera soberbia por parte de la actriz Gong Li que fue precisamente seleccionada por el director por su capacidad de transmitir rebeldía y fortaleza.

A lo largo de las tres películas, se puede observar una progresión en la caracterización y en la contundencia del mensaje feminista que soslaya la narración y la caracterización de los personajes. En *Sorgo Rojo*, la protagonista Ju'er mantiene un lazo con la narrativa de la feminidad heroica, un tópico muy presente en el discurso institucional chino. En *Semilla de crisantemo*, la protagonista Judou se muestra plenamente humana y cercana a la realidad de las vivencias de las mujeres del pueblo al despojarse de cualquier rasgo de épica o heroísmo bélico. Finalmente, *La linterna roja* termina la trilogía con una deconstrucción simbólica de la sociedad patriarcal en su conjunto, escenificada en el espacio cerrado de la mansión donde las mujeres terminan por asimilar e interiorizar los comportamientos inducidos desde las instancias del poder masculino, sin darse cuenta que la insolidaridad es una trama del propio sistema que las oprime y que las lleva a la locura y a la muerte.

Asimismo, a lo largo de la trilogía se hace cada vez más explícita la causalidad de las mentalidades machistas en el desenlace trágico final. Si en *Sorgo Rojo*, Ju'er muere a manos de los soldados japoneses, en las dos otras películas el destino de muerte y locura procede explícitamente de las consecuencias de la opresión del sistema patriarcal sobre el destino de las mujeres mediante diversos mecanismos de disolución, fragmentación y de anulación de su identidad como mujeres nacidas para ser libres. En *Semilla de crisantemo*, Ju Dou muere por suicidio, enloquecida después de testimoniar como su propio hijo, presó del espíritu de honor del clan patriarcal, asesina a su propio padre biológico. En *La linterna roja*, Songlian termina abismada en la locura después de descubrir las consecuencias fatales a las que fue abocada dentro de las dinámicas competidoras, destructoras de la sororidad, que prevalecen en el microcosmo cerrado de la mansión, una alegoría del patriarcado y de su influencia sobre las mujeres chinas.

La obra de Zhang Yimou tiene una gran importancia para la evolución del cine chino y su proyección en el ámbito internacional, ofreciendo una ventana abierta sobre la cultura y la sociedad china en los diferentes periodos del siglo XX, gracias a una aproximación humanística profundamente enraizada en las tradiciones locales. Muy en particular, dentro de esta compleja matriz de factores socioculturales que determinan en gran



parte el destino de los personajes, destaca la situación de la mujer bajo el yugo del patriarcado. Conviene recordar que Zhang Yimou ha sido galardonado con numerosos premios internacionales como resultado de su talento, ganándose un prestigio a escala global inédito para un director chino y contribuyendo a la comprensión de la situación de la mujer china dentro de una sociedad que ha heredado una parte de las mentalidades antiguas. En las tres películas de la Trilogía Roja el personaje femenino es el centro de la narración, y se puede afirmar que el enfoque puesto en su evolución muestra la subjetividad femenina, en códigos principalmente no lingüísticos, expresando de esta forma una reivindicación feminista, insertada en el texto visual, desligada del texto oral, pero asumida como realidad de una vivencia que interpela directamente a la audiencia y, por extensión, a la sociedad.

## Referencias

- Aguilar Carrasco, Pilar (2001). Mujeres de cine: Retratos mágicos pero distorsionados. En Blanca Muñoz (Coord.), *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural* (pp. 223-244). Madrid: Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid.
- Barlow, Tani E. (2001). Globalization, China, and International Feminism. *Signs*, 26(4), 1286-1291.
- Cowie, Elizabeth (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: Verso.
- Chen, Mei-Hsing y Alcaine, Rafael (1999). *Zhang Yimou*. Madrid: Ediciones JC.
- Chen, Mo (2006). 青春的呼喊: 张艺谋的电影世界 [*Youthful cry: The cinematic world of Zhang Yimou*]. Taipei: Fengyun Modern Publishing.
- Chen, Yanru (2008). From Ideal Women to Women's Ideal: Evolution of the Female Image in Chinese Feature Films, 1949–2000. *Asian Journal of Women's Studies*, 14(3), 97-129. doi:10.1080/12259276.2008.11666052
- Cui, Shuqin (1997). Gendered perspective: The Construction and Representation of Subjectivity and Sexuality in Ju Dou. En Sheldon Hsia-Peng Lu (Ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (pp. 303-330). Honolulu: University of Hawaii Press
- Cui, Shuqin (2003). *Women Through the Lens: Gender and nation in a century of Chinese cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Ding, Yaping (2021). *General History of Chinese Films*. London & New York: Routledge.
- Donapetry Camacho, María (2001). *Toda ojos*. Oviedo: KRK, Colección Alternativas.
- Hemelryk Donald, Stephanie (2008). No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film. *Social Semiotics*, 18(4), 467-479.
- Hong Fincher, Leta (2018). *Betraying Big Brother: The Feminist Awakening in China*. London & New York: Verso.
- Jameson, Frederic (1986). Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, 15, 65-88.
- Jones, Amelia (Ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (1983). *Women and film. Both sides of the camera*. London: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (1997). Reading formations and Chen Kaige's Farewell my concubine. En Sheldon Hsia-Peng Lu (Ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, nationhood, gender* (pp. 265-278). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lee, Joann (1996). Zhang Yimou's Raise the Red Lantern: Contextual Analysis of Film Through a Confucian/Feminist Matrix. *Asian Cinema*, 8(1), 120-127.
- Loeb, Jacqueline (2011). Dissonance Rising: Subversive Sound in Zhang Yimou's Raise the Red Lantern. *Film-Philosophy*, 15(1), 204-219. doi:10.3366/film.2011.0011
- Min, Dongchao (2005). Awakening Again: Travelling Feminism in China in the 1980s. *Women's Studies International Forum*, 28, 274-288.
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. London: Palgrave Macmillan.
- Planas, Ricard (2019). *Historia del cine chino*. Córdoba: Almuzara.
- Qi, Fang (2020). *La mirada de Gong Li. Estudio del sujeto actoral en el cine chino*. Valencia: Shangrila.
- Saïd, Edward (1983). *Orientalismo*. Barcelona: Debate Editorial.
- Schaffer, Kay y Song Xianlin (2007). Unruly Spaces: Gender, Women's Writing and Indigenous Feminism in China. *Journal of Gender Studies*, 16(1), 17-30.
- Wang, Lingzhen (2011). *Chinese Women's Cinema: Transnational contexts*. New York: Columbia University Press.
- Xu, Feng (2009). Chinese Feminisms Encounter International Feminisms. *International Feminist Journal of Politics*, 11(2), 196-215. doi:10.1080/14616740902789567
- Yu, Zhongli (2016). *Translating Feminism in China: Gender, Sexuality, and Censorship*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Zuo, Mila (2015). Sensing 'performance anxiety': Zhang Ziyi, Tang Wei, and female film stardom in the People's Republic of China. *Celebrity Studies*, 6(4), 519-537. doi:10.1080/19392397.2014.1001416