

# La mirada de Gong Li: estudio del sujeto actoral femenino en el cine chino

Fang Qi

---

TESI DOCTORAL UPF / 2018

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Núria Bou i Sala

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ





## 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 la presente tesis 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 visualiza su deseo y poder como sujeto femenino que cuestiona el sistema falogocéntrico de las narraciones que protagonizó.

Se considera, paralelamente, la función que Gong Li quiso dar a su *star persona*, interviniendo en el proceso de sus producciones fílmicas e involucrándose activamente en la creación de su propia imagen simbólica. El objetivo último es demostrar – desde los estudios de la filosofía feminista y los *Star Studies* – que la actriz china Gong Li se alza como una subjetividad actoral autónoma.

## Palabras Clave

Gong Li, la mirada, cine chino después de la Revolución Cultural, Quinta Generación, sujeto actoral, interpretación, *star studies*, subjetividad femenina, deseo femenino, *feminist film theory*, sexualidad femenina, imagen de estrella.

## **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 dissertation 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 phallogentric system of the narrations which she starred in.

What is considered in parallel is the function that Gong Li wished to give her star *persona*, intervening in the process of her filmic productions and involving actively in the creation of her own symbolic image. The last objective is to demonstrate that – from the studies of the feminist philosophy and Star Studies – the Chinese actress Gong Li raises as an autonomous acting subject.

## **Keywords**

Gong Li, the gaze, Chinese cinema after the Cultural Revolution, Fifth Generation, actor subject, acting, star studies, female subjectivity, female desire, feminist film theory, female sexuality, star image.





# Índice

Resumen .....	iii
1.INTRODUCCIÓN .....	1
2. CAMINOS DE LAS PREDECESORAS: LAS TEORÍAS FEMINISTAS SOBRE LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA .....	23
2.1 El mecanismo de la mirada en el cine clásico: Laura Mulvey como un punto de partida .....	25
2.2 Revisiones de la teoría de Mulvey en torno a la mirada femenina .....	29
2.3 Nuevas teorías sobre la mirada femenina .....	40
2.4 El sujeto actoral de Gong Li a partir del estudio de la mirada .....	59
2.5 La importancia de la mirada en la tradición interpretativa china y la singularidad de la mirada de Gong Li .....	62
3. EL PROTAGONISMO FEMENINO BAJO LA SOCIEDAD CONFUCIANA .....	71

3.1 La actriz-autora: la intervención activa de Gong Li en las producciones cinematográficas .....	76
3.2 La mirada de confrontación .....	88
3.3 La mirada de deseo .....	95
3.4 La mirada de conciencia posfeminista .....	108
3.5 La mirada de desafío y autoridad .....	123
3.6 La mirada investigadora .....	133
3.7 Notas finales del capítulo .....	139
4. LA DIVERSIDAD DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA Y LA SEXUALIDAD FLEXIBLE .....	149
4.1 Mirada de determinación .....	165
4.2 Mirada de estrategia .....	173
4.3 Mirada de la madre benevolente y maléfica .....	180
4.4 Mirada de transgresión .....	184
4.5 Mirada de la vinculación femenina .....	194
4.6 Notas finales del capítulo .....	203
5. EL PLACER MASOQUISTA Y LA MUJER INALCANZABLE .....	209
5.1 <i>Luna Seductora</i> , la luna fría .....	221
5.2 <i>El Tren de Zhou Yu</i> , el lago místico .....	241
5.3 <i>Eros</i> , la mano acariciadora .....	263
5.4 Notas finales del capítulo .....	279



6. LA <i>FEMME FATALE</i> Y SU PODER SEXUAL .....	285
6.1 El nacimiento de la <i>femme fatale</i> .....	293
6.2 La <i>femme fatale</i> materna deseante .....	314
6.3 “La emperatriz Gong” .....	326
6.4 Notas finales del capítulo .....	336
7. CONCLUSIÓN .....	343
Bibliografía y Filmografía .....	361





# 1. INTRODUCCIÓN

La imagen de la mujer ha constituido un importante símbolo alegórico de la nación en la representación cinematográfica china. La importancia de esta profunda encarnación visual hace que el retrato del cuerpo femenino sea especialmente susceptible a los grandes cambios históricos nacionales. En su libro *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Cui Shuqin (2003) detalla cómo durante la historia del cine chino, las imágenes de las mujeres han evolucionado por etapas: las divas arruinadas de los comienzos del cine chino apuntan a la necesidad del despertar nacional; las figuras femeninas del cine socialista representan a las víctimas de la opresión y a los beneficiarios del proyecto comunista; la recuperación de la sexualidad femenina en el “cine nuevo” proclama el devenir de la nueva época y el cuerpo femenino encarna la “proyección del trauma nacional y la memoria colectiva” (*ib íd.*: xi). Como atestiguan estos ejemplos, el uso simbólico de la imagen femenina en el cine chino ha sido un claro reflejo de los proyectos nacionales.

Con el proyecto comunista, especialmente durante la época de la Revolución Cultural, la “emancipación de la mujer es concomitante al proceso de la erradicación del género” (Lu Sheldon Hsia-Peng, 1995: 21) – es decir, la misión comunista de liberar a las mujeres de

la opresión feudal implica un tratamiento formalmente igualitario de éstas respecto de los hombres, lo que les hace reprimir sus características distintivamente “femeninas”. El cuerpo femenino es privado de su sexualidad y sensualidad y utilizado para simbolizar “la colectividad sociopolítica” (Cui, 2003: xiii). Al comentar sobre la transformación política e ideológica del cuerpo femenino en el cine chino durante la Revolución Cultural, el académico Li Qiang (2015: 4) señala:

El cuerpo es disciplinado por la estética revolucionaria, y “el alma” se convierte en el centro de la transformación. En especial, se ocultan las características sexuales de las mujeres y su conciencia sexual. El cine representa la imagen femenina privada de su atractivo. Después de ser privadas de la imagen de mujer tradicionalmente delicada y débil que debe ser rescatada, se les otorga una sexualidad neutra y roles de líderes, salvadoras y sacrificadoras revolucionarias (traducción propia<sup>1</sup>).

El fin de la Revolución Cultural devuelve la diferencia sexual a la mujer, al mismo tiempo que comercializa el cuerpo femenino por el

---

<sup>1</sup> Texto original: 身体为革命美学所规训, “灵魂”成为改造的中心, 特别是女性性征与性意识被遮蔽, 电影中展示的是被祛魅的女性形象, 她们在祛除传统女性的娇柔、软弱、被拯救形象之后, 被赋予中性性别以及革命引领者、救赎者和献祭者的角色和意义。

imperativo de la economía del mercado. Es precisamente en este contexto sociopolítico en el que las actrices de la era posrevolucionaria entran en la industria cinematográfica como las primeras estrellas comerciales – entre las cuales se halla la musa de los cineastas de la Quinta Generación<sup>2</sup>, Gong Li.

Esta tesis es un estudio sobre el nacimiento de la sexualidad y el sujeto femenino en el cine chino después de la Revolución Cultural, pero más específicamente es una investigación sobre el relieve simbólico que adquiere una actriz en este período. Parece inevitable mencionar a Gong Li cuando tratamos del cine chino de los últimos treinta años, de la experimentación de la Quinta Generación, y del cine chino que ha alcanzado notoriedad internacional. Descubierta por el emblemático cineasta Zhang Yimou cuando era una joven estudiante en la Academia Central de Drama, la polivalente actriz se convirtió en la musa y la imagen del cine chino de la nueva época. Ganándose el favor del propio Zhang Yimou y de Chen Kaige – dos de los cineastas más representativos de la Quinta Generación –, y asistiendo junto a ellos a festivales de cine en los que obtuvo un número de premios inaudito en el cine chino, la actriz fue la primera

---

<sup>2</sup> Se refiere “cronológicamente y estéticamente a los cineastas jóvenes graduados en la Academia de Cine de Pekín en 1982” (Cui, 2003: 100). Reconociendo la simplificación de este concepto, esta tesis lo usa solamente por la conveniencia de denominación.

estrella china verdaderamente internacional. Sin embargo, existen pocos estudios académicos especialmente dedicados a esta actriz, cuya prominente presencia en el celuloide la hace merecedora del apelativo de estrella. Menos son los estudios exhaustivos sobre una actriz china contemporánea como símbolo feminista nacional situados en el entramado filosófico feminista occidental y los *star studies*<sup>3</sup>.

Esta negligencia académica hace que la teórica Zhang Caihong (2014: 278) aduzca que en los estudios históricos del cine chino “todavía quedan por escribir las historias de las estrellas cinematográficas”. Aunque la declaración puede parecer radical, sus

---

<sup>3</sup> Una de las bases de datos digitales más completas y sistemáticas de recursos académicos en China, CNKI – *Chinese National Knowledge Infrastructure* –, tiene una colección de 896 archivos, incluyendo los artículos en revistas académicas, tesis doctorales y tesinas de Máster, con la palabra clave de “actor cinematográfico (sin especificación sexual en el idioma chino)”, y solamente 40 de “actriz cinematográfica”, entre los cuales solo hay 4 dedicados o parcialmente dedicados a estudios sobre la interpretación o los *star studies* de actrices chinas contemporáneas (se evidencia que la mayoría de los estudios sobre los actores chinos se centran en las épocas de los años veinte a treinta, y los años cincuenta en la historia del cine chino). Asimismo tiene una colección de 648 archivos, incluyendo los artículos en revistas académicas, tesis doctorales y tesinas de Máster, con la palabra clave de “estrella cinematográfica (sin especificación sexual en el idioma chino)”, y solamente 64 de “estrella cinematográfica femenina”, entre los cuales hay 16 dedicados o parcialmente dedicados a estudios sobre las estrellas femeninas chinas contemporáneas.

palabras se ñalan acertadamente los huecos que están aún por rellenar en este campo de estudios en la academia china. Una conclusión a la que Yu Tao (2012: 36) llegó de forma razonable tras investigar y sintetizar los *star studies* entre los años 2000 y 2010 en China, fue que en dicho campo de estudios del país “nunca se han formado estructuras de conocimiento y sistemas teóricos completos” a lo largo de la década, a pesar de “la cantidad de estrellas cinematográficas creadas durante los cien años de historia del cine chino”. La académica Pan Guomei (2009: 3) expresa la misma preocupación, declarando que “comparativamente los *star studies* en China no están todavía desarrollados al mismo nivel que en Occidente”, reconociendo a su vez la importancia de los actores en la cinematografía y recordando que “las investigaciones que tienen al actor como objeto académico quedan pendientes”. Aparte del subdesarrollo general de los estudios académicos centrados en el actor y la estrella en la academia china, ambos investigadores han detectado un desequilibrio en los estudios existentes, que “se concentran en las estrellas de la fase inicial del cine chino”, especialmente en los estudios históricos del período “de los finales de los años veinte hasta los treinta” y se interesan particularmente por las estrellas y el *star system* en general como “un elemento en la industria” poniendo el énfasis en su valor económico (*ib l.*: 5 y 21), sin “profundizar teóricamente” en su *acting* y simbolismo cinematográfico (Yu, 2012: 40).



Por otro lado, como “subdisciplina” de los *film studies*, la relevancia del actor-estrella ya ha despertado suficiente interés en el mundo académico occidental, en el que el trabajo pionero de Richard Dyer ha desencadenado una serie de publicaciones sobre el estrellato cinematográfico “a lo largo de muchas naciones europeas” donde se encuentran los “orígenes” de los *star studies* (Shingler, 2017: 9). Dichas publicaciones abordan “los aspectos semióticos, culturales, económicos, industriales, legales e históricos del estrellato” (*ib íd.*: 10), formando un sistema de estudios suficientemente completo relacionado con las estrellas cinematográficas. Bajo este panorama, al estudiar la imagen femenina en el cine chino, decidimos centrarnos en el sujeto actoral/interpretativo y la *star image* de la actriz Gong Li, en un intento de aprovechar las abundantes fuentes teóricas y metodológicas occidentales para estudiar a una actriz-estrella china desde la perspectiva de las teorías feministas, para complementar las escasas investigaciones en este campo en la academia china.

En el ámbito de la crítica cinematográfica de las teorías feministas, los *star studies* demarcan el sujeto actoral y reivindican la gran influencia de las estrellas femeninas en el discurso cinematográfico: Gaylyn Studlar (1993) destaca la subjetividad femenina de la actriz a partir del estatus de Marlene Dietrich como una *star image*

significante, y su lugar central en el universo fílmico; las teorías fílmicas y las investigaciones etnográficas convergen en los estudios de Jackie Stacey (1994), en los que la autora comprueba la positiva influencia de los modelos femeninos en base a la recepción de las imágenes de las estrellas femeninas por parte de las espectadoras del cine hollywoodiense; Romona Curry (1996) revela la imagen polivalente de la estrella Mae West – una subjetividad femenina de gran complejidad – y su sexualidad transgresora como características distintivas de su *star image*; Ulrike Sieglöhr (2000) recalca cómo se reconstruyen las identidades nacionales en el cine europeo durante los seis años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial a través del cuerpo femenino de las heroínas; tomando a Rita Hayworth como su objeto de estudio, Adrienne McLean (2004) aborda la definición de la subjetividad femenina y la agencia de la estrella en el discurso de comercialización; Veronica Pravadelli (2015) subraya la postura activa de los sujetos femeninos desde la realización hasta la recepción de los textos cinematográficos, incluyendo la importancia de las estrellas en su interpretación del mencionado texto... No pretendemos agotar la literatura feminista sobre las estrellas en estas líneas: esta breve muestra pretende tan sólo introducir la postura desde la cual realizaremos nuestro estudio sobre la actriz-estrella, adoptando una perspectiva especialmente feminista. Lo que nos interesa sobre todo en nuestro estudio de una estrella china en esta

tesis es la manifestación del sujeto actoral de Gong Li que subvierte las imágenes femeninas pasivas criticadas por las iniciales teóricas feministas. Aunque han pasado años desde su debut en la pantalla, la actriz no deja de ser una mujer revolucionaria, adelantada y progresista de su tiempo y del nuestro.

Cuando Gong Li debutó en la pantalla, la industria cinematográfica china se encontraba en una época de plena reforma. Saliendo de la Revolución Cultural y la estricta censura del régimen maoísta, el cine chino empezó su experimentación en ámbitos previamente no permitidos, transformándose profundamente con respecto a la “orientación estética, las formas de inversión, y los sistemas de distribución” (Yang Yuanying, 2000: 2). Inicialmente inspiradas por La Nouvelle Vague francesa y el Neorrealismo italiano, y alcanzando su culminación en los filmes de autor de los cineastas de la Quinta Generación, las obras de la nueva generación llegaron a ser producciones verdaderamente renovadoras. En el sentido artístico, los cineastas formaron sus ideas fílmicas más 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 de la Quinta Generación son sumamente retrospectivas (traducción

propia<sup>4</sup>) (Zhao Xiaoshan y Han Wei, 2011: 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 propia<sup>5</sup>) (Yang Yuanying, 2000: 5). La rebeldía ideológica nutrida por el entorno cultural gradualmente llega a ser una característica distintiva del cine de la nueva época. Tal y como comenta el cineasta de la Quinta Generación Zhang Yimou: “Las obras conocidas de la Quinta Generación del continente básicamente representan la reflexión y el despertar de la conciencia cultural bajo el entorno cultural en general. Desde esta perspectiva, existe un espíritu determinado de rebeldía en su expresión artística” (traducción propia<sup>6</sup>) (Luo Xueying, 2000).

Es bajo este panorama que el estrellato de Gong Li lanza su gran debut y se erige en símbolo nacional en el contexto internacional.

---

<sup>4</sup> 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的哲理反思都深深浸透在作品之中。

<sup>5</sup> 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。

<sup>6</sup> Texto original: 大陆第五代导演的成名作, 也基本上是大人文背景下的文化反思和文化意识的觉醒。从这个角度入手, 艺术手法上带有一种义无反顾的叛逆精神。

Como hemos comentado al principio de esta introducción, el cuerpo de la mujer a menudo encarna a la nación histórica. Pues bien, los *star studies* han manifestado un interés considerable por la condición de símbolo nacionalista de las imágenes de las estrellas. En 1957, Edgar Morin (2005: 147) ya menciona en su libro *Les Stars* la función de las estrellas como “modelos de cultura”; por su parte, Dyer, inspirándose en gran sentido en su precursor, reafirma el valor ideológico de las estrellas para un momento histórico y cultural específico. El valor nacional de la estrella es observado también por Raymond Durgnat (1967: 137), quien sostiene que “la historia social de una nación puede escribirse en relación a sus estrellas de cine”. En términos similares, la autora anteriormente mencionada Sieglöhr (2000) subraya desde un punto feminista cómo la nación ha sido encarnada en femenino por las estrellas europeas. Como corolario a los voluminosos estudios coleccionados en su libro sobre las estrellas en el cine popular europeo, Tytti Soila (2009: 9) apunta que la búsqueda y la promoción de las estrellas nacionales es una respuesta “a las importantes necesidades del público respecto de la identidad e identificación”. Afirma también que las estrellas nacionales a menudo encarnan lo que se perciben como las “características nacionales”. Tal y como señala Shingler (2017: 14), también han surgido considerables estudios sobre el estrellato situado en una “dimensión transnacional” durante el siglo XXI, enfocándose en la figuración nacional en el contexto

internacional cuando las estrellas se trasladan a Hollywood para su desarrollo laboral. La aparición de Gong Li, personaje con una sexualidad terrenal en la pantalla cinematográfica en medio de una rebelión social y artística, personifica en un sentido amplio la característica rebelde nacional, y su cuerpo femenino se convierte, en el nuevo movimiento cinematográfico, en un espacio imaginario que simboliza el renacimiento nacional tras el trauma político de la Revolución Cultural. El rostro distintivamente oriental de la actriz y su fuerza sexual primitiva situados en un ambiente exótico divulgan un reconocible símbolo chino en Occidente; posteriormente, su partida a Hollywood consolida su imagen nacional bajo una perspectiva transnacional.

Teniendo en cuenta este contexto histórico, la actriz encarna una sexualidad notablemente poderosa para un cine que acaba de liberarse de la inflexible censura del Estado. Como bien detectan Chris Berry y Mary Farquhar (2006: 108-134), Gong Li muestra una sexualidad diferente a la de las actrices de los períodos anteriores. En su estudio comparativo de Gong Li con otras dos actrices icónicas durante la guerra anti-japonesa (Ruan Lingyu) y la Nueva China Comunista (Xie Fang), los críticos apuntan a una connotación cambiante relacionada con la representación de la sexualidad femenina en el cine chino. Según ellos, la sexualidad representada por las actrices de las épocas antes de la Revolución

Cultural era retratada como una fuerza “simultáneamente tentadora y amenazadora, pero finalmente individualista y egoísta” que impedía la misión patriótica colectiva, y los sentimientos de los espectadores hacia ellas se estructuraban alrededor de una empatía (*ib íd.*). En cambio, la sexualidad de Gong Li escenifica una “libertad de la jerarquía y de la causa colectiva” sin implicar necesariamente una connotación negativa (*ib íd.*). Es decir, si la sexualidad de las actrices anteriores fue considerada incompatible con las sublimes aspiraciones políticas del pueblo, y por lo tanto interpretada negativamente como un impedimento a la misión masculina, la sexualidad de Gong Li está en cambio, en concordancia y armonía con la ideología principal de sus películas, que se distinguen precisamente por la ideología de la rebelión. De hecho es precisamente la sexualidad de Gong Li lo que proporciona una herramienta poderosa para su lucha anti-patriarcal realizada en estas películas. De esta manera, la connotación positiva de la sexualidad autónoma y resistente de la actriz promovida por la ideología rompedora del cine nuevo la convierte en “probablemente la primera estrella femenina de la República Popular desde 1949 construida de esta manera” (*ib íd.*).

La definición y defensa de la subjetividad femenina por las teóricas feministas provienen de una larga genealogía donde el sexo femenino se ha definido durante mucho tiempo en base a su

alteridad – es decir, como un “no-hombre” por debajo del sujeto masculino. Según la filósofa feminista Rosi Braidotti (2004), esta categorización de la Mujer en relación con el Hombre privilegiado se origina de la necesidad de sostener el ego masculino como único modelo ideal en detrimento de la subjetividad femenina. La autora afirma que la larga historia de la misoginia, entendida como el rechazo a la Mujer y el refuerzo de su inferioridad, ha sido una estrategia necesaria para elevar la identidad masculina como legítimo poseedor de la subjetividad. Sin embargo, la normalización del sujeto masculino como universal y la diferenciación de la Mujer como otredad es perjudicial para ambos sexos: tal y como observaba Simone de Beauvoir, otorgar al género masculino el privilegio de representar al “humano” le da derecho “a la trascendencia y a la subjetividad”, pero al mismo tiempo éste pierde su encarnación específica e individual (*ib íd.*: 135). En otras palabras, el sujeto masculino se vuelve un término abstracto y general al asumir la responsabilidad de “representar”, desconectado de los individuos múltiples que lo encarnan. Las mujeres, al contrario, están “sobrecorporizadas” – su cuerpo constituye la primacía de su definición biológica – y se les niega una legítima subjetividad (*ib íd.*).

Con el pensamiento de la modernidad, la definición clásica y androcéntrica del sujeto masculino como poseedor de la



racionalidad consciente entró en crisis (*ib íd.*). Para Rosi Braidotti (*ib íd.*), este momento de crisis del sujeto racional masculino crea una gran oportunidad para las mujeres, quienes históricamente han sido privadas de su subjetividad. Desde el empeño por el acceso al sufragio y la educación hasta la demanda por la igualdad laboral, la liberación sexual y los derechos reproductivos, las activistas feministas no han cesado de intentar transformar el estatus de las mujeres. Sin duda los movimientos del llamado “feminismo de la igualdad”, que promueve la igualación de los géneros a raíz del victimismo y la opresión de las mujeres en un mundo falogocéntrico, tuvo una gran influencia a nivel político: recordemos que la agenda política comunista china mencionada al principio de esta introducción se aprovechó de este método para llevar a cabo la emancipación femenina. Sin embargo, esta postura que implica la superación de la diferencia del género y la generalización del sujeto femenino acaba deviniendo problemática. El surgimiento del feminismo “de la diferencia sexual” especialmente en Italia critica el feminismo de la igualdad por su anulación de la complejidad del sujeto femenino, reconociendo las particularidades de las mujeres y la liberación de su deseo (Mirizio, 2010). Manteniendo la diversidad de la subjetividad femenina, las pensadoras europeas proponen como meta alcanzar una “significación simbólica positiva” del cuerpo femenino y dar voz al deseo femenino en “toda su inmensidad” (*ib íd.*). De este modo, redefinen la diferencia sexual no

necesariamente como una inferioridad desde el punto de vista patriarcal, sino como una herramienta para potenciar los valores positivos de la modalidad femenina – es decir, “la positividad transgresora de la alteridad” (Kirby, 2011: 41).

En este sentido, merece la pena reproducir íntegramente la definición de la subjetividad por Teresa De Lauretis (2000: 137), especialmente pertinente para el presente análisis:

[...] El sujeto de esta conciencia feminista ya no es aquel definido inicialmente teniendo en cuenta el único eje del género, la oposición hombre-mujer, y constituido únicamente por la represión o negación de su diferencia sexual. En primer lugar este sujeto es mucho menos puro [...] En segundo lugar no es un sujeto unitario, siempre igual a sí mismo, dotado de una identidad estable; ni un sujeto únicamente dividido entre masculinidad y feminidad. Es, al contrario, 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 [...] Finalmente, y quizá esto es todavía más significativo, el sujeto en la teoría feminista tiene la capacidad de obrar, de moverse y dislocarse de forma autodeterminada, de tomar conciencia política y responsabilidad social, incluso en su contradicción y no-coherencia.

En este sentido, en vez de representar una sustancia, la subjetividad se aproxima más a una forma en particular como considera Carolina Meloni (2012: 91), entendida como “subjetivación” e “individuación”. Como ilustraremos con abundantes ejemplos en esta tesis, la subjetividad femenina reflejada en las concretas gestualidades cinematográficas se construye en referencia a situaciones específicas. Además, esta subjetividad se manifiesta frecuentemente como múltiple y cambiante – precisamente contraria al sujeto moderno rígido y cerrado en la definición androcéntrica.

En línea con las reflexiones profundas de las predecesoras feministas, esta tesis sitúa la subjetividad femenina en su individualidad y complejidad en relación con la autoridad y el empoderamiento femenino. Emprende una búsqueda de la subjetividad femenina representada por Gong Li en el cine chino, con la intención de subvertir la persistente descalificación de la mujer en la sociedad patriarcal. Teniendo en cuenta que la subjetividad femenina en el marco conceptual feminista difiere del sujeto masculino general y abstracto – la primera es fundamentalmente “encarnada o corporizada” (Braidotti, 2004) y en esencia habla desde una localización específica, que es el cuerpo codificado de la mujer –, esta tesis 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 esta tesis en un gesto concreto de la interpretación de la actriz Gong Li – su mirada subversiva – como el reflejo primario, concreto y corporal de su subjetividad femenina.

El principal entramado teórico de esta investigación, por lo tanto, lo constituyen las filósofas feministas<sup>7</sup>. Con respecto al entramado feminista occidental que nos servirá como marco teórico para esta tesis, anotamos que autoras tanto occidentales como orientales se han servido de su acervo teórico para indagar en el cine chino<sup>8</sup>. La validez de sus empeños reside en considerar debidamente los contextos históricos y culturales de los objetos de estudios, aplicando a su vez las teorías sistemáticas del pensamiento feminista occidental para facilitar sus análisis. La importación de las

---

<sup>7</sup> Muchas de las teóricas feministas retoman nociones psicoanalíticas. Utilizaremos los términos del psicoanálisis, pero no nos detendremos en sus formulaciones específicas.

<sup>8</sup> Ejemplos como: Kaplan, E. Ann (1997) “Reading Formations and Chen Kaige’s *Farewell My Concubine*”, y Cui, Shuqin (1997) “Gendered Perspective: The Construction and Representation of Subjectivity and Sexuality in *Ju Dou*”, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press

perspectivas occidentales introduce nuevas ideas posiblemente no detectadas previamente por los académicos chinos. Para un país que no ha tenido sus propios movimientos feministas independientes<sup>9</sup> ni un entramado filosófico sistemático sobre el feminismo, parece especialmente productivo aprovechar el conocimiento que brindan aportaciones interculturales – aunque insistimos que siempre se debe procurar contextualizar los textos cinematográficos y las lecturas de los mismos en su particularidad histórica y cultural. La subjetividad femenina que tratamos en esta tesis se diferencia del problemático sujeto excluyente, imperialista y falogocéntrico que invalida la aplicación del concepto de subjetividad al análisis del cine chino. La diversidad del sujeto femenino – incluyendo la diversidad cultural – propuesta por las pensadoras posfeministas, que reiteramos a lo largo de nuestro discurso, justifica por su maleabilidad que hagamos uso de la riqueza del pensamiento euro-americano para analizar el sujeto actoral chino.

Asimismo, esta tesis hará referencia a las teorías sobre la interpretación actoral y los *star studies* con el objetivo de explorar la aportación profesional de Gong Li como actriz y los elementos intertextuales que conjuntamente construyen su *star persona*.

---

<sup>9</sup> La emancipación de las mujeres en China ha sido asociada con la propaganda comunista, haciendo este movimiento feminista parte de la revolución nacional en general.

Profundizaremos en los análisis cinematográficos a través de un acercamiento a los estudios socio-históricos de la filmografía como parte íntegra en el tratamiento de las películas en concreto. De esta manera, se intentará combinar los análisis del contenido de las imágenes femeninas con explicaciones sobre cómo los significados han sido producidos por estas imágenes, situando las representaciones de las mujeres en los cambiantes contextos sociales, históricos y culturales en China. Como ya hemos explicado anteriormente, consideramos imprescindible contextualizar históricamente cada película de nuestra investigación, recogiendo el testigo de Annette Kuhn (1991: 123):

El análisis textual, al centrarse en los mecanismos internos de las películas en cuanto textos, tiende a ignorar las cuestiones concernientes a los contextos institucionales, sociales e históricos de producción, distribución y exhibición. Un avance importante para la teoría feminista del cine será intentar unir el interés del análisis textual por la producción del significado con los estudios de los contextos sociales e históricos en que se realizan las películas.

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. Cada capítulo de esta tesis forma su propio

discurso íntegro e independiente con una selección filmográfica pertinente para los respectivos desarrollos de argumentación, que se interconectan a través de su vínculo común con la subjetividad femenina como argumento central. Sin negar que en la industria cinematográfica china todavía existen imágenes inconsistentes con la conciencia feminista y representaciones desequilibradas con respecto al género, esta tesis procura transmitir ejemplos positivos de potentes figuras femeninas, con el fin de encontrar el lugar de la subjetividad e identificación femeninas y el placer que las mujeres sienten como público cinematográfico.







## **2. CAMINOS DE LAS PREDECESORAS: LAS TEORÍAS FEMINISTAS SOBRE LA MIRADA CINEMATOGRAFICA**

Cuando tratamos de acercarnos al mito de una actriz y descifrar con claridad el significado de esa feminidad mediante su gestualidad, la teoría cinematográfica feminista constituye una fuente de notable utilidad. Desde las preocupaciones sociológicas por la función de los personajes femeninos en la pantalla hasta las deconstrucciones psicoanalíticas y semióticas de los mecanismos de representación, el debate feminista sirve como un sólido marco teórico para la posterior investigación filmográfica de Gong Li.

En casi todas las diversas perspectivas que comparten el objetivo de descodificar la construcción y el consumo de las figuraciones femeninas en el cine, la cuestión de la mirada surge como un punto crucial por examinar. Casi cada vez que evaluamos un cuerpo femenino grabado en el celuloide, es inevitable observar cómo mira y pensar sobre el tipo de la mirada que el espectador arroja sobre él. Los intercambios de miradas que tienen lugar de forma tanto diegética como extradiegética se convierten en una pista fundamental a la hora de determinar la subjetividad cinematográfica. Muy posiblemente, a través de los indicios proporcionados por la

mirada puede detectarse también el juego de poderes tras la cámara y la frecuentemente criticada desigualdad de género. Temas notables como el deseo, la subjetividad y la identificación asociados con la mirada siguen siendo esenciales en los estudios feministas sobre el cine. Dado que en esta tesis se procura realizar una investigación sobre la sexualidad subversiva y la subjetividad de Gong Li revelada justamente mediante su gesto de mirar en concreto, una previa aportación bibliográfica parece aún más necesaria. Es por esta razón que este capítulo ofrece un marco teórico de las críticas feministas sobre la mirada en el cine, antes de entrar en detalle en el análisis de la filmografía de Gong Li.

No es la intención de este capítulo hacer un recorrido exhaustivo de las teorías sobre la mirada cinematográfica, sino que se seleccionan los puntos más pertinentes para formar un entramado sintético que será integrado posteriormente en los análisis fílmicos. Así se pretende construir un hilo de argumentación en base a los diferentes enfoques teóricos sobre la economía de la mirada basada en la diferencia sexual en el cine – desde las preocupaciones por la representación de la mujer como un objeto de la mirada masculina y las proposiciones de deconstruir el placer y la identificación de los hombres; hasta las iniciativas en explorar activamente un placer femenino en el cine institucionalizado desde David Wark Griffith, así como finalmente realzar la subjetividad femenina. Con este

esquema dinámico que nos proporcionan los pensadores, se trata de reforzar la postura crítica de esta tesis: en vez de simplemente criticar el placer masculino derivado de la cosificación del cuerpo femenino, se potenciará la voz feminista resistente escondida detrás de un cine aparentemente patriarcal.

## **2.1 El mecanismo de la mirada en el cine clásico: Laura Mulvey como un punto de partida**

Desde su primera publicación, el emblemático artículo de Laura Mulvey (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ha sido un punto de referencia para las teorías feministas sobre la dinámica de las miradas en el cine, resultando en una preocupación continua sobre las cuestiones que plantea por parte de un gran número de críticas feministas desde aquel entonces. Considerando que el discurso en este capítulo se organizará alrededor del mecanismo de la mirada cinematográfica propuesto por Mulvey, partiremos de su citada tesis.

El ensayo inicial de Mulvey, basado en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y Jacques Lacan y que más tarde será objeto de controversia en el campo académico, analiza el mecanismo de la mirada y la representación del cuerpo femenino en el cine clásico de

Hollywood. Construido alrededor de la escopofilia freudiana comprendida como impulso sexual, el punto de partida de Mulvey consiste en explorar el placer inmerso en la mirada cinematográfica. Creyendo que la perspectiva del espectador está inevitablemente relacionada con una posición subjetiva masculina, la teórica argumenta que la figura femenina en la pantalla sirve como un objeto de deseo y espectáculo erotizado para la mirada masculina. Sugiere dos modos de la mirada masculina hacia el cuerpo femenino – la mirada voyeurista y la mirada fetichista – y ambos son mecanismos para superar el miedo psicoanalítico de la castración por el complejo edípico. Según Mulvey, con estos dos modelos, el hombre, diegéticamente o extradiegéticamente (el espectador, el protagonista y el director) es siempre portador de la mirada escopofílica y sádica, mientras la mujer permanece como el objeto de la misma. Para la teórica, como el punto de vista que se prioriza en el cine es el masculino, el placer fílmico es tanto provocado como disfrutado fundamentalmente por el género masculino. Esta división entre el hombre como el sujeto activo y la mujer como el objeto pasivo de la mirada es considerada por Mulvey como una manera de reforzar la hegemonía masculina.

Privada de su propia agencia y del acceso a la visión, la figura femenina, considerada como objeto de espectáculo por Mulvey, sirve únicamente para complacer las fantasías masculinas. El

espectador, mediante el dispositivo cinematográfico, se identifica con el protagonista y, por consiguiente, con su mirada. Según la autora, la única manera de superar la cosificación de la mujer como objeto de la mirada masculina es una radical ruptura con las dinámicas voyeurista y fetichista de la visión del cine convencional<sup>10</sup>. La propuesta de Mulvey fue políticamente reivindicativa al intentar destapar el desequilibrio entre los géneros y reconocer las divisiones sexuales producidas a través de las representaciones cinematográficas. Sin embargo, su planteamiento que asocia el placer visual ofrecido por el cine clásico tan estrechamente al patrón de la mirada identificada como masculina deja básicamente sin lugar la subjetividad femenina. Es principalmente por esta razón, por la generalización de los puntos de vista representados planteada por Mulvey, que su propuesta inicial ha sido ampliamente criticada por algunas teorías feministas. Al suponer que la posición de la mirada cinematográfica es fundamentalmente masculina, su argumentación niega la posible construcción de otras perspectivas como “la mirada objetiva de la cámara” y “la mirada activa de la protagonista” (Cowie, 1997: 71).

A pesar de ser una teoría occidental sobre un período específico de

---

<sup>10</sup> La misma Mulvey ha experimentado en sus prácticas cinematográficas. Su estrategia es solamente realizable a través de una nueva forma de hacer el cine, es decir, la supuesta cinematografía vanguardista.

la historia del cine – el cine clásico de Hollywood –, en los intentos por aplicar las teorías feministas occidentales al análisis del cine chino, muchos autores han citado el punto de vista de Mulvey. Lo utilizan como un reforzamiento para su protesta de la representación de la mujer en un país oriental<sup>11</sup>. Esta referencia unánime de los autores ciertamente ha sido la aprobación más convincente de la contribución de Mulvey a las teorías cinematográficas feministas. Sin duda, su discernimiento de la mirada masculina y la desfavorable representación de la mujer pueden aplicarse de manera relevante a extensivos casos fílmicos. Sin embargo, su teoría no deja de ser polémica y la aplicación de su discurso como la única base en los análisis filmográficos carece a menudo de meticulosa consideración. De hecho, varios teóricos se resisten al planteamiento de Mulvey, preguntando dónde está el lugar de la mujer en la audiencia. Les parece reduccionista alinear fijamente la

---

<sup>11</sup> Si solamente limitamos la extensa escritura sobre el tema en la específica actriz Gong Li que estamos tratando en esta tesis, ya se encuentran varios ejemplos. Consultar, por ejemplo, a Zhang, Xudong (1997) *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham: Duke University Press; Zhang, Yingjin (2002) *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Michigan: University of Michigan Centre for Chinese Studies; Ding Yaping y Zhang, Binning (2008) “The Cultural Characteristics of Three Generations of Female Stars in Chinese-Language Films and Its Shift Track”, *Journal of Shanghai University, Social Science Edition*, 6, pp.34-51; Wu, Huidan (2015) “Del Cine a la Serie Televisiva: La Transformación de la Conciencia Feminista en *Sorgo Rojo*”, *Radio & TV Journal*, 1

pasividad con la feminidad y la actividad con la masculinidad. Según ellos, por la insistencia de Mulvey en una activa mirada inevitablemente masculina y su negligencia del placer femenino, parece que las mujeres han sido excluidas de la mirada y no pueden disfrutar del cine dominante. Además, en cuanto a la subjetividad femenina que nos interesa en esta tesis, la teoría de Mulvey ofrece pocas alternativas a la mujer, para la cual puesto que su figura está asociada con la imagen y el espectáculo, una distancia requerida para adoptar el sujeto de voyeurismo y fetichismo resulta imposible. Por ello, han surgido cuestiones como dónde está la mirada femenina y el placer/deseo femenino en el cine; y si las figuras femeninas siempre están condenadas a ser objeto pasivo, símbolo de ansiedad masculina, o receptora de la mirada.

## **2.2 Revisiones de la teoría de Mulvey en torno a la mirada femenina**

Ya que la principal preocupación de la teoría inicial de Mulvey es criticar la negación y represión de la mujer en la dinámica de la mirada masculina, su propuesta ha provocado verdadero interés en localizar una mirada femenina. Centrándose en este propósito, varias autoras han intentado hacer revisiones de su teoría y rellenar el hueco que ha dejado dentro del marco del psicoanálisis freudiano



y lacaniano: es decir, siguen con la lógica que la mirada deriva del complejo edípico y la fase de espejo respectivamente.

E. Ann Kaplan (1983), por ejemplo, ha llevado a cabo unas influyentes primeras reflexiones sobre las teorías iniciales de Mulvey. En gran medida de acuerdo con el sistema de la mirada y el patrón de dominación-sumisión basados en la diferencia sexual propuestos por Mulvey, Kaplan plantea preguntas como: “¿es necesariamente masculina la mirada?” “¿Podemos estructurar las cosas de modo que sean las mujeres quienes posean esa mirada?” “Si ello fuera posible, ¿querrían las mujeres poseerla?” Y “¿qué significa ser una espectadora femenina?” Al examinar el cine de los años setenta y ochenta, Kaplan detecta que para unas representaciones donde el patrón de la mirada se invierte y el hombre se convierte en el objeto de la mirada y el deseo de la mujer, la heroína tiene que adoptar la posición masculina. Es decir, por convertirse en “la portadora de la mirada e iniciadora de la acción”, la mujer se ve obligada a renunciar a su feminidad tradicional y asumir características consideradas como masculinas en nuestra sociedad – “fría, dominante, ambiciosa y manipuladora” (*ib. d.*: 29). Aunque en algunos casos, la mujer consigue ser dominante en su mirada, deseo y poder interactuando con el hombre, este deseo no se reconoce como una legítima pertenencia del género femenino y ésta tiene que ceder a la condición de “masculinizarse”. El hombre,

por otro lado, se “afemina” para asumir una posición más pasiva como receptor de la mirada.

Se sugiere, en este caso, que el hombre y la mujer pueden intercambiar sus posiciones en la mirada, pero con la precondición de que la asignación genérica siga siendo completa – uno tiene que complementar las funciones del otro para que el equilibrio genérico de hecho se mantenga. Es más, la postura masculina simbólica – irrespectivamente de quién adopta esa postura, hombre o mujer – no deja de ser activa y la postura femenina pasiva. En este sentido, el binario genérico en el fondo sigue siendo estático y la figura femenina activa no hace más que usurpar la posición convencionalmente ocupada por el hombre. La esencia de poseer la mirada, aunque no necesariamente corresponde al hombre, tiene que ser en la postura masculina. Kaplan también descubre que en estas películas, la mujer siempre tiene que sacrificar algo o ser castigada al fin de la historia. Este callejón sin salida hace que la autora concluya que “nuestra cultura está profundamente comprometida con los mitos de la diferenciación sexual, lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’, que giran, primero, en torno a un complejo mecanismo de la mirada, y después, dentro de unos modelos de dominio y sumisión” (*ib id.*). De este modo, declara la posición inherentemente masculina de la mirada cinematográfica.

Es necesario señalar que en base a esta revisión de Kaplan, la misma Mulvey, posteriormente a la polémica generada por su artículo original, también ha intentado reflexionar acerca de sus pensamientos iniciales. En búsqueda de una posible mirada femenina, en *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1993)*, la teórica, todavía insistiendo en la "gramática" innata de la convención de la mayoría de las narraciones populares – se estructuran alrededor de la masculinidad y actividad –, argumenta que para lograr placer en este tipo de narraciones, las mujeres tienen que adaptarse a la convención e identificarse transexualmente con los héroes. Por un lado, Mulvey reafirma que la mirada activa en el cine es intrínsecamente masculina; por otro lado, detecta una vía para la mirada e identificación femeninas.

Al analizar la película *western Duel in the Sun*, que atípicamente se centra en la oscilación sexual y la subjetividad dramática de una protagonista femenina, la autora señala que la película se desvía de la típica acción masculina del dicho género cinematográfico. Sin embargo, al igual que sucede con la revisión de Kaplan, se supone en la película una masculinización de la mirada femenina: la mujer retrocede a una fase de "masculinidad regresiva" – una posible tendencia hacia lo masculino de la sexualidad femenina antes de la diferenciación sexual (*ib íd.*). Este término elaborado por Freud se

refiere al deseo inconsciente de la niña de asumir atributos masculinos que luego es reprimido para integrarse como una mujer “apropiada” durante la socialización. Según Mulvey, es la ambigüedad entre la “feminidad pasiva” y la “masculinidad regresiva” la que constituye el mayor nudo dramático de *Duel in the Sun*. De forma similar, cuando una espectadora se identifica con las películas orientadas a la audiencia masculina y siente placer en el proceso, recupera ese aspecto perdido de su sexualidad y fantasea con la libertad y actividad que pudiera gozar como un héroe. Esta alternativa se muestra básicamente en conformidad con las revisiones de Kaplan.

A pesar de revisar los discursos anteriores para conceder un lugar para la espectadora, los argumentos de Mulvey y Kaplan no dejan de ser esencialistas. En el fondo, siguen reconociendo como estándar una única perspectiva desde la que mirar, que es la masculina. Aunque proponen una forma para que las mujeres participen en la mirada y disfruten de ella – el despertar de una fantasía de actividad reprimida para la feminidad “correcta” –, esta mirada es sólo posible a través de la masculinización. En gran medida, la posición masculina como la norma de la mirada es reforzada y las revisiones de las dos autoras reflejan la rígida dicotomía social entre lo masculino y lo femenino. Además, su consideración del deseo femenino que muestra características de

virilidad como una masculinización en el fondo implica una denigración de la legitimidad del mismo, o en palabras de Annalisa Mirizio (2010), “una vacilación en reconocer la enormidad del deseo femenino y en contemplarla como parte legítima de la experiencia de las mujeres”. La propuesta de esta tesis de encontrar y resaltar una mirada activa propiamente femenina parece hallar poco apoyo en las teorías de Mulvey o Kaplan – aunque la facilidad de la mujer para atravesar las fronteras genéricas e identificarse transexualmente en sus teorías nos podrá servir como pista para ampliar los argumentos más adelante. En este aspecto progresista de la revisión, la alternancia de la mirada femenina entre la posición “masculina” y “femenina”, entre el sujeto y objeto, y entre la postura activa y pasiva, parece aludir a la idiosincrásica subjetividad flexible femenina – una concepción importante que inspirará a los pensamientos feministas posmodernos y que será tratado en los siguientes capítulos.

La contribución y limitación de esta revisión han sido precisamente evaluadas en las reflexiones de Jackie Stacey (1994: 60), que nos sirve como un buen resumen de las argumentaciones anteriores:

La revisión de Mulvey es importante por dos razones: ella desplaza la noción de la existencia de una posición inamovible para la figura del espectador dentro del texto; y ello enfatiza los espacios vacíos

y las contradicciones dentro del significado patriarcal, trayéndonos preguntas cruciales sobre la resistencia y diversidad. Sin embargo, el modelo binario de la diferencia sexual utilizado refuerza de alguna manera la noción de que las fantasías de acción “sólo pueden encontrar expresión a través de la metáfora de la masculinidad<sup>12</sup>.

Dicho así nos sirve como un buen punto de partida académico, ya que es precisamente el esquema de mirada establecido por Mulvey el que trataremos de desmontar con las miradas frecuentemente confrontacionales de una actriz. La mirada de ese sujeto femenino, equivalente en su fuerza y validez a una mirada masculina, y que nos evoca a las espectadoras la identificación con una heroína, parece insinuar algo más que la confinada imagen de la mujer como un objeto sexual y la supuestamente inevitable opción de masculinizarnos para disfrutar del cine de entretenimiento.

La teórica feminista Mary Ann Doane también ha tratado de descifrar la mirada femenina. En su libro *The Desire to Desire*

---

<sup>12</sup> Texto original: Mulvey's revision is important for two reasons: it displaces the notion of the fixity of the spectator positions produced by the text; and it focuses on the gaps and contradictions within patriarchal signification, thus opening up crucial questions of resistance and diversity. However, the binary model of sexual difference used in still reinforces the somewhat problematic notion that fantasies of action can only find expression through the metaphor of masculinity.

(1987), al analizar el cine de mujer de los años cuarenta – un tipo de cine específicamente hecho para la mirada femenina –, ha podido descubrir evidencias donde el cuerpo femenino no es filmado de forma sexual para la mirada masculina. Sin embargo, a pesar de superar la canónica cosificación del cuerpo femenino que preocupa a Mulvey, las figuras femeninas no por eso consiguen disponer de una subjetividad legítima. Doane concluye que en este cine la mirada nunca ha sido atribuida apropiadamente a las mujeres de una manera no problemática. La autora descubre que, aunque la intención de este cine es poner a la mujer en la posición de sujeto, el proyecto no resulta fácil – la mujer siempre acaba convirtiéndose en el espectáculo. En este caso, la subjetividad bien definida de la mujer acaba perdiéndose durante la evolución narrativa. Es más, en este tipo de cine se suele representar personajes femeninos con alguna patología como la paranoia, la esquizofrenia y la amnesia. Así que en vez de provocar placer sexual en el espectador, este cine está codificado para producir, en cambio, el patetismo de la espectadora – ya que, cree Doane, psicoanalíticamente la forma de mirar de una mujer está estrechamente asociada con la simpatía, empatía y sobre-identificación.

Este argumento implica el reconocimiento de la fantasía masoquista en la mirada femenina: justamente por eso las mujeres comparten las “tardes mojadas y desgastadas” derramando sus lágrimas sobre

los dramones (Haskell, 1987). Este punto también es compartido por la teórica anteriormente mencionada, E. Ann Kaplan, quien afirma que las mujeres sienten placer por el melodrama – el género especialmente dirigido a la audiencia femenina –, debido a la posición masoquista que adoptan al resolver la crisis edípica, supuestamente originada en su niñez. En su búsqueda de la figura femenina como un sujeto activo en el cine de ese período, Doane sólo se encuentra con una identificación exacerbada de parte de las espectadoras con las imágenes masoquistas. El cine de mujer de los cuarenta fomenta que la mujer se “sobre-identifique” con el sufrimiento, la histeria y la paranoia. En este sentido, las investigaciones de Mary Ann Doane en gran medida reafirman la dificultad detectada por Mulvey en representar la subjetividad femenina.

Alternativamente, Doane propone que la mujer puede gozar de una mirada narcisista que demanda convertirse en la imagen que ve. Según la autora, este carácter de la mirada femenina es determinado por su especificidad sexual – la mujer se encuentra demasiado próxima a su cuerpo. Diferente a la mirada masculina que se enfoca específicamente en el cuerpo femenino como el objeto, Doane considera que la mirada femenina en cambio no tiene un objeto explícito, por lo que se encuentra sin dirección y vacía. Esta diferencia crucial es consecuencia de los procesos distintos de



desarrollo sexual experimentados por el niño y la niña. Partiendo del mismo punto de autoerotismo pre-edípico, tanto el niño como la niña tienen a la madre como su primer objeto de deseo. En esta fase, mientras el niño externaliza su deseo como sujeto a un objeto femenino en base a una diferenciación sexual, la externalización para la niña es encontrar lo mismo (lo femenino), resultando en el fracaso en distinguir lo interno (el sujeto) y lo externo (el objeto) (Doane, 1987: 144). Con el colapso de la distancia necesaria entre el sujeto y el objeto, cuando una mujer mira, su identificación y su deseo se unen en vez de separarse como en el mecanismo de la mirada masculina. La mirada femenina tiene el fin de querer convertirse en la imagen que mira – por lo tanto en el objeto (*ib íd.*: 157). Esta mirada femenina borrosa y narcisista excluye entonces una construcción de la mujer como un legítimo sujeto deseante<sup>13</sup>. Por lo tanto, todavía basándose en los mecanismos psicoanalíticos freudiano y lacaniano, Doane considera que una mirada femenina capaz de posicionarse con una subjetividad del modo que lo hace la convencional mirada masculina resulta imposible porque a las

---

<sup>13</sup> En cuanto al deseo femenino: según Doane (*ib íd.*), el deseo de la mujer es imaginativo, y el poder de su imaginación es amenazador para la sociedad patriarcal. Sin embargo, este deseo femenino también tiene un punto débil – la incapacidad de distinguir o mantener una distancia entre la realidad y ficción. Aprovechando de ello, la menuda ubicación del deseo femenino en lo imaginativo en el cine es, según Doane, una “estrategia de contener el deseo femenino” (*ib íd.*: 115).

mujeres les falta la distancia necesaria entre el deseo y objeto – “ella es la imagen” (1991: 22).

Ambos mecanismos, tanto el masoquista que sobre-identifica con el sufrimiento como el narcisista que borra la distancia entre la observante y su objeto, no permiten a la mujer ser el sujeto de la mirada. El cine de mujer en general, por eso, demuestra “una incapacidad consistente en sostener una representación coherente de la subjetividad femenina en el contexto de los mecanismos discursivos falogocéntricos” (*ib. d.*: 147). Parece que, argumentando desde diferentes perspectivas sobre la mirada femenina, las tres autoras – Mulvey, Kaplan y Doane – llegan a conclusiones similares. Según ellas, en base al psicoanálisis freudiano y lacaniano, la mujer no consigue disponer de una mirada con subjetividad. Por la sobre-identificación con el objeto de su mirada, la distancia requerida para una mirada subjetiva se pierde. La única alternativa para que una mujer sea sujeto dominante de la mirada es apropiarse de la mirada masculina, y para eso se requiere una postura travestida, estrategia que implica una pérdida de la propia posición femenina de la mujer. Es más, cuando una mujer adopta la mirada activamente, su excesivo deseo casi siempre es sádicamente castigado en la narración clásica de Hollywood. La dificultad que encuentran las autoras en construir una subjetividad femenina basando sus teorías en el entramado psicoanalítico freudiano y

lacaniano nos impulsa a explorar alternativas fuera de este esquema.

## 2.3 Nuevas teorías sobre la mirada femenina

Hasta aquí las críticas feministas que se centran exclusivamente en la represión de las mujeres y el dilema de su subjetividad en los discursos androcéntricos parecen bastante problemáticas. Tal y como resume Jane Gaines (1990: 78): “siempre discutiendo la imagen de la mujer en su negación, estamos constantemente limitando las prácticas de representación y recordándonos de la imposibilidad de la expresión femenina en la cultura dominada por los hombres (traducción propia<sup>14</sup>)”. Parece que ha llegado el momento de explorar un discurso propiamente femenino que existe en las prácticas cinematográficas en vez de simplemente criticar las representaciones negativas de las mujeres en el cine patriarcal. Linda Williams (1984a: 6-7) afirma esta necesidad en su crítica de las teorías de Mulvey:

Es comprensiblemente una tarea más fácil rechazar los modos de representación ‘dominantes’ o ‘institucionales’ enteramente que descubrir dentro de estos modos existentes ojeadas de una

---

<sup>14</sup> Texto original: always discussing the image of woman in its negation, we are constantly qualifying representational practices and reminding ourselves of the impossibility of female expression in male-dominated culture.

subjetividad femenina más ‘auténtica’ (el término en sí mismo es ciertamente problemático)”. Sin embargo, considero que el último es una vía de enfoque más fructífera, no sólo como una manera de identificar qué placer existe para las espectadoras dentro de la narración cinematográfica clásica, sino también como una manera de desarrollar nuevas estrategias de representación que hablarán más plenamente al público femenino (traducción propia<sup>15</sup>).

Estas líneas de Williams inciden de pleno en el objetivo principal de esta tesis. De hecho, las posturas de varias académicas coinciden en esta urgente necesidad de encontrar un discurso específicamente dirigido a las mujeres y destacar la autonomía y subjetividad femeninas en el propio cine institucional. Claire Johnston remarca la necesidad de estudiar lo que denomina como “el cine clásico progresista” donde “una voz femenina se abre camino en el discurso patriarcal”, con el fin de investigar cómo el deseo femenino se figura en el cine convencional (Bergstrom, 1988: 81). Sugiere, por

---

<sup>15</sup> Texto original: It is an understandably easier task to reject “dominant” or “institutional” modes of representation altogether than to discover within these existing modes glimpses of a more “authentic” (the term itself is indeed problematic) female subjectivity. And yet I believe that this latter is a more fruitful avenue of approach, not only as a means of identifying what pleasure there is for women spectators within the classical narrative cinema, but also as a means of developing new representational strategies that will more fully speak to women audiences.

lo tanto, la irracionalidad de algunas feministas radicales a la hora de descartar completamente el cine dominante de su consideración crítica y acudir al cine vanguardista para representar una posible mirada femenina. Al fin y al cabo, el supuesto “cine convencional” sigue siendo una importante fuente de placer, incluso para las espectadoras. Elaborar este placer que nos satisface al abrirnos a los personajes femeninos fuertes, independientes y activos en el cine será la intención de este estudio. En las palabras precisamente definidas de Edward Said (1983: 53), un crítico es “responsable en cierta medida de articular aquellas voces dominadas, desplazadas, o silenciadas por la textualidad de los textos. [...] La actitud del crítico debe ser francamente inventiva, en el sentido tradicional de *inventio* tan fructíferamente empleado por Vico, que significa buscar y exponer las cosas que de otra manera serían ocultas debajo de la piedad, negligencia o rutina (traducción propia<sup>16</sup>)”. Una de las misiones de las teorías feministas, por ende, es identificar los discursos femeninos resistentes en el cine y crear una visión propiamente feminista, sin las lentes a través de las cuales observa el sistema fallogocéntrico.

---

<sup>16</sup> Texto original: The critic is responsible to a degree for articulating those voices dominated, displaced, or silenced by the textuality of texts. [...] The critic’s attitude should be frankly inventive, in the traditional rhetorical sense of *inventio* so fruitfully employed by Vico, which means finding and exposing things that otherwise lie hidden beneath piety, heedlessness, or routine.

“En todas las relaciones de poder ‘hay necesariamente la posibilidad de resistencia’”. Citando a Michel Foucault, la crítica feminista afroamericana Bell Hooks (2003: 94) nos invita a revisar los márgenes de los discursos dominantes para encontrar una agencia resistente. En realidad, varias feministas han hecho intentos por escapar del callejón sin salida donde la mujer es conceptualizada según los parámetros androcéntricos de la tradición psicoanalítica freudiana y lacaniana – la mujer como la falta, la alteridad, sin su propia identidad o condición de identificación, incapaz de pronunciar una probable subjetividad autónoma, privada de la posición de desear, incluso de su feminidad para conseguir una mirada. Confiando en que las representaciones de las mujeres en el cine son mucho más complejas, las autoras feministas buscan activamente las alternativas para interpretar las apariciones femeninas en la pantalla. Mediante sus exploraciones en las grietas de los sistemas de representación mayoritariamente dominados por los hombres, las autoras feministas intentan rescatar la imagen de la mujer de su total victimismo y silencio.

Esta dirección de investigación que indaga dentro de la industria cinematográfica dominante, se opone con la creencia radical de Mulvey de que una imagen femenina positiva sólo se puede construir dentro de un cine vanguardista al permitir éste que en su interior tenga cabida la rotura de cualquier canon establecido,

incluido el falogocéntrico. En cambio, preguntándose por qué las mujeres nos sentimos igualmente atraídas por algunas representaciones femeninas en el cine institucionalizado, y qué nos interpela y conmueve de ello, algunas feministas posteriores sitúan ese placer en nuestra impresión acerca de las estrellas de cine y lo extraordinario. Al fin y al cabo, si nos oponemos al placer que proporcionan las representaciones femeninas a la mirada masculina y deconstruimos sus fuentes en prácticas cinematográficas más radicales, probablemente acabamos destruyendo nuestro propio placer como espectadoras también. Lucie Arbutnot y Gail Seneca (1990: 115) detectan que en un cine aparentemente hecho para el placer masculino, las figuras femeninas independientes y los vínculos que se crean entre ellas en el universo narrativo nos ofrecen igualmente a la audiencia femenina una fuente de placer e identificación. En vez de preocuparse por desarticular el placer y la mirada masculina en el cine, unas académicas apoyan un interés en realzar el placer y la mirada femeninos, sosteniendo que la identificación con los personajes femeninos potencialmente positivos en una narración debe ser fomentada en vez de ser destruida.

Sobre la positividad de la diferencia sexual, el denominado “sujeto feminista femenino” conceptualizado por De Lauretis es sumamente relevante (Braidotti, 2004). Esta crítica no sólo denuncia la

construcción de la feminidad como negativa, descalificativa e inferior según los valores binarios del patriarcado, sino que, prioritariamente, convierte la diferencia de la mujer confinada por la dicotomía androcéntrica en “una fuente de afirmación positiva de otros valores” (*ib íd.*: 15). De este modo, la subjetividad femenina situada en la autoridad y la auto-afirmación cobra la función del empoderamiento, subvirtiendo los códigos pre-establecidos que la oprimen (*ib íd.*).

Como se ha mencionado anteriormente, la mirada femenina en las teorías feministas basadas en el psicoanálisis freudiano y lacaniano tienen soluciones muy limitadas en el cine institucionalizado, que fundamentalmente oscilan entre la masculinización y la sobre-identificación – ambas dinámicas niegan una mirada subjetiva propiamente femenina. Rechazando el planteamiento basado en el psicoanálisis freudiano y lacaniano donde el placer visual del hombre deriva de una mirada dominante sobre el cuerpo femenino, Gaylyn Studlar (1988) recuerda la duradera influencia de la fase pre-edípica en la formación de la sexualidad. La fase pre-edípica se refiere al período de desarrollo psicosexual previo al complejo de Edipo. En esta fase pre-edípica, la madre omnipotente se presenta como el único objeto de amor y dependencia del infante, cuyo erotogenicismo se muestra polimorfo. Este desplazamiento de énfasis propuesto por Studlar del complejo edípico y la fase fálica a



la etapa pre-edípica inicia una nueva visión en las críticas feministas sobre la dinámica de la mirada.

Al ampliar el análisis de las películas de la colaboración Von Sternberg/Dietrich al placer cinematográfico en general, Studlar considera que todos los espectadores se encuentran en una posición masoquista y sumisa ante la imagen femenina en la pantalla – lo cual les recuerda a su relación oral con la madre cuando eran niños. En esta etapa oral, el pecho materno simbolizaba una fuente plena que satisfacía todas las necesidades y placeres de la zona erógena principal del infante – la boca. Haciendo referencia al masoquismo según los estudios de Deleuze, la autora afirma la plenitud de la madre pre-edípica para el infante (en esta fase la madre no es reconocida por su castración) y su influencia extendida en el desarrollo psicosexual del adulto. Superando la imagen restringida de la madre edípica castrada y amenazadora que necesita ser cosificada para la mirada masculina, el hincapié que se hace a la madre pre-edípica en la argumentación de Studlar ratifica la autoridad femenina para el masoquista. Si en el universo sádico, la mujer se convierte en el objeto pasivo y víctima de los impulsos misóginos falogocéntricos; entonces la mujer en el universo masoquista representa el erotismo estilizado para la gratificación y el placer – la figura femenina es divinizada y reverenciada por el masoquista. La simbolización y la significancia de la figura

femenina cambian totalmente en los dos complejos psicosexuales. Al ver las imágenes femeninas de la pantalla como encarnaciones simbólicas de la madre oral, la autora encuentra una posible subjetividad femenina en las representaciones cinematográficas. Propone, por lo tanto, una re-evaluación del mecanismo que produce el placer sádico en las anteriores teorías feministas y considerarlo en un esquema de las psicodinámicas influidas por la estética masoquista. Esta propuesta y su cambio de enfoque nos ofrecen una visión constructiva para superar las limitaciones de la mirada femenina.

La teoría de Gaylyn Studlar promete una perspectiva completamente novedosa para descifrar la imagen femenina y su subjetividad en el cine que nos interesan en esta tesis. Es en la fase pre-edípica y la mujer/madre conferida de poder donde Studlar ha localizado el mecanismo de la mirada apropiada para la cinematografía. En este mecanismo dialéctico, la mujer puede ser tanto sujeto (quien representa el ego ideal para el infante y tiene su propia acción fuera del control del niño pasivo) como objeto (de la mirada y el amor del niño pre-edípico). Sin embargo, como objeto de la mirada escopofórica o fetichista, posee un significado distinto al de las teorías basadas en el complejo edípico. La diferencia reside en que si este mecanismo de la mirada ubica sus orígenes en la fase pre-edípica – tal y como argumentan los psicoanalistas como Robert

Dickes (1963), M. Wulff (1945), Joseph, C. Solomon (1978), J.S. Kestenberg (1956) etc. –, por lo que la mirada masculina no tendrá la necesidad de maniobrar por el miedo de castración y no se volverá sádica hacia el cuerpo femenino. En cambio, se entregará de forma masoquista a la madre poderosa, quien tendrá sus propios derechos de mirar también como un sujeto, o devolver la mirada masculina cuando sea mirada. Esta capacidad afirmada de la mujer de tanto iniciar la mirada como advertir la mirada masculina finalmente reivindica su subjetividad, y nos servirá como una de las principales bases de este estudio.

El placer visual del aparato cinematográfico, según Studlar, se asemeja más al masoquismo pre-edípico que al sadismo edípico. Ya que la lógica del sádico consiste en la acción con el fin de penetrar, destruir y experimentar el orgasmo inmediato, y la mirada fílmica es relativamente pasiva – el espectador no puede tomar acciones sobre su mirada –, la mirada sádica propuesta por Mulvey deja de ser válida en el contexto fílmico. Para lograr el placer masoquista, sin embargo, se evita la verdadera consumación del deseo, tal y como sucede en el auditorio cinematográfico. De este modo, al alzar una subjetividad femenina legítima, Studlar a la vez desestima el poder de la mirada masculina aduciendo que el acto de mirar no equivale a poseer o dominar. En el fondo, la mirada cinematográfica surge como una mirada impotente con respecto a las imágenes que

emanan de la pantalla.

Aplicando el mecanismo masoquista a la filmografía Von Sternberg/Dietrich, la subjetividad es otorgada a la protagonista en función principal y le niega al espectador el dominio del discurso y su identificación con un héroe activo. Para el masoquista, el deseo de simbiosis con la madre oral pre-edípica es tal que la interferencia del patriarcado causando su separación con la madre le supone una imposición. La esencia de la estética masoquista puede, por ello, definirse como anti-patriarcal. En la fantasía del masoquista se sitúa la anticipación de la expiación del padre – aunque en el universo masoquista el deseo es permanentemente retrasado y nunca actualizado – a favor de una reunión con la madre y la recuperación del orden materno. Por lo tanto, el cine hecho por esta lógica suele celebrar la ausencia del padre y la nostalgia del dominio materno. Como explicaremos en el quinto capítulo, la semejanza entre las producciones Von Sternberg/Dietrich y Zhang Yimou/Gong Li, Wong Kar-Wai/Gong Li, incluso Sun Zhou/Gong Li en su estética masoquista se demostrará pertinente para el análisis de este aspecto.

La argumentación de Studlar sugiere una gran flexibilidad distinta de la diferencia sexual binaria. Puesto que en la fase pre-edípica el erotogenicismo del infante es múltiple, en el universo masoquista las identificaciones cambiantes, múltiples y bisexuales existen para

todos los espectadores – rompiendo el esquema de la mirada absolutista basada en la polaridad. En este punto Studlar coincide con Tania Modleski (2016), quien en su libro *The Women Who Knew Too Much*, también trata de considerar la bisexualidad de las mujeres, que tiene su origen en la conexión de la niña con su madre, como posible fuente de la mirada femenina. En su teoría, Modleski se centra en el desarrollo psicosexual de la mujer a diferencia con la de Studlar, que argumenta alrededor de la psicosexualidad masculina. Preocupándose por la trayectoria edípica femenina, la mirada femenina explorada por Modleski llega más allá de la restringida opción de masculinización. Por la íntima conexión que se establece entre la niña y su madre, la mujer tiene más facilidad de moverse entre diferentes posturas psicosexuales en su vida adulta. Citando a Teresa De Lauretis, Modleski promociona el “doble deseo” de las espectadoras – a la vez “pasiva y activa”, “heterosexual y homosexual” (*ib íd.*: 6). Sobre esta idea, Nancy Chodorow (1978), Linda Williams (1984a), Lucie Arbuthnot y Gail Seneca (1990) también reconocen en sus textos la duradera influencia de la conexión simbiótica de la niña con su madre en la fase pre-edípica, que posteriormente facilita la identificación, la mirada y el vínculo de una mujer adulta con otras mujeres. Por lo tanto, la mirada femenina a menudo se dirige a una variedad de sujetos diferentes en la pantalla cinematográfica con la capacidad de identificarse múltiplemente con los personajes.

Así las feministas posteriores desarrollan este último punto por encima de la simplificada masculinización o sobre-identificación de sus predecesoras. Pero aún aprovechándose de la argumentación acerca de la capacidad de las mujeres de identificarse múltiplemente, Williams añade que las espectadoras no acaban siempre abrumadas ante las imágenes. En cambio, cuando miran, ellas continuamente juzgan a la vez los diferentes puntos de vista proporcionados por los diversos personajes dentro de las narraciones. Es decir, su identificación no se limita solamente a la heroína en el confinamiento de una única interpretación posible, sino que es capaz de mantener una mirada relativamente panorámica en consideración de las distintas perspectivas generadas por las historias.

Dado que la negación es un proceso psicoanalíticamente necesario para que un fetichista masculino consiga su placer fílmico, Williams (1984a) descubre que las mujeres también son capaces de ser sujeto de una mirada fetichista. Son capaces de equilibrar el conocimiento de la ilusión (conocer que el objeto de fetiche es falso) y la creencia en ella (negando que es una ilusión) que similarmente experimenta el fetichista masculino – aunque de un modo diferente. Mientras que la negación del fetichista se centra en el conocimiento de la mujer como castrada y la creencia en las imágenes de la belleza

física del cuerpo femenino erotizado como un objeto de fetiche para compensar su “falta”, la espectadora conoce la limitación de la representación de las mujeres en el lenguaje falogocéntrico, sin embargo cree en las mujeres pre-edípicas libres de la dominación de la mirada masculina. De esta manera, según Williams y a diferencia de la creencia de Doane, la mujer dispone del prerequisite para apropiarse de una mirada crítica con cierta distancia. En este sentido, Williams hace una constructiva afirmación de que la mirada femenina es mucho más crítica, dialéctica y compleja de lo que inicialmente se proponía.

Volviendo a Modleski, la crítica en su análisis de la cinematografía de Hitchcock – el cineasta misógino paradigmático para la argumentación de Mulvey – difiere del punto de vista de su predecesora y afirma el poder subversivo de los personajes femeninos en la filmografía del director. Creyendo que el universo femenino en su cine es mucho más complejo que lo que Mulvey plantea, Modleski (2016: 2) considera que algunas de las películas de Hitchcock permiten una “expresión (limitada) de un deseo específicamente femenino” y siguen la pista de una “trayectoria edípica femenina”. En cuanto a la cuestión del patetismo y sobre-identificación, cree que ante el sufrimiento de las figuras femeninas en el cine, las espectadoras podrán sentir emociones como enfado en vez de solamente identificarse masoquistamente

según el planteamiento de Doane. No obstante, la autora no pretende ir del extremo de condenar el director como un misógino a elogiarlo como alguien completamente empático con el apuro de las mujeres en una sociedad patriarcal. Lo que aporta Modleski es, en mayor medida, un análisis dialéctico de la ambivalencia de las obras de Hitchcock que han alimentado durante años a la crítica feminista. Esta persistencia de Modleski en una perspectiva dialéctica también se comprueba a lo largo de sus críticas en general – por un lado, no descarta la estrategia política de deconstruir la naturaleza sádica y edípica del cine androcéntrico; y por otro lado, explora los enfoques feministas que inspiran la estética masoquista y pre-edípica.

Al detectar la continua aparición de las imágenes femeninas en el inconsciente patriarcal reflejado en el aparato cinematográfico, Modleski considera que las mujeres en realidad interrumpen persistentemente la fluida narrativa falogocéntrica. Cree que los hombres también son bisexuales – solo que esta bisexualidad es más reprimida y temida. Es por esta razón por lo que la sociedad patriarcal considera la bisexualidad femenina problemática – no porque la mujer se convierta en competidora del deseo heterosexual masculino, sino porque le recuerda al hombre su propia bisexualidad. Esta bisexualidad masculina es potencialmente amenazadora para la identidad del hombre y su capacidad como sujeto de mantener la distancia necesaria de su objeto de deseo. Esta



fascinación e identificación de los hombres con lo femenino, en palabras de Modleski (2016: 8), “continuamente debilita sus esfuerzos en lograr la fuerza y autonomía masculina”. Enuncia claramente que la intención de su libro es, a través de descubrir una subjetividad masculina en crisis, encontrar más profundamente la subjetividad femenina que ha sido privada a las mujeres. Se interesa por un tipo de placer particular de las espectadoras en función de sus relaciones con otras mujeres y de su poder subversivo respecto del régimen de la sádica mirada masculina. El mensaje de la autora está claro: la subjetividad y el deseo femeninos sí que existen en las películas aparentemente misóginas, sólo hace falta encontrarlos.

Un intento más revisionista del entramado psicoanalítico en que se basan la mayoría de las críticas feministas sobre el cine ha sido llevado a cabo por Jackie Stacey (1994) en su libro *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Cuestionando el “universalismo” de la metodología psicoanalítica, la autora realiza en cambio una investigación etnográfica sobre la mirada de las espectadoras femeninas británicas hacia las estrellas femeninas del cine hollywoodiense de los años cuarenta y cincuenta, y cómo esta audiencia recibe el simbolismo de la imagen femenina idealizada a través del “escapismo, la identificación y el consumo” (*ib. id.*: 2). Al estudiar las cartas y los cuestionarios de las fans de las estrellas, la investigadora examina cómo esta mirada femenina se desarrolló en

su particular contexto histórico y social, y cómo esta mirada pudo cambiar según la variabilidad de los discursos que se le presentaran. El resultado de su revisión metodológica que se desvía de las teorías psicoanalíticas puras es que ha abierto una nueva visión sobre el deseo femenino y el lugar de la mirada femenina.

Creando que el entramado psicoanalítico deja la relación de género dividida en base a la dicotomía masculino/femenino, y que el psicoanálisis “masculiniza” cualquier forma del “deseo de una mujer hacia otra mujer”, Stacey subraya la esencia homoerótica de la mirada femenina cuando una mujer se identifica con una imagen idealizada de otra (*ib íd.*: 63-65). Aunque conservamos dudas respecto de si la intimidad entre las mujeres ha sido ignorada por todas las críticas feministas basadas en el psicoanálisis, este punto ciertamente relaciona las teorías de la autora con los argumentos de otras teóricas como Adrienne Rich (1980), quien hace años ya acuñó la noción de “*continuum* lésbico” como fuente crítica para el análisis de la conexión femenina. El reconocimiento del placer homoerótico en la mirada femenina y la fascinación de las espectadoras por el poder y atractivo femeninos de las estrellas desvincula la mirada femenina de la masculinización en manos de otros acercamientos críticos.

En base a la respuesta entusiasta de las encuestadas, la

investigadora reafirma el placer que las mujeres encuentran en el cine dominante, principalmente mediante la conexión que éstas crean con las estrellas en la pantalla en el proceso social de la identificación. Es más: según los indicios recopilados por la autora, en muchos casos los vínculos emotivos creados por esta mirada dirigida al mismo género llegan a ser igualmente intensos que los de una relación heterosexual y son apasionadamente recordados por las espectadoras en sus memorias conscientes. La identificación emocional documentada por las mujeres es muestra del deseo homoerótico que puede contener la mirada femenina, y la influencia positiva que inspira un modelo femenino seguro de sí mismo, independiente y capacitado dentro y fuera de la pantalla. Las cualidades de “autoestima y poder” de las estrellas femeninas tienen un impacto tan impresionante para las espectadoras que, según Stacey (1994: 286), es el placer que ofrecen estos atributos positivos lo que perdura en la memoria de éstas, a pesar de “la narración patriarcal castigadora” ejercida sobre las figuras femeninas interpretadas por las estrellas. Basándose en las respuestas empíricas de las espectadoras, que claramente escogen destacar los aspectos deseables de las estrellas, la investigadora confirma que la *star image* puede alterar las lecturas de los textos cinematográficos. Insistiremos más adelante en la relevancia que tiene para el empoderamiento femenino la imagen positiva de una estrella, quien con su simbolismo cultural puede subvertir una

narración aparentemente misógina.

Al estudiar al sector sociohistórico de espectadoras femeninas que constituyen realmente el público cinematográfico en lugar de la “espectadora teórica” a quien acostumbramos a referirnos en la mayoría de análisis textuales, Stacey señala la multiplicidad y las diferencias de las miradas femeninas. Con sus distintas visiones, las espectadoras pueden “negociar activamente” el sentido de los mensajes comunicados por los textos, subvirtiendo la pasividad convencionalmente asociada con la mirada femenina. En cuanto a alguna creencia de que la espectadora es una mera consumidora-objetivo inducida pasivamente por el cine a actos de consumo, la investigadora detecta también en sus estudios sociológicos que, al contrario de lo que se sostiene, la espectadora específica mantiene “su agencia activa en el proceso de consumo” creando conexiones individuales con las estrellas (*ib íd.*: 340). De este modo, al afirmar que la subjetividad femenina es múltiple, Stacey valida la intervención activa de las mujeres en la dinámica de la mirada.

Aparte de los intentos posteriores de revisar el esquema propuesto por Mulvey en el cual se critica la dominancia de la mirada masculina, otras feministas han tratado de proponer una posible definición de la mirada femenina. Una de ellas es la directora

estadounidense Jill Soloway (2016), quien en un discurso en el Festival Internacional de Cine de Toronto destacó las características distintivas de una mirada propiamente femenina. Según su ponencia, la mirada femenina cinematográfica se distingue principalmente por “observar con sentimientos”, donde la complejidad interior de la protagonista es compartida por “una cámara subjetiva”, evocando una experiencia sentimental en la audiencia (*ib íd.*). De este modo, el punto de vista de la cámara concretado por un cuerpo específico – el de la directora –, forma una interacción igualitaria con su actriz en lugar de exhibirla como un objeto de la mirada, priorizando así las emociones ante las acciones.

Alternativamente, la mirada femenina puede mostrar la perspectiva de la receptora de la mirada y su “sensación de ser mirada”, provocando de esta manera una toma de conciencia respecto de cualquier violencia potencial por parte de una mirada masculina (*ib íd.*). Asimismo, el punto de vista del cuerpo femenino mirado puede responder a la mirada masculina a la cual se somete y este acto en sí consiste una resistencia – negarse a ser el objeto de esa mirada y declararse un sujeto legítimo. Por lo tanto, la mirada femenina propuesta por Soloway implica un empoderamiento de las mujeres cuando éstas reclaman su integridad perdida. En contraste con la mirada masculina abstracta y generalizadora, la mirada femenina, como reitera Soloway durante su discurso, es en primer

lugar corporizada en una experiencia vivida. En este sentido, la mirada femenina es introspectiva y mana de un contacto sentimental con el propio cuerpo.

A pesar de la contextualización de la mirada femenina principalmente en las prácticas cinematográficas de directoras y productoras, la sensibilidad descrita por Soloway no se confina solamente al sexo femenino. Se trata más bien de una mirada empática que privilegia la trayectoria femenina, la formalización de la cual también existe en el cine hecho por los hombres. En este sentido, interpretamos que, en lugar de indicar una perspectiva tomada por un sexo biológico en concreto, la supuesta “mirada femenina” planteada por Soloway es una nueva forma de mirar al cuerpo femenino que no se conforma con relegarlo a un objeto sexual simplificado a la manera del sistema de representación falocéntrico: “la mirada femenina puede ser creada por cualquier persona” (*ib íd.*). Los análisis textuales de escenas específicas en los siguientes capítulos ayudarán a definir esta sensibilidad a través de distintos ejemplos.

## **2.4 El sujeto actoral de Gong Li a partir del estudio de la mirada**

Según Fredric Jameson (1986: 69), “los textos del tercer mundo, incluso los que son aparentemente privados e invertidos con una dinámica apropiadamente libidinosa – necesariamente proyectan una dimensión política en la forma de la alegoría nacional”. Aunque todavía queda por ver si este argumento es demasiado generalista, ciertamente puede servir para unos ejemplos que vamos a revisar en esta tesis. Al hablar en una entrevista de usar personajes femeninos en muchas de sus obras como vehículo de una declaración de principios, Zhang Yimou confirma: “lo que quiero expresar es la opresión y el confinamiento del pueblo chino, que ha seguido por miles de años. Las mujeres expresan esta idea más claramente en sus cuerpos porque ellas soportan más carga que los hombres” (Yang Meihui, 1993). Con Gong Li como intérprete de los personajes femeninos en numerosas películas de la Quinta Generación, el cuerpo de la actriz, por eso, materializa la resistencia bajo opresión y encarna el símbolo nacional en femenino.

En la filmografía de Gong Li se encuentran personajes que contienen una voz femenina reprimida pero resistente. Su cuerpo femenino es socialmente reprimido, pero sexualmente activo. La sexualidad potente de Gong Li se niega a quedar en segundo plano. La articulación de su deseo, su entrega a la sexualidad y la búsqueda de su satisfacción sirven como herramientas fundamentales en la lucha femenina contra la represión de la

sociedad patriarcal.

El motivo de esta tesis es utilizar las diferentes fuentes de las teorías feministas anteriormente explicadas, teniendo en cuenta la encarnación profunda de los personajes femeninos como símbolo de resistencia nacional ante la represión, para encontrar la subjetividad subversiva de las figuras femeninas interpretadas por Gong Li en su carrera profesional. Para alcanzar dicho motivo, escogemos como herramienta de análisis la gestualidad de la actriz concentrada en su mirada, dado que en el cine, el acto de mirar está muy asociado con la iniciativa de desear y, por ello, enlaza de forma suficientemente relevante con la expresión de una subjetividad deseante. Es por ello que esta tesis propone estudiar este gesto en concreto, analizando las miradas rebeldes de Gong Li que invierten la dinámica canónica de la mirada – el hombre mirando de forma voyeurista y fetichista hacia un cuerpo femenino. La postura de esta tesis se refiere a la simplificada interpretación del cuerpo de Gong Li como espectáculo visual y erotizado para la mirada masculina occidental<sup>17</sup> – consideramos que este punto de vista subestima su sujeto actoral.

Siguiendo la famosa pregunta que hizo Luce Irigaray: “¿pero qué pasa si el ‘objeto’ empezara a hablar?”, aquí haremos una similar

---

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, Cui, Shuqin (2003) *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawaii Press.



pregunta fundamental: ¿qué pasa si el objeto empezara a mirar? Este acto en sí mismo ya es una resistencia al estereotipo de las mujeres que suelen esquivar la mirada ante la presión de la mirada masculina, que rehúyen la expresión de su propio deseo y dejan una distancia segura para que los hombres puedan disfrutar de su placer voyeurístico. Las miradas de Gong Li como representación de la resistencia ante la opresión producen un efecto de *shock* en la narración e interrumpen la fluida y sádica mirada masculina. En este “campo de batalla” de plano-contraplanos e intercambios de miradas donde la figura femenina se niega a ser mirada y “violada” por esta mirada, donde desafía a la vieja sociedad patriarcal y la represión que sufre todo el pueblo, emergen el propio deseo y la subjetividad femenina que activamente empujan la narración como una alegoría nacional por su poder de acción y decisión.

## **2.5 La importancia de la mirada en la tradición interpretativa china y la singularidad de la mirada de Gong Li**

En la fase de nacimiento del cine chino, las artes tradicionales de la ópera fueron las principales fuentes de donde bebía la nueva forma cinematográfica occidental que llegó a China<sup>18</sup>. Durante el

---

<sup>18</sup> La primera película en la historia del cine chino, *Ding Jun Shan* (1905),

desarrollo del cine chino, la ópera tradicional sigue constituyendo una gran influencia, no solamente a la hora de inspirar argumentos cinematográficos u ofrecer un modelo estético, sino también de fundamentar los métodos y técnicas de interpretación cinematográfica que todavía se utilizan en la docencia de las escuelas de arte dramático chinas.

La importancia de la mirada, en chino *yanshen* – literalmente la expresión de los ojos – en la interpretación de ópera ha sido ampliamente reconocida a lo largo de la historia. En su libro sobre la interpretación *La Ópera Original*, el actor de ópera de la Dinastía Qing Huang Fanchuo habla de “fijarse en la mirada primero antes de interpretar cualquier estado emocional”, y confirma que únicamente aplicando miradas fluidas y potentes se podrá exteriorizar las diferentes emociones internas y utilizar expresiones adecuadas.

---

interpretada por el famoso actor del momento Tan Xinpei, fue un rodaje de los fragmentos de la ópera pekinesa del mismo título. Tal y como ha sido evaluada esta película en *La Historia del Cine Chino* (Cheng Jihua, 1980), es aparente la influencia de la ópera tradicional sobre el cine chino como un formato artístico relativamente nuevo: “Este cortometraje fue la primera película de ópera en nuestro país, además la primera película hecha por chinos. Fue significativo que el primer intento de rodar una película de nuestro país se combinara con la forma de la tradicional ópera nacional”.

En gran medida, esta consideración fundamental del uso de las miradas en la ópera se ha conservado en otros artes dramáticos como el cine. Heredando los fundamentos de una tradición interpretativa milenaria, la mirada que se expresa actualmente en la pantalla cinematográfica parece llevar suficiente contenido interpretativo, histórico y poético/filosófico para merecer un estudio pormenorizado. Es más, el importe significativo de la mirada interpretativa parece tener una vinculación especialmente estrecha con el cine, dado que “se considera que la prominencia del primer plano en el cine requiere de mayor concentración por parte del actor en las expresiones faciales y la interpretación con los ojos” (traducción propia<sup>19</sup>) (Hollinger, 2006: 6).

Al margen de esta consideración de la mirada como un gesto que siempre ha tenido importancia en la tradición interpretativa china y en la cinematografía, consideramos imprescindible tenerla en cuenta como objeto de análisis en la carrera de Gong Li puesto que la sexualidad, la subjetividad y el poder de la actriz se reflejan en este gesto clave. Durante su período formativo, la actriz ya muestra su extraordinaria maestría en este gesto interpretativo y su gran personalidad, como reconoce su maestro Yin Dawei (Wei Ying, 1994): “sus ojos simplemente saben hablar. A través de estos ojos,

---

<sup>19</sup> Texto original: The Prominence of the close-up in film is said to necessitate the actor's greater concentration on facial expressions and acting with the eyes.

veo las cualidades básicas que posee una actriz y su gran talento propio. Lo más inolvidable era el orgullo que transmitía todo su cuerpo.” Desde su debut en la pantalla, la actriz aparece como un símbolo sexual y erótico para la Quinta Generación. La atrevida y heterodoxa expresión de deseo de Gong Li se condensa en su mirada intrépida. Como ya hemos indicado en la introducción, a la singularidad de esta mirada de deseo apasionado, además, se le otorga una connotación positiva adicional: 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. Desde luego ha habido una evolución en su mirada, y esta tesis se propone repasar dicha trayectoria, desde su debut en la pantalla cinematográfica como una muchacha dulce, joven y prístina hasta sus últimas apariciones con un estilo interpretativo consumado, brillando con un aura casi inalcanzable.

La mirada poderosa y sexual de Gong Li es realmente un caso excepcional en el sistema de estrellato cinematográfico en China. En un debate popular actual<sup>20</sup>, influido por la estética androcéntrica,

---

<sup>20</sup> Ejemplos nombrados en un artículo crítico de este debate incluyen las actrices como Lin Yun, Guan Xiaotong, Ouyang Nana etc. Ver Binbin Youli (2016),

se demostró que se preferían en China las actrices con “caras de vírgenes”. Mujeres con caras inocentes, asexuales, dóciles, domésticas, controlables y sin ambiciones se convierten en las principales protagonistas, mientras que las mujeres sexuales, potentes, agresivas suelen ser las típicas figuras negativas en las historias. El arquetipo de las “chicas monas” – en palabras de Michelle Schreiber (2015: 116) – proporciona un “puerto seguro” para los hombres.

Sin embargo, en opinión de muchos críticos, la imagen de Gong Li es la personificación simultánea de la “inocencia” o “moderación” en la estética oriental y la “sexualidad” o “pasión” de la sensibilidad occidental, destacándola lo suficiente de las actrices convencionales de China (Gao Yunlei y Yao Jialiang, 1993). Más alta y curvilínea que el promedio de las mujeres orientales, la figura de la estrella ha impresionado por su voluptuosidad y sensualidad: los medios de comunicación la han tachado frecuentemente como la “Marilyn Monroe oriental”, destacando así su marcada sensualidad (Shi Fan, 1993: 8). La biógrafa Zhang Yongjun (1993: 18) describe que la actriz exhibe “comportamientos y caracteres típicamente modernos – atrevida a la hora de amar y de odiar, con una amplia confianza en sí misma –, y se diferencia de las actrices dulces y complacientes

---

“Porqué Se Popularizan las Caras Vírgenes en China”, *Sohu*, <<http://mt.sohu.com/20160802/n462270565.shtml>>

que representan la belleza oriental de la China continental”.

La activa exploración del deseo femenino por Gong Li se muestra inusual comparándola con las actrices más conocidas de los años ochenta como Liu Xiaoqing. Es cierto que Liu Xiaoqing inició la rebelión femenina después de la Revolución Cultural al interpretar figuras con cierta subjetividad; sin embargo, esta expresión abierta de su carácter y valor no simbolizaba el despertar de la conciencia feminista, sino que en conformidad con la ideología del estado, la actriz servía como un vehículo simbólico de la tendencia política y colectiva de la sociedad china en general. Según el académico Pan Guomei (2009: 88), Liu Xiaoqing personificaba la ideología renaciente humanística de la época y su figuración encarnaba la exploración comunitaria por “el valor de la vida individualista”. Además, el cuerpo femenino de la actriz todavía soportaba la idealización tradicional sobre “la feminidad” de ser “el refugio espiritual para los hombres” (*ib íd.*: 95). En contraste, el grito de Gong Li ante la represión del deseo y la pasión femeninos no solamente se desvía de las expectativas y limitaciones al cuerpo femenino que propulsaba la ideología dominante de la fundación de la República Popular de China (*ib íd.*), sino que se manifiesta desde una perspectiva explícitamente femenina y feminista, mostrándose afín a la *star image* de la actriz como un símbolo nacional que representa la sexualidad femenina emancipada. Incluso en

comparación con las actrices de los noventa como Song Jia, Song Xiaoying y Lv Liping, la pasión y sexualidad de Gong Li se expresan también de una manera más explícita (*ib íd.*: 86).

Según Hollinger (2006: 54-63), el énfasis en el atractivo físico de las estrellas femeninas en vez de sus habilidades interpretativas en contraste con sus homólogos masculinos hace que las actrices se enfrenten a grandes dificultades para mantener su carrera profesional cuando llegan a los cuarenta. Sin embargo, la duradera vida profesional de Gong Li ha sido un caso excepcional en la industria del cine en China, poniendo en entredicho el comentario de la autora. La larga trayectoria de la actriz, que continúa participando en la industria cinematográfica china hoy en día, así como su posibilidad de interpretar distintos personajes, residen en gran parte en su activa intervención en la producción de las películas y su rigor en la elección de los papeles, pero resultan incluso más importantes su madurez y potencia interpretativas. Su prestigio contrario al *statu quo* representa algo casi legendario no solamente en el cine chino, sino también en la sociedad china en general. El talento y la flexibilidad interpretativos de la actriz posibilitan una larga carrera profesional que difícilmente pueden conseguir las actrices cuyo estrellato se basa meramente en el atractivo físico. Teniendo en cuenta los contextos sociales e históricos específicos en China, esta tesis singulariza Gong Li como

su objeto de estudio, con gran interés en explorar su registro en el celuloide cinematográfico y su evolución como estrella fuera de la pantalla, que conjuntamente la construyen como un icono femenino con una subjetividad poderosa y rompedora en el cine chino.





### 3. EL PROTAGONISMO FEMENINO BAJO LA SOCIEDAD CONFUCIANA

Este capítulo se centra en las películas de la “Trilogía Roja”<sup>21</sup> de Zhang Yimou y Gong Li – cuya colaboración ha sido probablemente la más influyente en la carrera profesional de la actriz y también en la historia del cine chino en general. La representación de las mujeres siempre se ha contado entre los principales intereses del director Zhang Yimou para la dramatización de sus obras. Algún teórico chino (Yan Chunjun, 1995) incluso clasifica las obras de Zhang Yimou-Gong Li en el subgénero de “cine de mujeres”, aunque la crítica occidental suele aplicar este concepto a los melodramas de Hollywood de los años cuarenta. Sin embargo, esta clasificación no carece de sentido, ya que estas películas heredan la tradición del mencionado género de centrarse en el protagonismo femenino, las condiciones de vida de las mujeres y el despertar de su deseo. Es precisamente mediante “la subjetividad femenina” y la lucha de “un deseo femenino condenado” como el cine de Zhang Yimou-Gong Li logra “acusar a la represión patriarcal” y “elogiar el erotismo y la sexualidad entusiastas” de la mujer (Li Qiang, 2015: vi). Las historias narradas

---

<sup>21</sup> 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).

desde la perspectiva predominantemente femenina de la Trilogía Roja se oponen a las convenciones narrativas de protagonismo masculino que siguen una estructura edípica como indica la historiadora Teresa De Lauretis<sup>22</sup> (1984).

La nueva conciencia de la figura femenina por su propio cuerpo, el relativo libre goce de su erotismo, su entrega sin tabú al deseo, la necesidad que surge de este cuerpo, y su activa búsqueda para desprenderse de los aprietos construyen una representación revolucionaria de la mujer en el cine chino. En cierta medida, “con su autonomía sin precedentes”, las heroínas de la cinematografía de Zhang Yimou-Gong Li disponen de “un total dominio sobre sus cuerpos” (*ib íd.*: 82). La activa intervención de las protagonistas en las narraciones forma un agudo contraste con los papeles a menudo secundarios y pasivos de las mujeres en el cine chino del pasado.

Esta “leyenda femenina” (*ib íd.*) creada por Zhang Yimou es encarnada, como no podrá ser de otra manera, por su pareja sentimental Gong Li, protagonista de la mayoría de sus obras más renombradas. La connotación positiva y afirmativa que se le otorga

---

<sup>22</sup> En *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Teresa De Lauretis argumenta que las historias cinematográficas canónicas son esencialmente trayectorias edípicas que cuentan con un héroe masculino como sujeto que supera una crisis y resuelve el conflicto dramático.

al cuerpo de Gong Li es un fenómeno novedoso y prometedor dentro del cine chino. Tal y como indicamos en la introducción, en contraste con los personajes femeninos de las épocas anteriores que eran conscientemente politizados por las causas colectivas – y cuya sexualidad acababa, por ende, siendo inevitablemente reprimida o castigada –, la sexualidad de Gong Li alcanza todo su legítimo potencial de expresión. Incluso se puede decir que por primera vez en el cine chino, el deseo de un personaje femenino deviene prioritario en la narración, y además no entra en conflicto con la ideología principal de las películas. Al contrario, la sexualidad desmesurada de las heroínas interpretadas por Gong Li se erige como medio de expresión principal de la ideología crítica de Zhang Yimou, dado que el deseo es a menudo considerado peligroso para el sostén de la razón masculina, y por ende debe ser evitado y vencido según el falogocentrismo (Kirby, 2011: 29).

El deseo liberado de Gong Li en el cine de Zhang Yimou, después de una larga contención histórica de la sexualidad femenina, recobra su poder subversivo desviándose de las representaciones patriarcales convencionales del cuerpo femenino. Según Yan Chunjun (1995), atípicamente, las figuras femeninas interpretadas por Gong Li en las películas de Zhang Yimou apenas poseen las “virtudes” tradicionales que se centran en el sacrificio femenino. En cambio, el carisma de estos personajes se erige desde su lucha

resistente y su voluntad de cambiar la vida, y para eso la actriz desempeña un papel esencial. A través del erotismo intrínseco de Gong Li, los personajes cobran vida como mujeres valientes, libres y subversivas del sistema falocéntrico. En este sentido, las contribuciones artísticas del director y la actriz son simbióticas: por un lado, la gran faceta erótica de Gong Li descubierta por Zhang Yimou ilumina la creación artística del cineasta; por otro lado, la preocupación y el interés mostrados por el director respecto de las circunstancias y necesidades de las mujeres posibilitan el encumbramiento de Gong Li a la condición de símbolo nacional de la resistencia en el cine chino.

En contraste con el absoluto protagonismo de las heroínas, los personajes masculinos en la “Trilogía Roja” son a menudo ensombrecidos, castrados, incapaces de satisfacer el deseo femenino, y permanecen definitivamente en el mundo viejo<sup>23</sup>. En cierto modo, este hueco dejado por la masculinidad disfuncional abre una brecha

---

<sup>23</sup> En *Sorgo Rojo*, el marido es un hombre de unos cuarenta años con lepra. En *Ju Dou*, el marido Jinshan es un hombre mayor y sexualmente impotente, y el amante Tianqing es representado como fiel a la piedad filial y por ello incapaz de romper con la sociedad patriarcal. En *La Linterna Roja*, el marido/patriarca de la casa apenas está presente, y nunca es filmado en una toma frontal con su cara a la vista, manteniéndolo anónimo. Esta omisión deliberada de tomas cercanas o frontales del protagonista comunica, según las críticas hongkonesas inmediatamente posteriores a la distribución de la película, “la falta de fe de la película sobre el poder coactivo” (Shi Fan, 1993: 110).

para el surgimiento del deseo y la subjetividad femeninos. Por las incapacidades y violencia de los maridos, las heroínas frecuentemente buscan la satisfacción de su deseo fuera del matrimonio impuesto, y su infidelidad burlona a la autoridad masculina supone un desafío a las normas patriarcales<sup>24</sup>. La masculinidad hegemónica en crisis que ejercita su poder desde la sombra simbólicamente presagia el régimen patriarcal en declive ante el arrojío femenino, y a nivel afectivo cobra una connotación negativa. “Al crear imágenes de los patriarcas negativas y patológicas”, la Trilogía Roja “desafía”, “subvierte” y “desmonta el patriarcado tradicional” (Li Qiang, 2015: 111).

Este eje temático está estrechamente asociado con la misión de la Quinta Generación, que es explorar críticamente las raíces de la profunda tradición cultural y social de China. Wang Yuejin (1991: 80-103) detecta una pérdida de masculinidad y la consecuente afeminación en el inconsciente colectivo y la mentalidad social a lo largo de la historia china. Según el autor, el prototipo del hombre que exhibe características femeninas como “la pasividad, quietud, sensibilidad, ternura etc.” se impregna en todos los ámbitos de la cultura china (*ib íd.*). La reflexión sobre la “crisis de la masculinidad” ha sido precisamente parte del movimiento de la Quinta Generación.

---

<sup>24</sup> Según estas normas, las mujeres tienen que ser castas, fieles y entregadas mientras que los hombres disfrutan de la poligamia.

Parece que Zhang Yimou intencionalmente pone de manifiesto la masculinidad china problemática, favoreciendo un personaje femenino bien definido y resistente contra el entorno de una masa indistinta de hombres. Los personajes masculinos forman un irónico contraste con las figuras femeninas que encarnan una vitalidad tradicionalmente asignada a la masculinidad – una vitalidad que Gong Li muestra en sus miradas fervientes y vehementes. Tal y como sugiere Richard Dyer (1998: 115-122), al posicionar el personaje masculino de alguna manera desviado de la masculinidad “normal”, la figura femenina gana validez. El evidente desequilibrio de género en la Trilogía Roja da lugar a los mayores conflictos de las tramas, y un enfoque especial en la trayectoria psicosexual de las figuras femeninas hace que las mujeres dispongan de mayor peso en el cine de Zhang Yimou. El sujeto femenino con una sexualidad emancipada que representa la fuerza, vitalidad y subversión de la vieja represión social en el cine de Zhang Yimou moldea, desde el primer momento de su carrera profesional, la *star image* de Gong Li como símbolo nacional femenino de resistencia tras la Revolución Cultural, que exacerbó la crisis del sujeto masculino convencionalmente considerado como el narrador de la Historia.

### **3.1 La actriz-autora<sup>25</sup>: la intervención activa de**

---

<sup>25</sup> “El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia” (Daney, 1996: 201). Esta cita de Serge Daney en *La Rampe* recuerda el carácter

## Gong Li en las producciones cinematográficas

El absoluto protagonismo de Gong Li en la mayoría de las producciones más reconocidas de Zhang Yimou introduce “un fenómeno sin precedentes” con respecto a la colaboración entre director y actriz en el cine chino contemporáneo (Wang, 1991). Esta importancia suprema concedida a la actriz ha sido bien documentada por Wang Binbin (1994), cuando el autor comenta las motivaciones principales de Zhang Yimou a la hora de seleccionar las novelas para sus adaptaciones cinematográficas:

Para escribir una novela según el “modelo Zhang Yimou”, es imprescindible un personaje femenino, además un personaje

---

esencial del cuerpo actoral en las creaciones cinematográficas, dando pie a una posible “política del actor” que se forja en el centro discursivo de los cineastas, ejemplificada especialmente por el arte de las actrices clásicas que inspiran nuestro estudio sobre Gong Li. El estudio de Gaylyn Studlar citado en el capítulo anterior y el capítulo cinco afirma la importancia y la agencia de Marlene Dietrich en el cine de Josef von Sternberg, alzándose como el centro de la imagen. De forma similar, Núria Bou (2015) destaca la participación activa y creativa de Dietrich en las producciones de Sternberg y el enorme poder de que disponían las estrellas de “la Edad de Oro de Hollywood” en las creaciones cinematográficas. En su estudio sobre la colaboración Magniani-Rossellini, Marga Carnicé (2015: 45) comenta que el acto del director de registrar “la importancia de la actriz en el momento de rodaje” pronostica que “la esencia de la estética europea de las décadas posteriores está muy vinculada al trabajo de los actores, y, en concreto, de las actrices”.



femenino no trivial. Esto es un requisito básico para los novelistas que sigan este modelo. En cuanto a escribir por invitación de Zhang Yimou, las novelas suelen tratar principalmente de una mujer que pueda ser interpretada por Gong Li (traducción propia<sup>26</sup>).

El mismo Wang (*ib íd.*) documenta también la adaptación que Zhang Yimou hizo de la heroína de su película *Ju Dou* (菊豆, Zhang Yimou, 1990) para favorecer y reforzar la figura que interpreta Gong Li – en la novela original, el personaje de Ju Dou muestra cualidades tradicionales de la mujer china, mientras que, en la versión fílmica, su presencia transmite más valentía y fuerza subversivas. De forma similar, la protagonista Songlian es retratada en la novela *Esposas y Concubinas* (Su Tong, 1991) como una mujer “complaciente y más susceptible al desasosiego y la ansiedad dependiendo del estado de su marido” (Zheng Rui, 2010). Sin embargo, la Songlian rebelde, indócil y despreciativa de la película *La Linterna Roja* (大红灯笼高高挂, Zhang Yimou, 1991) se desmarca de la sumisión del personaje original y confronta más directamente las normas androcéntricas que la restringen. Las novelas originalmente centradas en los personajes masculinos –

---

<sup>26</sup> Texto original: 这样，按照“张艺谋模式”写小说，一个女性人物，而且是并非可有可无的女性人物，便是一项必不可少的条件，是对按这模式写作的人的一项起码的要求，至于在张艺谋约请下写作，小说往往便是主要写某适合于巩俐扮演的女性了。

*Sorgo rojo* (Mo Yan, 1986), *Fuxi Fuxi* (Liu Heng, 1988) (la novela original de *Ju Dou*) – se convierten en películas que claramente priorizan el protagonismo de la figura femenina interpretada por Gong Li. Se demuestran dos puntos aquí primero, se confirma el poder de decisión de Zhang Yimou como director para determinar los detalles de las adaptaciones<sup>27</sup>; segundo, las adaptaciones de las novelas que destacan el personaje femenino para encajar con la interpretación de Gong Li reafirman la inmensa influencia de la actriz en los guiones, mientras que en la mayoría de los casos suele ocurrir a la inversa (el guión limita y condiciona el *casting* de los actores).

En su artículo, Wang Binbin (1994) argumenta que la relación sentimental e íntima durante ocho años con Gong Li es un elemento importante a tener en cuenta en la producción artística del director Zhang Yimou. La insistencia sin antecedentes de Zhang Yimou en usar a Gong Li una y otra vez en sus películas como la absoluta protagonista demuestra su enorme fascinación por la actriz. La preferencia del director por las mujeres resistentes y luchadoras bajo la represión patriarcal moldea, en gran modo, la imagen

---

<sup>27</sup> Este punto ha sido elaborado también por Wang Yihui (2013), en *Research on the Relationship of "Language-Picture" in Film Adaptation of the Literary Works: The Case Research of Zhang Yimou's Works*, tesina de Máster, Nanking University

cinematográfica de Gong Li.

Wang destaca sobre todo la significativa influencia de Zhang Yimou en otorgar poder a la imagen de Gong Li. Sin embargo, en cuanto a la construcción de su imagen, diferente a la creencia del crítico, la actriz parece disponer de mayor poder de decisión: al comentar sobre el carácter distintivo de Gong Li, Zhang Yimou confiesa que “nos gusta su temperamento, su independencia” (Zhang Yongjun, 1993: 12). En primer lugar, son los atributos excepcionales que surgen de la esencia de la actriz los que hacen que el director se fije en ella<sup>28</sup>. Es precisamente la personalidad de Gong Li, descrita como “empeñada, firme y explosiva” por sus amistades (*ib. id.*), lo que en gran parte le hizo conseguir su primer papel y posteriormente su distintiva imagen de mujer rebelde en la pantalla. El descubrimiento de Gong Li ha sido en gran medida el descubrimiento de un estímulos a través del cual las ideas artísticas

---

<sup>28</sup> En referencia a su apuesta por Gong Li como heroína de su primera obra *Sorgo Rojo* (红高粱, Zhang, 1988), Zhang Yimou comenta: “Después de más conocimiento, me di cuenta de que su carácter [de Gong Li] era justamente lo que necesitaba el personaje. De apariencia, es inocente, tranquila, no presumida, pero su interioridad y su carácter pueden expresar un aire de intrepidez, lo cual es mejor para la película (traducción propia) (Ding Yaping y Zhang Binning, 2008: 40-41).” (Texto original: 后来经过进一步接触,我发现她的性格正是人物需要的。她在外表上很纯,不张扬、不夸张,但内心和性格里却有一种泼辣可以表达出来,这样在戏里出现会更好。)

del director Zhang Yimou pueden ser potenciadas. En este sentido, son las cualidades de Gong Li lo que ha robustecido e intervenido en las producciones, no solamente al revés<sup>29</sup>.

Asimismo, el propio cineasta mantiene la creencia que el trabajo de un equipo de rodaje y el ambiente de la localización de la filmación deben facilitar al máximo la “libertad de los actores para su interpretación” (Zhang Yimou, 2000: 104). Dando importancia al “papel y la función de los actores en la creación”, Zhang Yimou (*ib íd.*) propone que “los actores deben participar con sus opiniones desde [la producción de] el guión”. El valor que da el director al trabajo de los actores evidencia su actitud en el proceso de las producciones cinematográficas, la cual es, naturalmente, también puesta en práctica en su colaboración con Gong Li. Parece que la actriz se adapta de forma óptima a esta forma de trabajar que cede libertad a los actores, ya que Zhang Yimou afirma que una vez Gong Li se adentra en su papel, “es muy fácil que ponga en práctica

---

<sup>29</sup> Tal y como ha confirmado el mismo Zhang Yimou (1993) sobre la aportación interpretativa de la actriz: “[Gong Li] tiene genio, sirve para ser actriz. [...] Me gustan los actores con genio. Este genio es insustituible por el trabajo del director, y es inexpressable cuando el director comenta el guión, exige requisitos o analiza racionalmente con los actores antes de rodar (traducción propia)” (Texto original: 她有灵气, 是块演员的料子。...我喜欢有灵气的演员, 这种灵气, 是导演工作所无法替代的, 是导演在拍摄前对演员们说戏、提要求或者进行理性分析时所难以表达的。)

su improvisación” (*ib íd.*: 116).

En efecto, según documentan los biógrafos, Gong Li no solamente puede decidir aceptar o no los papeles y las películas (Shi Fan, 1993: 38), sino que, cuando participa en una producción, se involucra personalmente en la obra con sus ideas particulares como actriz. Shi Fan (*ib íd.*) documenta con detalle los diseños personales e independientes de la actriz cuando participó en el rodaje de *The Empress Dowager* (一代妖后, Li Hanxiang, 1989). Aunque no trataremos esta película en esta tesis por tener que seleccionar las obras más paradigmáticas para nuestro discurso<sup>30</sup>, el caso evidencia la intervención autónoma de la actriz en las producciones fílmicas. Con sus propias ideas y su activa participación en el rodaje, Gong Li aporta su propio criterio a las creaciones cinematográficas y la construcción de las potentes figuras femeninas<sup>31</sup>. De esta forma, la

---

<sup>30</sup> Hemos seleccionado una parte de la filmografía de Gong Li, dado que la actriz ha participado en treinta y dos películas ya lanzadas hasta el agosto de 2018. El objetivo de nuestra tesis es subrayar el sujeto actoral y realzar la subjetividad femenina mediante la mirada subversiva de la actriz, y las once películas que hemos seleccionado – desde su debut cinematográfico hasta el año 2016 –, nos permiten demostrar que, a través de veintiocho años, Gong Li, trabajando en proyectos de distintos directores chinos e internacionales, elaboró un discurso propio como actriz. Las películas que no hemos analizado por cuestiones de espacio, responden en su totalidad implícita o explícitamente al mismo discurso.

<sup>31</sup> En las entrevistas que ha tenido, la actriz misma también ha confirmado más de una vez su libertad y autonomía interpretativas: “Quiero expresar el alma del personaje a través de mi interpretación. Si me exigen interpretar así o así tal vez

actriz mantiene sus principios e ideas propios en la interpretación, disfrutando del respeto y la confianza que le conceden la mayoría de los directores con quienes trabaja<sup>32</sup>.

La autonomía interpretativa de Gong Li ha sido igualmente confirmada por el propio director Zhang Yimou, quien reconoce su gran respeto por el trabajo de la actriz y lo que ésta le aporta a su cine categorizado por las críticas como un “cine de autor”<sup>33</sup>. En este

---

pienso que mi forma de interpretar será mejor que la tuya. Entonces seguramente insisto en lo mío. Los directores con quienes he colaborado me han dado mucho espacio para recrear los personajes. Me eligieron, así que creen en mí (traducción propia) (Gong Li, 2014a).” (Texto original: 我要通过我的表演把人物的灵魂表达出来, 所以如果你要求我一定要这样或那样演, 也许我觉得可能我的表演方式比你的更好, 我一定会坚持自己的很多东西。我合作过的导演都给了我很大的空间去再度创作角色, 他们选择了我, 就会相信我。)

<sup>32</sup> Gong Li en su entrevista: “Zhang Yimou y Chen Kaige no hablan mucho de cómo debo interpretar. Me dejan mucho espacio para improvisar. Sun Zhou es igual (traducción propia) (Gong Li, 2001)” (Texto original: 张艺谋、陈凯歌说戏都不是很多, 让我自己发挥的余地很大, 孙周也是一样。)

<sup>33</sup> Zhang Yimou en su entrevista: “[Gong Li] es una persona con sus ideas independientes, especialmente cuando hace películas. En cuanto a tratar con los personajes y analizarlos, siempre insiste en sus propias opiniones. Le preguntas por las razones y a veces no te puede decir cuáles son. Recurre a su intuición e insiste en ella. Por ejemplo, en el plató de rodaje, le pido interpretar de cierta forma y muchas veces dice: ‘no es cómodo interpretar así, no se puede interpretar en esta manera’, y se apoya en su intuición. Igual no puedo aceptarlo inmediatamente, pero al pensármelo bien, ella tiene razón. A nivel del resultado, ella también acierta. Esto hace que frecuentemente cambie mis ideas originales.

sentido, tal vez el cineasta Zhang Yimou no debe considerarse como el único autor de sus obras, para la realización de las cuales no debe ignorarse la contribución de la actriz que encarna a las heroínas inolvidables de Zhang. De todas las declaraciones mencionadas, se comprueba la activa intervención de Gong Li en el proceso productivo y la libertad y poder de decisión de que goza en su interpretación. Mediante la considerable influencia que ejerce Gong Li en el diseño cinematográfico, el contenido narrativo y el significado de las escenas de las películas, la actriz no se limita a ser una simple figura de Galatea manipulada por los directores, sino que deviene una auténtica “actriz-autora” en el término de Richard Dyer (1979), quien con su *star image* y estilo de interpretación moldea las visiones de una obra fílmica. Tal y como se ha manifestado en las entrevistas, Gong Li puede incluso generar significados más allá de las intenciones de los directores y guionistas, confirmando lo que apunta Jacqueline Nacache (2006: 174) acerca de la importancia que confiere el crítico Patrick

---

Admiro mucho a actores así (traducción propia) (Zhang Yimou, 1993).” (Texto original: 她是个很有主见的人, 尤其在拍片子的时候, 在对待所演的角色的处理上, 在分析角色的时候, 她总是坚持自己的看法, 坚持自己的意见, 你问她什么道理, 有时她讲不出来, 她是凭她自己的直感, 而且坚持她那种直感。比方说, 在拍摄现场, 我要她怎么怎么演, 她往往会说, 这样不太舒服, 这不能这样演, 然后她讲出她自己的直感。一时我不一定能接受, 但仔细一想, 她是有道理的; 从结果看, 她也是对的; 以致常常促使我要改动原有的导演构思, 我很赞赏这样的演员。)

McGuilligan al *acting* de ciertas estrellas: “la *persona* es lo bastante potente como para dictar cierta forma de escritura y de relato, a fin de permitirle comunicarse directamente con el público, saltándose las intenciones de los guionistas y los realizadores”.

La imagen subversiva de Gong Li no solamente se refleja en las figuras que interpreta en la pantalla, sino también en su *star image*. Como la amante del casado Zhang Yimou<sup>34</sup>, tomando la iniciativa en su relación<sup>35</sup>, y confirmando explícitamente su historia ante la prensa, la estrella constantemente desafía al régimen matrimonial y los valores públicos convencionales de China de la época. Al describir este inusual coraje sentimental de la joven estrella, la biógrafa Li Erwei (2002) comenta: “tenía veintitrés años cuando se lanzó con cuerpo y alma al amor contra viento y marea, sin poder prever las consecuencias.” Una vez comienza su amor apasionado y su carrera exitosa como joven actriz, la persistencia de Gong Li de seguir firmemente su propio camino sin “ser influida por los factores externos” a lo largo de los años en su vida privada contribuye a su imagen como una estrella determinada y autónoma (Su Jing y Liu Xin, 2006). Esta personalidad de Gong Li en su vida privada concuerda considerablemente con su imagen

---

<sup>34</sup> Cuando se rodó *Sorgo Rojo* donde los dos desarrollaron su relación íntima, Zhang estaba casado con Xiao Hua.

<sup>35</sup> Las cartas que escribió Gong Li a Zhang Yimou expresando su amor y su deseo de casarse con él se han hecho públicas luego.



cinematográfica subversiva.

De hecho, las vicisitudes de la estrella en su vida real constituyen una influencia difícil de negar en la recepción de sus personajes cinematográficos, como a menudo señalan los *star studies* y el estudio académico del *star acting*. Laplace (1987: 138-166), por ejemplo, argumenta que cualquier recepción de la estrella en una película se imbuje de una “acumulación de significados” influida no solamente por “los papeles anteriores interpretados por ella misma” sino también por todo lo que sabe el espectador de “su vida real”. Richard Maltby (2003: 51) también ha teorizado sobre la “interpretación autónoma” donde la *star* trae su personalidad a la caracterización de sus personajes. Con el apoyo de esta teoría, se puede argumentar que todo el conjunto de las características de los personajes interpretados por Gong Li y también su vida privada de estrella ayudan a la construcción de su imagen como una mujer luchadora, rebelde, independiente y apasionada.

Se podría decir en este caso que, aunque la mayoría de las figuras interpretadas por Gong Li reciben un tipo de “castigo” al final de las películas, su resistencia a la opresión patriarcal es representada tan firme e insistentemente a lo largo de las narraciones que la impresión general de su imagen permanece reivindicativa a pesar de su fin trágico. Con el objetivo de despertar la conciencia feminista

sobre la represión que sufren las mujeres en una sociedad patriarcal, los finales de estas películas no invitan a la comunidad femenina a identificarse con su erradicación: sería simplista pensar que las espectadoras podrán aceptar su victimización sin algún sentido crítico. Además, tal y como hemos sostenido, la *star image* de Gong Li fuera de la pantalla como una mujer fuerte, autónoma, racional e independiente siempre está allí y sigue ejerciendo una inéquitica influencia sobre las lecturas de sus personajes en la pantalla<sup>36</sup>. La personalidad que la actriz trae de su vida real en gran medida refuerza su figuración de mujer subversiva en la pantalla. Parece que tanto la personalidad innata de Gong Li como su actitud en su vida privada la distinguen como una actriz con una imagen resistente apropiada para la figuración de los personajes de la Trilogía Roja y lo que busca Zhang Yimou como director.

---

<sup>36</sup> En el programa de entrevistas *Yang Lan One on One* (2014b), la *star image* de Gong Li fue descrita como “bella, segura de sí misma y exitosa”, y esta imagen sigue interfiriendo en la recepción de sus personajes cinematográficos por parte del público. En la misma entrevista, al hablar sobre la sexualidad femenina, Gong Li opina que “todas las mujeres somos ‘sexis’, y la mujer con autoestima es más bella” (*ib. id.*). De esta manera la actriz públicamente comunica un mensaje positivo y constructivo para el empoderamiento de las mujeres. Afirmando también la importancia para una mujer de tener “su propio valor en la sociedad” y que las mujeres no necesitan la “salvación de los hombres” (*ib. id.*), la estrella así enfatiza la autosuficiencia e independencia femeninas. Considera que “la creatividad femenina reside en encontrar su propio sitio y un objetivo para cumplir” (*ib. id.*), reiterando la autovaloración de la mujer.

## 3.2 La mirada de confrontación

Uno de los motivos visuales que más llama la atención del análisis de cine es la mirada directa de los actores a la cámara. Esta interpelación directa, poco convencional en el cine de ficción, casi siempre sucede con alguna intención suficientemente motivada, y por ello no carece de propósito estudiar este gesto actoral impactante. En concreto, cuando una figura femenina mira directamente a la cámara, dicha mirada guarda a menudo relación con la expresión del deseo<sup>37</sup>.

Considerada como “el nuevo capítulo de la creación cinematográfica de la nueva época china” y “el nuevo comienzo del cine chino encaminándose hacia el mundo” (Su Mo, 2014), la película ganadora del Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín *Sorgo Rojo* sorprendió desde su primer plano. La primera toma de Gong Li en su debut en la pantalla cinematográfica ha dejado una imagen cautivadora de la actriz con su mirada directa a cámara. En contraste con las imágenes de las mujeres obedientes en

---

<sup>37</sup> Según Pascal Bonitzer (1977: 42), el significado de la mirada a cámara puede ser la expresión de deseo. Un ejemplo paradigmático de la expresión de deseo femenino con una mirada a cámara de una protagonista tiene lugar en la película *Un Verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1956), donde Monika nos desafía con su deseo extramatrimonial.

el juego de las miradas – quienes deben bajar sus ojos, evitar las miradas y nunca ser activas en mirar para conservar su inocencia –, la primera aparición de Gong Li en la pantalla subvierte este patrón en el cine clásico. Si las heroínas que, como “chicas buenas”, permanecen “figurativamente o incluso literalmente ciegas” significan “una perfecta ausencia de deseo” para la conveniencia de una mirada voyeurística masculina que no es descubierta (Williams, 1984b), entonces la mirada de confrontación de Gong Li representa exactamente lo contrario.

Esta mirada consiste en un primer plano del rostro de la actriz, mirando directamente a cámara (foto 1), mientras una voz masculina narra sobre la historia del lamentable casamiento de “mi abuela” Jiu’er (Gong Li) – una muchacha virgen, joven y bonita – con un hombre de cincuenta años con lepra bajo la hegemonía patriarcal. La mirada paradójicamente tranquila de Gong Li hacia la cámara en este plano parece contradecir el ritual de opresión al que es sometida: la visten y arreglan para casarla y satisfacer el deseo de su padre de obtener una mula a cambio. La ridícula desproporción del intercambio acentúa la injusticia en la que se encuentra la protagonista, y subraya aún más la nitidez y firmeza de su mirada, que forma un contraste agudo con la posición supuestamente victimizada a la que pertenece. A pesar de la apariencia “convencional” de Gong Li en aquel momento – en el sentido de

tener un físico atractivo y aparentar debilidad y fragilidad –, su mirada reivindicativa que se dirige directamente a cámara desvela su carácter fuerte. La mirada de la actriz pronuncia una silenciosa súplica de la muchacha que hace al espectador partícipe de su situación, lo invita a empatizar con ella por la injusticia de la que es objeto y pone en escena los mecanismos de opresión de las mujeres en una sociedad patriarcal. No estamos hablando aquí de la intención moral del director o de su empatía respecto del apuro en el que se encuentran las mujeres en la vieja sociedad; no obstante y en cualquier caso, la mirada a cámara de Gong Li efectivamente advierte al público de nuestra habitual apatía ante las imágenes de las mujeres como víctimas de una sutil violencia patriarcal. El académico Li Qiang (2015: 19) considera que esta mirada de Gong Li, que implica “una acusación al mundo real”, es independiente del montaje. Se trata de la presencia de la actriz, quien con su simple gestualidad nos convoca y nos une a su lado. Con su activa mirada desde el inicio de *Sorgo Rojo*, subvirtiendo las normas de poder establecidas en el juego de miradas, la actriz en este caso incomoda la mirada masculina segura. De este modo también desnaturaliza la dinámica de la mirada voyeurística y nos hace conscientes del sufrimiento femenino en una sociedad patriarcal.



Foto 1

Al hablar del gesto de la mirada a cámara, Marc Vernet (1988) poéticamente comenta: “y, aun más, aparece como efigie de un suceso que habrá tenido lugar anteriormente y, sobre todo, realmente, con un público verdadero en presencia del artista, en carne y hueso, pero donde, nosotros, espectadores del film, no estuvimos.” Vernet señala un hecho importante: la mirada que se intercambiaron realmente entre los sujetos en el lugar del rodaje de la escena, más allá de la presencia de una audiencia. Al margen de una apelación directa al espectador, la grabación de esta mirada es también el registro de una íntima comunicación entre el director Zhang Yimou detrás de la cámara y su musa Gong Li. Con su primera colaboración que inició un largo período de creaciones cinematográficas que han cambiado el mapa del cine chino desde entonces, el encuentro de Zhang Yimou y Gong Li no fue mera complicidad profesional sino que también fue amoroso. Después de haberse entrevistado con numerosas candidatas para su primera obra como director, Zhang Yimou pasó tres días observando a Gong Li, quien en aquel momento era estudiante de La Academia Central de Drama de China, mientras ella, sin darse cuenta, interpretaba para

su profesor (Reynaud, 1993). La fijación del cineasta en su actriz fue instantánea y a partir de entonces, los dos comenzaron una historia amorosa. En la primera toma de *Sorgo Rojo*, la filmación de la mirada de la actriz a cámara recuerda a esta práctica ampliamente explorada en el cine moderno europeo, donde los maestros (Rossellini sobre Ingrid Bergman, Godard sobre Anna Karina, Antonioni sobre Monica Vitti e Ingmar Bergman sobre Liv Ullman) usaban la cámara como un aparato para “observar” y “espíar” a su actriz amada, con ganas de descubrir “los enigmas, las emociones o los deseos” que se ocultan debajo de sus apariencias mediante la contemplación de sus gestos (Bou, 2007: 83). En este preciso momento la intervención de Zhang Yimou, objeto directo de la mirada provocativa de Gong Li en el set de rodaje, queda igualmente registrada fuera del campo.

La combinación de una narración en voz en *off* sobre la historia de la protagonista y el rostro de Gong Li en primer plano en la gran pantalla evoca la imagen simbólica de la madre pre-edípica propuesta por Gaylyn Studlar (1988). Griselda Pollock (2010: 14) también relaciona el rostro femenino filmado en primer plano con el sujeto materno, señalando que este rostro provoca tanto el “encantamiento cinematográfico (pérdida de uno mismo como en un elixir de placer visual)<sup>38</sup>” como el “peligro” de rendirse

---

<sup>38</sup> Texto original: cinematic enchantment (loss of self as in an elixir of visual

voluntariamente al “rostro expandido, deshumanizante, monumental pero desparticularizado, que puede, y de hecho debe, ser leído como una evocación primaria al rostro que persigue el sujeto humano y marca su deseo, concretamente el rostro materno” (traducción propia<sup>39</sup>). Las dos autoras coinciden en el regresivo rendimiento de un individuo, especialmente el masculino, al placer arcaico delante del simbólico rostro gigante maternal de un sujeto femenino poderoso. De esta manera, se subvierte la relación de poder mantenida por las críticas feministas basadas en el psicoanálisis freudiano y lacaniano. Ante la imagen abrumadora y potente del rostro materno que encarna Gong Li, los espectadores ven frustrado su intento de dominar y consumir sádicamente el cuerpo femenino. Asimismo, el rostro femenino en primer plano mirándonos directamente nos recuerda nuestra impotencia ante la presencia plena de la madre pre-edípica como un sujeto que nos devuelve la mirada con fuerza.

Un retrato en primer plano muy similar al del *Sorgo Rojo* se encuentra en el comienzo de la película *La Linterna Roja*, última película de la Trilogía Roja. En contraste con la anterior, Gong Li

---

pleasure)

<sup>39</sup> Texto original: [...] the hugely expanded, dehumanizing, monumental but deparicularized face, which can, indeed must, be read as an evocation of the primary face that haunts the human subject and lines his/her desire, namely the *mother's* face.



no mira a cámara, sino que esconde su mirada. Aun así exterioriza el mismo objetivo de representar la rebeldía. En *La Linterna Roja*, Gong Li baja su mirada y evita una interacción con la voz en *off* diegética (foto 2). A diferencia del plano del *Sorgo Rojo* donde la voz en *off* narra la historia de Jiu'er mientras la mirada de confrontación de la protagonista suplica simpatía al espectador, la escena en *La Linterna Roja* produce un diálogo directo entre la heroína Songlian (Gong Li) y la voz de su madre, quien también quiere vender a su hija a través de un matrimonio forzado. El no-mirar de la actriz en esta escena cobra un significado equivalente a la mirada, ya que su negación de mirar directamente a la persona con quien interactúa – en este caso, su madre – implica una rebelión silenciosa<sup>40</sup>. Esta primera escena ha sido analizada por varios críticos, quienes coinciden en interpretar este gesto como una resistencia de la heroína – por ejemplo, Huang Shizhi (2014: 10) lo ve como una “rebelión de automutilación”. Como si hubiera resuelto no levantar sus ojos, Songlian muestra un firme desprecio y obstinación ante el matrimonio concertado. Las lágrimas que salen gradual y silenciosamente de sus ojos remarcen la “obstinación” y la “reticencia” de la protagonista (Li Qiang, 2015: 28).

---

<sup>40</sup> Esta resistencia en silencio hace eco con una serie de comportamientos de Songlian más adelante en la película – su marcha en dirección opuesta de la escolta de boda que la busca a recoger, y su rechazo a arrodillarse ante los ancestros de la casa del marido, con lo cual anuncia su rebeldía contra las normas antiguas y tradicionales bajo la sociedad patriarcal.



Foto 2

### 3.3 La mirada de deseo

Una de las características destacadas de la mirada de Gong Li es su iniciativa pronunciada en mirar, sin intimidarse por la lógica convencional masculina. Posiblemente por eso las primeras películas de Zhang Yimou causaron cierta incomodidad entre el público chino – el estreno de una de ellas, *Ju Dou*, incluso fue censurado en la China continental –, y los deseos femeninos expresados por Gong Li se consideraban perturbadores en su contexto histórico. La actriz ha encarnado desde sus inicios el concepto de la mujer apasionada, teniendo en cuenta que su manera intrépida de mirar no es nada usual en las figuras femeninas en el cine chino. Esta mirada tan acentuada e insistente de Gong Li en la Trilogía Roja, que explora autónomamente el deseo incontenible de las heroínas y desarrolla una autoconciencia posfeminista de su poder sexual, puede por tanto considerarse como una idiosincrasia

determinante en la interpretación de la actriz.

Diferente de la segunda ola feminista y su sostenimiento de un “feminismo de víctima” bajo una sociedad dominada por los hombres, el posfeminismo reivindica un “feminismo de poder” que propugna mujeres “sexuales sin remordimientos”, “hedonistas” y “autoafirmativas” en reconocimiento de su diferencia sexual<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> La palabra “hedonista” con la que describe Wolf puede leerse esencialmente como una alusión al surgimiento del deseo femenino activo y la búsqueda de las mujeres del placer sexual en la cultura posfeminista. En *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, Rosalind Gill (2007: 147-166) destaca una manifestación importante de la “sensibilidad posfeminista” que representa “la feminidad como una propiedad corporal”, haciendo énfasis en el cuerpo femenino y la sexualidad femenina como fuente de empoderamiento y placer. La autora, de acuerdo con Robert Goldman (1992), considera que “la sexualización” del cuerpo femenino en la cultura posfeminista produce “sujetos femeninos deseantes sexualmente autónomos” en lugar de objetos cosificados, quienes “juegan con su poder sexual” y se interesan por “la búsqueda del placer sexual” (*ib íd.*). Gill afirma que esta transformación de la mujer del objeto al sujeto representa “una modernización de la feminidad”. Hilary Radner (1999) denomina, en la misma dirección, “tecnología de la sexualidad (technology of sexiness)” al conocimiento y prácticas sexuales que las mujeres adquieren para construir su subjetividad y agencia en la cultura contemporánea altamente sexualizada. De este modo, algunos discursos posfeministas, en lugar de igualar los sexos opuestos, se centran en ofrecer una reelaboración de la subjetividad femenina en sus múltiples significados a partir de la diferencia sexual. La reivindicadora del feminismo de la diferencia sexual Rosi Braidotti (2004: 15) reafirma, desde una perspectiva filosófica posmoderna, que “el empoderamiento de la subjetividad femenina en el sentido político, epistemológico y experiencial” puede lograrse a través de la

(Wolf, 1993: 149 y 180). La rearticulación de la identidad femenina y la consciente explotación de la mujer de su sexualidad por motivos personales reemplazan el significado de la feminidad como víctima de la subyugación patriarcal por una emancipación y autodeterminación femenina. La reconsideración de la sexualidad y los atributos femeninos anteriormente despreciados y la explotación de éstos como algo potencialmente subversivo y resistente en el posfeminismo expanden las posibilidades de negociar el rol del género femenino (Genz y Brabon, 2009: 78).

Esta nueva ideología feminista, por lo tanto, trata de realzar las características femeninas y erigir la subjetividad femenina mediante la liberación de su deseo y sexualidad. Este propósito posfeminista concuerda en varios ámbitos con los motivos de las miradas de Gong Li en su figuración de los personajes femeninos. El hecho de que el empoderamiento de las heroínas interpretadas por Gong Li provenga de la reafirmación, el reconocimiento y el aprovechamiento de la identidad y las características femeninas en lugar de rechazar lo femenino tiene ecos del posfeminismo. La activa expresión del deseo y el explícito goce sexual por parte de los

---

afirmación de la diferencia sexual. En esta dirección señala que el cuerpo femenino – la encarnación específica de la subjetividad femenina –, viene a ser “la localización primaria” para la resistencia feminista (*ib. d.*; 16) y afirma que “no puede haber subjetividad alguna fuera de la sexualización” (*ib. d.*: 44).

personajes representados por la actriz a menudo contrastan con la sociedad represora en que se encuentran, demostrando así su conciencia posfeminista. A nivel interpretativo, desde la concisa gestualidad de la mirada de Gong Li se alza la subjetividad deseante de las heroínas en el cine de Zhang Yimou. En las siguientes páginas nos centraremos en escenas particularmente representativas en las que Gong Li interpreta la subjetividad y el deseo femeninos con el apoyo de la dirección de Zhang Yimou.

Una de las escenas que más explícitamente revelan la activa exploración del deseo femenino sucede en la secuencia del sedán en *Sorgo Rojo*. Descrita por el autor de la novela Mo Yan como “sexualmente heterodoxa”, la protagonista de esta película es intrépida en su deseo (Jiao Xiongping, 1988: 9). Al ser llevada en el sedán a la casa de su futuro marido, la protagonista destapa su velo de novia, lo cual simboliza un rechazo de la imposición del orden patriarcal que obstruye su visión femenina<sup>42</sup>. Con este acto desafiante, Jiu'er inicia su activa búsqueda erótica, que constituye el motor narrativo del hilo romántico principal de la película. En este caso, en vez de impedir la evolución de las tramas fílmicas y

---

<sup>42</sup> Como costumbre patriarcal de la boda china, la visión de la mujer es tapada durante el proceso de la boda hasta entrar en la habitación nupcial donde el marido puede desvelar a su esposa. Previamente en una escena en la voz en *off* una mujer recita las reglas de la boda “no se puede destapar el velo”; en esta secuencia, la desafiante Jiu'er hace justamente lo prohibido.

“congelar la narración” como propone Laura Mulvey (1975), la presencia femenina provoca en cambio el devenir de la historia. En un plano frontal, la protagonista dentro del sedán mira alrededor en un intento de familiarizarse con su entorno. La cámara sigue su curiosa mirada (foto 3) que pronto fija su interés en un cuerpo masculino de espalda observado entre las cortinas – musculoso, sudoroso, y medio desnudo (foto 4). En esta secuencia, la figura femenina como sujeto de la mirada proyecta su deseo extramatrimonial hacia un hombre como el objeto de su anhelo. El rostro de Gong Li en esa época no deja de aparentar inocencia, pero la activa mirada voyeurística femenina hacia un cuerpo masculino sexualizado en este caso apunta a algo revolucionario. 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 negando la mirada de ella, la heroína de *Sorgo Rojo* toma iniciativa en su visión y goce de un placer derivado de esta misma mirada.



Foto 3



Foto 4



Foto 5

En el siguiente plano, aún más cercano al rostro de la joven actriz, la tímida protagonista fija una mirada aún más firme, disfrutando del placer erótico de este momento. La muchacha empieza a reaccionar de forma más natural al estímulo provocado por la placentera visión de un cuerpo masculino en movimiento – en un primer plano sus labios se separan ligeramente, manifestando su deseo cautivado por su curiosa mirada hacia el hombre deseado (foto 5). Con esta simple expresión facial, el despertar del deseo femenino en el cine chino llega a su consciente exhibición.

La tensión sexual dramática también es percibida por el protagonista, cuyo recíproco deseo ha sido impactantemente filmado en la escena de la sacudida del sedán. La sacudida del sedán como costumbre de burla obtiene su sentido más profundo en *Sorgo Rojo*. Los potentes cantos y bailes de los hombres de sangre caliente contra el salvaje paisaje de la tierra amarilla surgen de “la vitalidad más primigenia” y “la liberación de la humanidad” (Pan Jiadan, 2015: 75). Liberando “la robustez y la pasión de los portadores del sedán” (Wang Hongyue, 2015: 639), el ritual

celebra eufóricamente la energía sexual masculina más primitiva e ingenua despertada por el poderoso erotismo de la novia Jiu'er. Con el ingenioso uso del sedán como puesta en escena – el único objeto de color brillante colocado en el centro del encuadre –, el ritual parece una adoración al poder casi deificado de la sexualidad de la heroína y la celebración del puro esplendor de su presencia en este momento. Este punto es confirmado por el crítico Chen Yan (2015: 29), quien profundiza la sacudida del sedán como “un deleite latente sexual y un catarsis espontáneo del deseo” de los porteadores “despertados por el atractivo de la novia Jiu'er”, afirmando “el lugar verdaderamente consagrado de Jiu'er en el corazón de los hombres”. En este sentido, el montaje de sacudir el sedán con cantos y bailes festivos podrá ser descifrado como una reacción masculina a la mirada deseante de la figura femenina.

La novia, por otro lado, experimenta dentro del sedán una euforia sexual: la protagonista salta y jadea con una expresión extática que insinúa el orgasmo, en una toma intencionalmente prolongada. Según Wang Yuejin (1991), esta sexualidad autónoma de la mujer sin “contacto/acto” de ningún hombre y capaz de llegar al éxtasis por su cuenta es sumamente subversiva teniendo en cuenta el convencional mito chino de la “pasividad femenina” y su “dependencia sexual de la iniciación masculina”. Efectivamente, la escena retrata una sexualidad femenina autosuficiente que completa



su proceso orgásmico dentro de un sedán, aislada de un mundo exterior masculino. Es más, el éxtasis de la heroína es filmado desde un punto de vista íntimo en un espacio cerrado, haciendo de ella el centro y sujeto del disfrute erótico.

Esta mirada que localizamos como conducente a la evolución narrativa encuentra su sólida realización unas escenas más tarde. Atravesando el campo de sorgo para hacer una visita de vuelta a casa tres días después de la boda según la costumbre, Jiu'er es "atacada" por un hombre enmascarado que resulta ser el objeto de su deseo – el porteador del sedán Yu Zhan'ao (Jiang Wen). En vez de ver la secuencia como una violación como concluyen unos críticos (Canby, 1988), preferimos leerla como una entrega voluntaria de la heroína – teniendo en cuenta que, unas noches antes con su marido, en el que no tiene ningún interés, la protagonista se defiende con un par de tijeras y consigue conservar su virginidad. La consciente elección de entregar o no su cuerpo y a quién refleja una autónoma decisión por parte de la figura femenina.

El interés sexual que la protagonista muestra activamente se distingue especialmente en la mirada de la actriz. Cuando Jiu'er ve la cara de Yu Zhan'ao y lo reconoce, su mirada hacia él transmite excitación erótica – con su cabeza ligeramente alzada, los labios separados y la comisura de su boca elevada –, expresando una

comunicación apasionada entre los verdaderos amantes (foto 6). En el área donde el héroe ha allanado el campo de sorgo, la protagonista abraza voluntariamente el momento de su unión casi espiritual, filmada en un primer plano a contraluz con los ojos cerrados y la cabeza elevada hacia el cielo (foto 7). Este gesto de la actriz, acompañado por la iluminación que la rodea con una luz casi blanca, sugiere una experiencia sublime interiorizada de la figura femenina. Es un gesto de no mirar, transmitiendo en este contexto la confianza completa, la entrega absoluta y el goce espiritual de la heroína. Su cámara lenta y gradual hacia atrás va dejando que la luz del sol llene la pantalla, simbólicamente prefigurando el advenimiento de un momento sublime.



Foto 6



Foto 7

Totalmente voluntaria y obviamente disfrutando del momento místico, la heroína se tumba en el campo aplanado en una postura similar al símbolo chino “大” – carácter que denomina la grandeza. Una silueta de “grandeza” de color rojo contra el fondo de un campo verde en forma de círculo con un hombre arrodillado delante parece una semiótica deificación y ritualización de la sexualidad

femenina (foto 8). Sin entrar en detalle en el acto sexual en el campo de sorgo – la única simbolización de este sexo ilícito son los sorgos balanceándose en el viento –, la filmación de la sexualidad autónoma de la mujer otra vez confirma el argumento de Wang Yuejin: el crítico (1991: 47) mantiene que en *Sorgo Rojo* “la sexualidad femenina no se representa a través de las francas escenas sexuales – se mantienen fuera de la pantalla, negando así los impulsos voyeurísticos de los espectadores masculinos –, sino centrándose en la presencia femenina como el centro del discurso” (traducción propia<sup>43</sup>). Ciertamente, durante toda la secuencia, la narración y la puesta en escena se centran en el rostro, la gestualidad y los movimientos corporales de la actriz, celebrando su sexualidad divina e independiente con el personaje masculino al margen como receptor de su esplendor.



Foto 8

---

<sup>43</sup> Texto original: Female sexuality is represented not through the frank sexual scenes which are kept off-screen, thus defying the male spectators’ voyeuristic impulse, but rather by focusing on the female presence as the locus of discourse.

Esta entrega voluntaria de la figura femenina, enlazada por unas miradas y movimientos corporales claves de la actriz Gong Li, no solamente pone en entredicho las lecturas de la escena como una violación, sino que una vez más subraya la naturaleza libre del deseo femenino. Parece también acertada la opinión de Li Qiang (2015: 62), quien, al analizar plano tras plano el “sexo ilícito” en *Sorgo Rojo*, concluye que esta escena se centra en “la experiencia corporal femenina” y “el disfrute del orgasmo femenino”. Es más, este deseo femenino que goza de su liberación en la película carga con el espíritu ideológico rompedor de la época; como bien señala el crítico Mao Jian, “el sexo ilícito en el campo del sorgo expresa el espíritu en los años ochenta a través del deseo” (traducción propia<sup>44</sup>) (Lu Yanxia, 2014). Con nuestro análisis, especificaremos este “deseo” mencionado por la crítica como un deseo fundamentalmente femenino, que logra su expresión y liberación revolucionaria en el cine mediante el absoluto protagonismo y la divinización de la heroína. Como bien apunta Mao Jian, este deseo es fundamentalmente asociado con el espíritu resistente de los años ochenta y evidentemente la ideología de la Quinta Generación, lo cual evidencia el carácter subversivo de este deseo femenino.

En la película *La Linterna Roja*, la mirada que expresa el deseo de la protagonista se destaca claramente de su matrimonio sin amor. El

---

<sup>44</sup> Texto original: 高粱地野合，在八十年代是用欲望讲精神。

deseo y la atracción sentimental de la protagonista hacia un objetivo masculino se manifiesta en un primer plano donde el deseante sujeto femenino por primera vez lanza una mirada de verdadero interés hacia un hombre – el hijo mayor Feipu (Chu Xiao) de la primera esposa del patriarca. Se trata de una emblemática mirada de Gong Li donde se captura el erotismo innato y natural de la actriz: los labios voluminosos de la actriz se parten y su mirada está simultáneamente centrada en su objetivo masculino y perdida en su propia fantasía (foto 9). Esta tardía mirada de deseo de la protagonista, que aparece casi a la mitad de la película, contrasta marcadamente con la apatía sexual hacia su marido en todos sus encuentros y con la ausencia de una mirada interesada en las tramas anteriores. En una serie de planos y contraplanos que contextualizan la silenciosa contemplación de la figura femenina al joven de espaldas tocando la flauta, se subraya cinematográficamente la persistencia de esta mirada que se manifiesta duradera y directa, totalmente distinta del casi no mirar de la protagonista hacia su marido.



Foto 9

Al remarcar claramente la emisora y el receptor de esta mirada, la subjetividad del personaje femenino se erige con la expresión de su deseo y su “activa búsqueda del amor sexual” (Li Qiang, 2015: 82). La luz solar que gentilmente ilumina un lado del rostro de la actriz y el color cálido que configura la escena de esta mirada insinúan la sublimación y la idealización de este deseo. Asimismo, la luz y los colores de la puesta en escena confieren “vitalidad” al deseo subversivo y prohibido de la protagonista (Loeb, 2011: 213). Al escribir sobre “las tecnologías del deseo”, Annalisa Mirizio (2004: 247-248) subraya las características “utópica y subversiva” del deseo femenino desarrollando las ideas del semiólogo italiano Ugo Volli. Así Mirizio afirma que el deseo puede negar “la realidad ‘effettuale’ para imaginar en su lugar una realidad más satisfactoria” (*ib íd.*). De la misma manera, la dimensión utópica y subversiva del deseo femenino se acentúa en la mirada fantasiosa de la protagonista hacia su verdadero objeto amoroso. Esta mirada de Gong Li apoyada por la puesta en escena localiza el deseo femenino en un espacio apartado del ambiente deprimente de la mansión. Además, según el académico Huang Shizhi (2014: 11), el deseo de la protagonista hacia otro hombre contiene una “rebeldía valiente contra los reglamentos antiguos” y “el patriarca”. Efectivamente, su activa expresión del deseo extra-matrimonial constituye una significativa desviación de las leyes patriarcales.

### 3.4 La mirada de conciencia posfeminista

La mirada poderosa que otorga Gong Li a sus personajes a menudo reside en su autoconciencia a la hora de aprovechar su poder sexual femenino para satisfacer su propio interés y necesidad, perturbando la hegemonía patriarcal. En el fondo, tal y como hemos mencionado anteriormente, se trata de una autoconciencia posfeminista que se asocia con el poder de su mirada. Como veremos a continuación, el reconocimiento y la explotación de su sexualidad femenina como arma al servicio de su resistencia contra un mundo androcéntrico refleja una conciencia posfeminista de las heroínas de la Trilogía Roja.

En la secuencia del atraco en *Sorgo Rojo* tienen lugar una serie de intercambios de miradas antes de que Jiu'er entre en el campo de sorgo con el atracador, en la cual la protagonista toma iniciativa y ejerce su autoridad ante una situación peligrosa. Se trata de ella mirando hacia atrás y evidentemente proyectando su mirada hacia Yu Zhan'ao – uno de los portadores del sedán con quien ha habido un tácito interés recíproco en escenas anteriores (foto 10). En este momento, captando la atención masculina como iniciadora de la mirada, la heroína es claramente consciente de su poder sexual hacia el portador del sedán – le hace una señal inequívoca para que

alce los ojos, recibiendo la mirada ferviente de la mística novia, abrumado por su asombrosa belleza (foto 11). Una serie de planos y contraplanos preñados de señales secretamente comunicadas entre los protagonistas conducen a las siguientes acciones diegéticas como consecuencia de la iniciación poderosa de la mirada femenina – un extraño coraje surge de dentro del héroe despertado por el excitante deseo femenino dirigido a él; y una completa confianza imbuye a la heroína autoconsciente de su poder. Después de una última mirada de ésta hacia su hombre interpelado, Jiu'er confiadamente camina hacia delante, mientras en un segundo los hombres atacan al atracador y lo subyugan, cumpliendo exactamente la intención de la protagonista.



Foto 10

Foto 11

Durante todo este proceso, la heroína se mantiene de espaldas sin mirar, dejando que todo ocurra según lo previsto. Su no mirar es tan significativo como la mirada en sí durante esta escena – el no mirar demuestra la pura confianza, la autoconciencia, el poder y el dominio de la muchacha sobre la situación. En cuanto a la actriz, no malgasta ni un solo gesto – cada mirada tiene su motivo y su fin.



Los juegos que el personaje femenino aplica a sus miradas y su transición entre mirar y no mirar suponen una gran provocación a su objetivo masculino en una escena en la que no hace falta ni siquiera una palabra. Con las miradas se dice todo – la atracción, la afirmación, la interpelación y la invitación.

Las teorías posfeministas y las perspectivas de la tercera ola feminista son especialmente pertinentes para analizar la gestualidad de Gong Li cuando ésta se aprovecha conscientemente de su poder femenino mediante las miradas. Aunque la pluralidad del posfeminismo sugiere una serie de discursos e interacciones complejas, lo que nos interesa aquí es indagar en su punto de convergencia que reconceptualiza la “feminidad”. En lugar de reprimir las características femeninas e igualar a las mujeres con los hombres, las feministas posmodernas consideran que los atributos intrínsecamente femeninos deben ser “reelaborados” y “utilizados” como un arma para romper la hegemonía masculina (Schippers y Sapp, 2012: 27-42). El posfeminismo asimismo valora la sexualidad femenina “como una expresión de agencia femenina y autodeterminación” (Genz y Brabon, 2009: 12). De esta forma promueven el aprovechamiento del atractivo femenino como una herramienta de empoderamiento y de la sexualidad femenina en beneficio propio, no para el placer masculino. En nuestro caso particular, consciente de su atractivo para los portadores del sedán,

la novia explota justamente su encanto femenino para poner en marcha con una sola mirada una serie de actos de los hombres. Con su interpelación a su objetivo masculino, esta mirada sirve como acto de “vigilancia” para incitar y manipular los actos performativos de la masculinidad – la demostración de la fuerza masculina y de los instintos de protección mediante un enfrentamiento con otro hombre –, precisamente en beneficio propio. En vez de responder a la agresión del atracador con violencia, la protagonista sabe usar su atractivo femenino como la estrategia más poderosa y eficiente.

Una similar mirada femenina que seduce y desea con conciencia posfeminista por interés propio ocurre en la película *Ju Dou*. La película subvierte, en primer lugar, la oposición binaria frecuentemente criticada por las teorías feministas, entre el hombre-sujeto-movimiento-superioridad y la mujer-objeto-aquiescencia-inferioridad. La protagonista Ju Dou (Gong Li) se muestra físicamente superior a su marido a pesar del maltrato que sufre por él, y esta superioridad no hace más que aumentar tras su inicio de una relación extramatrimonial. Ella se mueve libremente, mientras que la impotencia sexual del marido empeora y finalmente deriva en una inmovilidad física – amputado e incapaz, no le queda otra opción que mirar desde una posición impotente la aventura sexual de su mujer con otro hombre.

Al principio de la película, la mayoría de las miradas que tienen lugar cuentan con la mirada voyeurista y secreta de Yang Tianqing (Li Baotian) – el sobrino del marido de Ju Dou Yang Jinshan (Li Wei) – al cuerpo de Ju Dou a través de una cerradura – este patrón aparentemente recuerda al mecanismo de la mirada expuesto por Mulvey. Sin embargo, con respecto al placer masculino que forma el principal impulso de la mirada voyeurista, la vista de Tianqing no llega a ser satisfecha, dado que el cuerpo de Ju Dou en movimiento nunca es cosificado o sexualizado y cada intento de la mirada masculina acaba siendo interrumpido por algún factor externo. En la escena en la que Tianqing descubre la cerradura y mira a Ju Dou lavándose, en el contraplano de la mirada masculina, el cuerpo de la protagonista medio desnuda de espalda se muestra como una imagen borrosa contra un fondo oscuro, tapada constantemente por una cortina ondeando con la brisa (foto 12). Esta forma de filmar el cuerpo femenino de forma nada explícita juega a propósito con la expectativa de la mirada masculina y crea una dificultad para que alcance su goce voyeurístico.

La segunda vez que el personaje masculino contempla a través del hueco de una rueda desde un plano contrapicado a Ju Dou trabajando en la tintorería y colgando las telas, el contraplano nos presenta una imagen casi celestial de la heroína con el uso de una luz radiante infiltrada desde la claraboya en la puesta en escena.

Desde una perspectiva inferior, la vista fotográfica de la mirada masculina hacia arriba construye una atmósfera sublime donde la silueta lejana de la actriz se fusiona con el fondo, iluminada y divinizada (foto 13). De esta manera se limita la característica carnal del cuerpo femenino, con una música extradiegética de flauta reforzando su faceta estética y poética. El siguiente primer plano del rostro de la actriz bañado por la luz también transmite una sensación escultórica y divina de su existencia (foto 14). Es más: en esta precisa escena, la figura femenina por primera vez se da cuenta de la mirada voyeurista masculina y la devuelve con una mirada directa, debilitando el poder de la primera (foto 15). Teniendo en cuenta la evolución narrativa de la película, se puede decir que en este momento surge el deseo de la seducción de la heroína. Con su descubrimiento de la atención masculina y su cambio de objeto a sujeto de la mirada, el placer masculino derivado de su visión es otra vez interrumpido en la diégesis.



Foto 12

Foto 13



Foto 14

Foto 15

Finalmente, la atracción sexual cada vez más evidente entre los amantes il íctos culmina en un momento en el que la mirada voyeurista masculina ha sido totalmente invertida. Es el instante cuando la hero ína descubre el agujero en la cerradura y apropia la visi ón a trav é s de é l, inconformistamente asumiendo una posi ci ó n de miradora. Desde este preciso momento, el secreto que asegura el placer voyeurista pose ído por el hombre tanto dieg ática como extradieg áticamente es desvelado, y por eso el goce del dicho placer es dificultado. El placer de la mirada masculina es exitosamente interrumpido por este descubrimiento, ya que en la formulaci ó n de Christian Metz (1975) y Laura Mulvey (1975), la realizaci ó n de este placer radica en que el sujeto de la mirada pueda espiar un mundo privado mientras é ste mismo se mantiene desapercibido y lejos de cualquier posible riesgo de exposici ó n. Linda Williams (1984b) tambi én reconoce este prerrequisito necesario para el disfrute voyeur ístico masculino, cuyo sujeto se sentir á seguro al anticipar que su objeto femenino no devolver á la mirada ni expresar á su

propio deseo. Sin embargo, el gesto de mirar de la heroína Ju Dou hace desaparecer este privilegio de la posición segura del mirador y explicita la dinámica supuestamente implícita del voyeurismo, poniendo así de manifiesto el habitual desequilibrio que prioriza la visión masculina. Es más, aprovechando su sexualidad y el interés erótico que la figura masculina tiene por ella, la heroína consigue cambiar la dinámica de poder desde la condición de objeto pasivo de la mirada.

Aprovechándose estratégicamente de la situación, el personaje interpretado por Gong Li toma la iniciativa en encontrar una salida para su deseo y su sexualidad originalmente reprimidos por su marido castrado. Se trata de la escena donde la protagonista, consciente de la presencia de su objetivo masculino mirando por la cerradura, desabotona su camisa y se desnuda. La cámara, puesta en la cerradura disimulando el punto de vista voyeurista, la observa mientras ésta baja su camisa enseñando las marcas de los maltratos de su marido. Tiene lugar entonces un momento inesperado en el que la heroína se gira para exhibirse deliberadamente con una mirada llorosa hacia delante (foto 16). Las tramas previas de la toma de conciencia de la heroína sobre su atractivo sexual derivan entonces en un acto consciente sobre su propio cuerpo con un objetivo personal claro y definido: la liberación de su deseo insatisfecho y la exhibición de su sufrimiento en el régimen

matrimonial. Esta mirada consciente de la protagonista invoca la compasión de su objetivo masculino con el propósito de poner fin a su victimización bajo el maltrato patriarcal y tener una relación extramatrimonial con el hombre que la mira. Paradójicamente, mediante la exhibición de su cuerpo se alza la subjetividad femenina que interpela directamente a su objetivo masculino de interés. En su análisis sobre “el lenguaje corporal de Gong Li en las primeras películas de Zhang Yimou”, Wen Bin (2015) interpreta “la exhibición con iniciativa de su cuerpo” en la escena de *Ju Dou* como la expresión de “una búsqueda libre de la sexualidad femenina”. Este acto “vanguardista” y “desconcertante” – en palabras del académico – para la audiencia china de la época “rompió las tradiciones de aquel momento” y “creó una imagen femenina moderna” (*ib íd.*).



Foto 16

Esta exhibición no se muestra como explícitamente sexual y tampoco se crea por un placer semejante – el plano frontal

solamente enseña hasta los hombros de la actriz. Sin embargo, el impacto que causa esta confrontación resulta significativo, evidencia de lo cual es la reacción del protagonista, que baja la mirada, indicando su trastorno al recibir esta visión desconcertante. El placer que debería traer a los hombres un cuerpo femenino es sustituido por una sensación de empatía y culpa. Se puede argumentar que la mirada perturbadora de la heroína tras su giro no dirige solamente al voyeur diegético sino también al espectador masculino extradiegético. El cuerpo femenino en este momento deja de ser una fuente de placer para la mirada masculina, lo cual desgarrará una práctica empleada con tanta naturalidad en la cinematografía convencional. La académica Yin Han (2016: 94) confirma que “ni Tianqing ni la audiencia pueden lograr placer visual” con “la conducta provocativa” de la heroína, la cual “expresa una protesta silenciosa de Ju Dou contra el maltratador Yang Jinshan y el patriarcado”.

En este caso del exhibicionismo de Ju Dou, al gesto de exhibición – gesto objeto de uso y abuso en el cine convencional – tradicionalmente asociado a la cosificación del cuerpo femenino espectacularizado se le concede un efecto contrario por la interpretación consciente y controlada de Gong Li de la intención explícita de su personaje. En este sentido, la gestualidad de la actriz ofrece efectivamente una reconceptualización del cuerpo femenino



en exhibición. Este argumento ha sido expuesto también por Rey Chow (1995: 167):

Si el cuerpo femenino en su “ser mirado” es un cliché cultural, el movimiento de Ju Dou es el de citar el cliché ella exhibe su cuerpo femenino para la mirada masculina literalmente, en la manera que uno cita un tópico muy usado. El efecto de este gesto – de citar lo más citado, de exhibir lo más fetichizado – ya no es simplemente placer voyeurista sino una autoconciencia elevada (traducción propia<sup>45</sup>).

El *shock* causado por la serie de gestos de Gong Li consigue justamente el efecto perseguido por la crítica. Mediante un acto deliberado de confrontación y exhibición usando el cuerpo femenino real como arma, la figura femenina trasciende su posición pasiva de objeto de la mirada. Los roles pasivo y activo se intercambian en un instante, el placer masculino derivado de un cuerpo femenino erótico queda frustrado, y el hombre tiene que evitar su mirada ante una muchacha joven y bella. Este gesto

---

<sup>45</sup> Texto original: If the female body in its “to-be-looked-at-ness” is a cultural cliché Judou’s move is that of *quoting the cliché* she exhibits her female body for the male gaze literally, in the manner that one cites a well-used platitude. The effect of this gesture – of quoting the most-quoted, of displaying the most fetishized – is no longer simply voyeuristic pleasure but a heightened self-consciousness.

produce entonces una fisura en la narración fluida: Giulia Colaizzi (2007: 85) define una “ruptura” en el texto fílmico como “un momento en el que la narración se queda suspendida y la distancia crítica aparece como parte constitutiva del texto”. Efectivamente, el gesto de la heroína que interrumpe el mecanismo narrativo subyacente de una ideología androcéntrica sugiere una distancia textual para cuestionar y reflexionar sobre la gratificación escópica del voyeurismo masculino. La consciente inversión del juego de las miradas por ende desnaturaliza el canon de la mujer espectáculo para hacer visible la ideología falocéntrica.

La conciencia posfeminista continúa en la película *Ju Dou* y se manifiesta unas escenas más tarde cuando la protagonista, en ausencia de su marido, intenta seducir a Tianqing. En esta secuencia, el patrón convencional de género se invierte otra vez. La mirada femenina inusualmente subjetiva de esta escena se transmite mediante los meticulosos gestos interpretativos de Gong Li. Se trata de una serie de actos conscientemente seductores de la protagonista, otra vez con el inequívoco fin personal de salir de su situación matrimonial asfixiante. Comienza con una activa mirada de ésta a Tianqing, quien ha sido claramente representado como el objeto de la mirada femenina, y con quien Gong Li inicia una conversación. El hecho de que la mujer sea aquí la iniciadora activa tanto de la mirada deseante como del acercamiento al hombre desintegra el

argumento mulveyano que los personajes femeninos como ornamentos fetichistas suspenden la narración. Al contrario, en esta secuencia de miradas en las que Ju Dou mira activamente al objetivo de su seducción, Tianqing asume una posición convencionalmente ocupada por las mujeres, en el sentido de que éste esquiva la mirada “agresiva” de la fémima, convirtiéndose completamente en su objeto de deseo. Aunque narrativamente la salvación de la heroína de la violencia de un hombre reside en otro hombre y por lo tanto no consigue su total independencia del sistema patriarcal, no deberíamos verla como completamente conservadora. Es cierto que la figura femenina no ha logrado eludir su tragedia bajo una sociedad confuciana y opresiva; sin embargo, considerando el contexto histórico figurado en la película y el cine chino al principio de los años noventa, la conciencia mostrada por Gong Li en su interpretación puede considerarse adelantada a su tiempo. De hecho, lo que trae la actriz de su imagen de estrella y su gestualidad conscientemente reivindicativa invita a la lectura de una cierta rebeldía e independencia femeninas que trascienden las restricciones del guión, y ésta contradice una posible interpretación de su personaje como víctima reprimida. Su mirada seductora en este contexto no deja de ser sumamente rompedora respecto de los tabúes sociales, el orden patriarcal y la moralidad restrictiva especialmente impuesta al cuerpo femenino en China.

En la siguiente película fruto de la colaboración entre Zhang Yimou y Gong Li *La Linterna Roja*, la estrategia de la protagonista de ganar su privilegio también se teje con la mirada. Nos referimos a una mirada de ésta a sí misma en el espejo: Songlian se cepilla su pelo y contempla su reflejo en el espejo, mientras interroga a su marido sobre el misterio de la habitación cerrada en la azotea (foto 17). En su libro *Diosas y Tumbas: Mitos Femeninos en el Cine de Hollywood*, Núria Bou (2006), al citar la descripción de Jean-Pierre Vernant (2001: 114) sobre la mirada en el espejo, descifra esta mirada como un gesto estratégico. Es útil recordar de nuevo las breves líneas del filósofo francés:

El espejo viene a ser, en la antigua Grecia, una cosa de mujeres [...]: su superficie remite al esplendor de la belleza de la mujer, al brillo del poder de seducción, a la fascinación de la mirada, a las ondulaciones de los cabellos y al rostro delicado. Mirarse en el espejo supone proyectar el propio rostro ante uno mismo, situarse cara a cara, desdoblarse en una figura susceptible de ser observada como se haría si se tratara de otro individuo, pese a saber que se trata de uno mismo.

Partiendo de Vernant, Bou (2006: 23) argumenta que mirarse al espejo significa “un gesto de afirmación: antes de extender el daño sobre la tierra, las pandóricas figuras contemplan el poder de la

propia mirada”. El mito de Pandora aporta una fuente interesante para interpretar esta escena específica de *La Linterna Roja*, en la que la protagonista, al contemplar su propio esplendor y belleza en el espejo, comienza su conspiración contra los miembros del sistema patriarcal represivo aprovechando su arma femenina. Durante toda la conversación de la secuencia, la bella protagonista no ha dejado de mirarse a sí misma. Por un lado, muestra poco interés en detenerse en la visión de su marido como objeto de deseo, priorizando un aprecio narcisista de su propia hermosura que apunta a una toma de conciencia de su poder sexual, lo cual sugiere una conciencia posfeminista. Por otro lado, se encuentra en un estado de abstracción en sus propios pensamientos – a través de la gestualidad de una mirada absorta y unos toqueteos de su pelo, la actriz exterioriza una serie de actividades psicológicas del personaje: su reflexión introspectiva sobre las muertes trágicas de las mujeres predecesoras, su deseo por escapar de su destino, y su secreta elaboración de una estrategia subversiva.



Foto 17

### 3.5 La mirada de desafío y autoridad

“El mundo cinematográfico de Zhang Yimou es desequilibrado: tiende sustancialmente hacia lo femenino<sup>46</sup>”, según comenta Chen Mo (1995: 190) sobre la importancia de las mujeres en las creaciones del cineasta. El núcleo de esta preferencia en las primeras películas de Zhang Yimou se halla precisamente en la rebeldía de las heroínas, quienes constantemente desafían a las sociedades patriarcales, perturban sus reglamentos, y establecen su propia autoridad. En este apartado, analizaremos las miradas interpretativas de Gong Li que se repiten en la Trilogía Roja con una connotación desafiante y autoritaria.

La secuencia de atraco en *Sorgo Rojo* que delicada y subliminalmente se fija en los gestos y las expresiones de Gong Li muestra un increíble dominio de la escena por parte de la joven actriz a través del aura autoritaria que transmite. En esta escena, nos encontramos frente a un rostro inesperadamente calmado de la actriz como reacción interpretativa ante una situación de peligro según la trama. Si analizamos la fisonomía de esta mirada reactiva – levantando las cejas, formando líneas verticales en la frente, los lados de la nariz ligeramente alzados, la comisura de los labios suavemente caída –, se trata, según los parámetros de Charles

---

<sup>46</sup> Texto original: 张艺谋电影的世界是一个倾斜的世界，向女性那一面大幅度的倾斜。

Aubert (1927), de una expresión de “desprecio”, “repugnancia” y “rebelión” (foto 18). Con esta mirada de resistencia, la actriz representa otra vez a una heroína que desafía el sistema falogocéntrico y la dinámica convencional de la mirada. Es una mirada que rompe todas las expectativas – las del atracador y las de la audiencia también –, profundamente desafiante ante la presencia diabólica e intimidatoria del poder masculino. En este contexto en el que un hombre con pistola – símbolo fálico por antonomasia – obtiene una posición de superioridad frente a los demás, lo que le recibe es el hondo desprecio de una joven muchacha. La mirada femenina, por lo tanto, resulta extremadamente transgresora, comunicando no solamente su indiferencia hacia el hombre, sino también hacia una sociedad injustamente sexista y represiva para las mujeres.



Foto 18

Foto 19

Lo que viene luego es aún más inesperado: Jiu'er responde a un acto de agresión del atracador<sup>47</sup> con una expresión nada “apropiada”

---

<sup>47</sup> El atracador extiende su mano cogiendo el pie de la novia – tradicionalmente una parte del cuerpo femenino erotizada en China – como acto de violencia hacia

– una gran sonrisa (foto 19). 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: 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<sup>48</sup>. 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. En su estudio sobre el trabajo actoral en el cine, James Naremore (2015: 7-16) argumenta que algunos actores que

---

la muchacha.

<sup>48</sup> 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” (*ib. d.*). 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 (ver el principio de la introducción de esta tesis donde se explica el cine propagandístico de esta ideología que prefería arquetipos femeninos que logran ser iguales a los modelos masculinos); 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.



ponen en escena una interpretación naturalista llegan a crear una “excentricidad personal” a partir de repetir un gesto personal pel écula tras pel écula de manera que éste forma parte de “su retórica expresiva”. Como veremos en esta tesis, las miradas de Gong Li van acompañadas muy a menudo de esta sonrisa impertérrita e irónica reapareciendo en su repertorio interpretativo a pesar de los cambios de papeles, desarrollándose gradualmente en una idiosincrasia actoral que exterioriza la esencia subversiva de los sujetos femeninos. Los críticos, en el momento, describieron en la misma dirección 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 Fan, 1993: 12). No parece nada sorprendente que la sonrisa de Gong Li causó 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: 45) señala que la sonrisa de la protagonista deja al personaje del atacante “espiritualmente intimidado y abrumado”. Vemos cómo el atacante rápidamente retira su mano como si le aterrorizara la reacción de la muchacha – “el conquistador se convierte en el conquistado” (*ib íd.*).

En toda la secuencia, sin una palabra, todos los sentimientos se

transmiten exclusivamente mediante miradas y gestos. En este caso, el mantener silencio de la protagonista en sí es un acto de poder y resistencia para dar paso a una autoridad que desmonta las expectativas sobre la habitual reacción femenina ante una situación de violación y agresión. La argumentación de Espejito (2013: 55) sobre el poder del silencio se muestra bastante relevante aquí

Con todo, la mudez escogida, en este caso, pone en evidencia el protagonismo del cuerpo en la creación de la identidad y cómo es éste – a través de la reiteración – el que la construye en cada uno de sus actos. En nuestro ejemplo – el de la identidad femenina – son los valores reproducidos en el lenguaje normativo, apoyados en la repetición performativa, los que se ven afectados, los que enmudecen a través de la elección del cuerpo a callar.

Definitivamente, la elección voluntaria de mudez de la heroína en esta escena de peligro concede protagonismo a unos movimientos corporales de la actriz que reivindican desafío y valentía en lugar de la debilidad y fragilidad normalmente esperadas y reproducidas. El extraordinario control de Gong Li sobre su expresión, gesto y movimiento dota al personaje de Jiu'er de firmeza.

La misión fundamental de la Quinta Generación de volver al origen colectivo de la cultura china en la película *Sorgo Rojo* termina con

un tema más sublime – la resistencia de la comunidad ante una invasión. Naturalmente la figura femenina juega un rol significativo en esta sublimación temática – de la aparentemente frágil muchacha se alza una heroína con absoluto protagonismo que lidera la defensa de su comunidad y su tierra. Nos referimos a un gesto de la típica mirada firme de Gong Li que se repite tantas veces en la Trilogía Roja como el núcleo de su autoridad. Aparece en una escena casi ritual de *Sorgo Rojo* figurando la víspera de la batalla defensora de la tierra y vengativa de las personas queridas perdidas en la invasión. La figura materna es a menudo asociada con “la tierra natal”, “la naturaleza” y “las tradiciones” (Cirlot, 1997: 309), y en esta escena, es justamente la matriarca encarnada por la heroína que lidera la lucha por la tierra, la sociedad agrícola y la preservación de las tradiciones del pueblo. Gong Li, en un plano medio en el centro de la pantalla contra un fondo rojizo de fuegos, con una jarra de sake entre las manos, mira hacia delante con los ojos emanando pasión, determinación y solemnidad<sup>49</sup> (foto 20).

---

<sup>49</sup> Parece que con esta mirada la *persona* de la actriz se funde con su personaje y su imagen en la pantalla. Describiendo su papel como una figura femenina “valiente y sin temor”, “con sus propias ideas” y “no se somete a ninguna opresión”, Gong Li considera que su propio carácter se parece al del personaje Jiu ér (Su y Liu, 2006). El ardor de esta mirada intrépida de la actriz surge de su profunda interioridad que conecta realmente en el momento con su contexto e identidad diegéticos.



Foto 20

El retrato de esta mirada femenina sumergida en su puesta en escena se llena de símbolos significativos que resaltan esta gesta autoritaria y heroica. El fuego ardiente en segundo plano subraya la mirada vengativa y luchadora de la heroína, teniendo en cuenta que según Cirlot (1997: 215-216), el fuego, elemento demiurgo que proviene de la vitalidad del sol, simboliza “la victoria contra el poder del mal”. En este sentido, la mirada de la matriarca adquiere cualidades diurnas con el simbolismo del fuego. El significado del fuego como “la pasión animal” y “la fuerza espiritual” (*ib íd.*) también destaca el poder de la mirada apasionada y poderosa de la madre luchadora.

Por otro lado, el ritual escénico del sake de sorgo que acompaña esta mirada implica una reverencia colectiva sagrada por la vida, la pasión y la libertad que han sido elogiadas a lo largo de la película. Los académicos chinos (Deng Fang, 2004; Chen Qianqian, 2012; Hou Ping, 2014; Liu Changqi, 2014; Tian Miao, 2015, etc.) han asociado la ideología promovida por la película *Sorgo Rojo* con el concepto de lo dionisiaco elaborado por Nietzsche en la obra *El*

*Nacimiento de la Tragedia*. Consideran que los valores rompedores de esta película, tales como la celebración desinhibida del sexo, “la liberación del deseo rompiendo todos los tabúes” (Hou Ping, 2014: 199), la venganza brutal contra lo maligno, el arrojo y desdén a la muerte etc., son esencialmente representaciones del espíritu dionisíaco. Según este argumento, es el alma dionisíaca de la comunidad del sorgo rojo que ruga y se rebela contra el control y la disciplina de la ideología apolínea, la cual ha dominado la historia de China. De este modo, recalcan el valor subversivo de la película al asociar la resistencia de la comunidad con lo dionisíaco. En línea con sus argumentos, añadimos que la valentía que contiene el espíritu de lo dionisíaco se aproxima a la esencia del héroe y remarca la imagen de la heroína – la absoluta protagonista del acto heroico. Por lo tanto, la mirada de la heroína en esta escena expresa su determinada defensa y venganza ante la violación de los valores y derechos dionisíacos de la comunidad. La conjugación del fuego y el sake – los símbolos del héroe, la sangre caliente, el arrojo ante la muerte – que acompaña la secuencia sirve como una definición precisa de la connotación de esta mirada.

Vale la pena mencionar que es la figura femenina quien manda en el ritual y dirige sus órdenes a los hombres de la comunidad, y concretamente a su pareja – “Si eres hombre, bebe este sake. Cuando amanezca, bombardea el coche de los japoneses y venga la

muerte de Luohan.” El académico Song Yanfei (2015: 101) confirma que el liderazgo de la heroína “subvierte la idea tradicional de la sociedad feudal china de que las mujeres son inferiores a los hombres”, además “muestra el temperamento viril de Jiu’er”. Efectivamente, esta mirada de Gong Li convierte la figura femenina en un sujeto enunciador de la historia tanto individual como colectiva. Es una mirada de la matriarca – sin embargo, su poder supera la clasificación binaria de género, ya que el gesto contiene las cualidades “viriles” también, tales como el liderazgo, la estrategia y la vitalidad etc. Después de la muerte del patriarca real, la heroína, como heredera de su marido fallecido y dueña de la destilería, sustituye y ocupa simbólicamente el lugar del patriarca. Su mirada dirigida a los hombres de la comunidad contiene, pues, una poderosa autoridad tras la transformación del rol femenino.

Para destacar aún más la cualidad andrógina de la protagonista en *Sorgo Rojo*, unos segundos más tarde en la misma secuencia, la criatura que silenciosamente mira a los hombres cantando su última canción de veneración al Dios de Sake antes de partir al campo de batalla se vuelve otra vez a la madre benefactora. En este sentido, la convergencia de las características del patriarca y la matriarca en la misma figura femenina mediante sus miradas en esta secuencia supera la simplista división binaria de los géneros. La mirada fija de

Gong Li que despide con lágrimas a los hombres halla su significado en la n fida definici ón de Núria Bou (2006: 83-85) sobre el “gesto estático” de la mirada enlazadora de las heroínas maternas. Describe la mirada materna de la despedida como si estuviera tejiendo un hilo al dejar “partir al hombre que ama, dispuesto a morir por cualquier empresa épica”. La autora argumenta que “en el silencio y la inmovilidad radica su gesta heroica”, ya que la mirada callada en un momento emotivo expresa la fuerza interior de la protagonista (*ib íd.*).

En efecto, no podemos ignorar que muchas de las miradas interpretativas de Gong Li en las que hemos escogido profundizar han pertenecido al ámbito de la silenciosa gesta introspectiva. Si nos atrevemos a determinar un gesto que enlace la Trilog ía Roja y que sea propiamente de la actriz, esta mirada aparentemente silenciosa apoyada por un poder interior podr ía descollar. En gran medida, esta fuerza contenida muy posiblemente ha sido aportada por la propia actriz a su registro cinematogr áfico. Según la documentaci ón de la bi ógrafa Li Erwei (2002), la joven actriz se mostraba “exigua en palabras”, y añade que lo que esconde de esta apariencia es “un firme orgullo y un rechazo resistente a aceptar la derrota”. Como podemos ver en las películas al inicio de la carrera profesional de la joven estrella, esta cualidad excepcional suya ha sido bien apreciada y transportada al celuloide.

### 3.6 La mirada investigadora

La mirada perturbadora de las figuras femeninas interpretadas por Gong Li para el orden patriarcal deriva de su constante curiosidad investigadora y su omnipresencia como testigo. En su estudio sobre el arquetipo de la mujer investigadora, Laura Antón (2014) señala que “en la historia del cine, la presencia de este arquetipo femenino se ha fortalecido especialmente en períodos de crisis del relato de la Historia, y puede leerse como un trayecto de búsqueda hacia otra identidad femenina”. Efectivamente, la mirada investigadora especialmente presente en *La Linterna Roja* coincide con la crisis de la masculinidad reflexionada por Zhang Yimou junto con sus colegas de la Quinta Generación. El académico Lu Xiaopeng (2000) cree que el arte cinematográfico de Zhang Yimou es “un paradigma de representación de la masculinidad en aprieto y crisis”. La Historia, que siempre ha sido narrada desde un punto de vista masculino, se halla en vías de desarticulación como consecuencia de la Revolución Cultural. La tempestad política que asoló la Plaza Tian’anmen en la víspera de la producción de la película exacerbó la fragilidad social. Esta crisis nacional y el cuestionamiento de la perspectiva histórica masculina propiciaron que la Historia fuera narrada a través de un símbolo femenino. El cuerpo femenino, utilizado una vez más como personificación de la nación, se



encuentra en un laberinto histórico, frente a unos misterios que continuamente amenazan su estabilidad mental y psicológica.

Esta inestabilidad se visualiza literalmente en la mirada de testigo de la protagonista de *La Linterna Roja* mientras ésta descubre el misterio del “cuarto de los muertos”<sup>50</sup>. Adoptando su punto de vista para acompañar su desesperado descubrimiento, la cámara en mano nos invita a identificarnos con la perspectiva femenina, convirtiéndonos en íntimo cómplice de su vulnerabilidad e indefensión. A través de nuestra implicación en el proceso psicológico de la protagonista, el movimiento de la cámara nos involucra en una identificación empática. La mirada femenina inquisitiva ante los misterios que simultáneamente la atraen y la inquietan conduce a la protagonista hacia el conocimiento habitualmente mantenido en secreto para las mujeres de la casa<sup>51</sup>, lo cual simboliza una transgresión femenina de los reglamentos patriarcales.

---

<sup>50</sup> Nos referimos a la escena cercana al final de la película, cuando Songlian es el testigo secreto de la ejecución de Meishan.

<sup>51</sup> Cada vez que Songlian interroga sobre el secreto del “cuarto de los muertos”, se le niega una respuesta, tanto por su marido como por otras concubinas. Este lugar que ejecuta a las mujeres que transgreden las normas de la casa se mantiene siempre fuera del alcance del conocimiento femenino antes de que Songlian lo descubra.

En *La Linterna Roja*, la mirada inquieta de la figura femenina en continua inquisición acaba descubriendo los secretos “mortales” de los cómplices de la jerarquía patriarcal<sup>52</sup>. En gran medida, la mirada femenina conduce la trayectoria narrativa de la película, dado que el despliegue de las tramas basa su propulsión en la gradual revelación de los secretos de los personajes y el misterio del cuarto cerrado. Como testigo omnipresente de los acontecimientos de la casa e investigadora de los misterios, se le otorga a la heroína el punto de vista desde el cual el espectador recorre la casa mítica. Sus ojos siempre abiertos le conceden acceso privilegiado a ciertos conocimientos potencialmente desconcertantes para el sostenimiento de la jerarquía patriarcal – de esta manera su conocimiento se convierte en su arma y su poder para denunciar la injusticia patriarcal.

Según Jean-Paul Sartre (1966: 708), el conocimiento, el descubrimiento y la revelación están estrechamente relacionados

---

<sup>52</sup> Los secretos incluyen el affair de Meishan y el Doctor Gao, la conspiración de Zhuoyun y las linternas encendidas de Yan'er. El descubrimiento de los secretos señala la subjetividad de la mirada femenina. En la escena de descubrimiento del affair de Meishan, por ejemplo, en los planos y contraplanos se indica claramente la mirada de Songlian como sujeto respecto del roce seductivo que tiene lugar debajo de la mesa de Mahjong. Con la evolución narrativa conducida en gran medida por la protagonista, su conocimiento de los secretos ha sido utilizado para desmontar la jerarquía de poder en la casa patriarcal.

con la visión y el deseo sexual masculinos. Su comparación del acercamiento placentero del sujeto masculino a su objeto de conocimiento con “desflorar”, “violar por la vista” y “poseer” apunta al conocimiento como propiedad masculina y a la esencia jerárquica de la interacción sexual. La apropiación femenina de la mirada cognitiva en el caso de *La Linterna Roja*, por lo tanto, invade un territorio convencionalmente masculino y descompone la esencia fálica a la que se reserva el conocimiento. De manera significativa, la persistente curiosidad de la protagonista hacia el cuarto de los muertos representa en sí misma una amenaza al sistema patriarcal, ya que, como sitio donde se ejecutan a las mujeres infieles de la casa, “lo que se esconde en la cueva son reflejos oscuros de la transgresión” (Deppman, 2010: 49).

Tal y como concluye Tania Modleski (2016: 59), la crítica feminista sobre el cine ha mostrado que “la sexualidad y el conocimiento son atributos mutuamente excluyentes en las heroínas del cine”. No es difícil imaginar, entonces, que la simultánea existencia de la explotación de su sexualidad y su mirada investigadora que le da acceso al conocimiento en el caso de la protagonista de *La Linterna Roja* debe ser tan amenazadora que hace inevitable el intento final de negar la verdad de su visión – cuando ésta compulsivamente denuncia el crimen patriarcal de haber matado a Meishan (He Saifei), la tercera concubina. “¿Qué has visto? ¡No has visto nada!

¡Estás loca!” Con estas palabras del patriarca se declara el esfuerzo masculino por anular la mirada femenina y patologizar su presencia ajena y perturbadora para el crimen patriarcal.

Si el sufrimiento femenino en sí mismo es una expresión de ira según indica Modleski (*ib íd.*: 64), entonces el estado de demencia de Songlian al final de la película puede interpretarse como “furia femenina” al haberse apropiado de la mirada investigadora masculina y conocido conscientemente la violencia padecida por las mujeres en la jerarquía patriarcal. El académico Huang Shizhi (2014: 10) también interpreta el enloquecimiento de la protagonista como “una resistencia oculta”, argumentando que su “personalidad rebelde ha sido finalmente reprimida pero no ha desaparecido totalmente”. Este argumento reafirma nuestra insistencia en la duradera influencia de la lucha femenina a lo largo de las películas a pesar de su fin trágico.

En su sufrimiento furioso, como última reivindicación después de haber sido testigo de la muerte de Meishan, la protagonista ilumina las linternas en la habitación de la tercera concubina, enciende el tocadiscos y hace sonar una vez más el canto de la difunta sobre los techos altos de la mansión. En el pánico y terror de los hombres escapándose creyendo que la fantasma de Meishan perdura en este mundo por su muerte injusta, la protagonista mira orgullosamente

alrededor de su “obra” con aire triunfante. Tras su muerte, la figura de Meishan adquiere un nuevo poder de intimidación y omnipotencia, y se venga del patriarcado por sus pérdidas a través de la protagonista imbuida de ese poder. Cuando las dos mujeres se alían en un mismo espacio-tiempo, el misterio femenino infunde verdadero miedo en los hombres, convirtiéndose en un arma que les sobrecoge. El temor de los hombres a la mansión causado por el mito incognoscible de las mujeres insinúa el poder masculino en peligro de desarticulación. En el crepúsculo de un poder masculino intimidado y debilitado, la resistencia femenina aumenta. La banda sonora de ópera pekinesa del canto solista de Meishan se convierte en un coro de voces femeninas – en un acto de conmemoración que simboliza la resistencia de una comunidad de mujeres<sup>53</sup>. En este sentido, aunque aparentemente la heroína recibe su castigo trágico en el desenlace de la película, la escena comunica un mensaje positivo sobre la fuerza y la lucha unida de las mujeres contra el crimen patriarcal. Pese a la violencia patriarcal que la empuja a la demencia, la mirada de Songlian sentada en la habitación iluminada

---

<sup>53</sup> Originalmente titulada *El pabellón de la Tableta Real*, la aria escogida por la protagonista deriva de la historia de que Wang Youdao, por la sospecha de un inocente encuentro de su esposa con otro hombre, se divorcia de ella. Tomando la perspectiva femenina, el canto expresa la indignación de la esposa ante la injusta acusación por parte de su marido sobre su fidelidad. Haciéndose eco de la historia de Meishan en la película, la letra alude a la protesta furiosa femenina ante la injusticia patriarcal.

de Meishan se muestra en este instante n fida en vez de lun ática, con una fr á firmeza manando de sus ojos (foto 21). Es m ás, a pesar de su enloquecimiento final, a lo largo de la pel ícula la protagonista nos ha provisto con sus ojos femeninos de unos puntos de vista raramente representados anteriormente en el cine chino y de un acceso privilegiado al conocimiento que conduce a la toma de conciencia feminista sobre la condici ón de ser de las mujeres en una sociedad patriarcal.



Foto 21

### **3.7 Notas finales del capítulo**

El cine de Zhang Yimou naci ó femenino. Seg ún Zhao Xiaoshan y Han Wei (2011), la fascinaci ón de Zhang Yimou por las figuras femeninas en su creaci ón art ística se debe a su afecto por la madre. El propio director tambi én confirma: “Creo que las mujeres chinas son extraordinarias. No solamente mi madre, cada persona piensa que su madre es importante. En el coraz ón del ni ño, en el peso de la familia, ella se enfrenta a muchas cosas y es el pilar. Ella es sost én

de nuestro espíritu y nuestra vida por un largo tiempo. Quizá por eso tengo esta protagonista en mis películas, con su desafío al destino y sus almas indomables” (Traducción propia<sup>54</sup>) (*ib íl.*: 72).

Indudablemente, la influencia materna ha determinado el horizonte femenino en el cine de Zhang Yimou, cuya perspectiva hacia sus heroínas se muestra a menudo admiradora y respetuosa. El registro visual de la Trilogía Roja ha sido dominado por la belleza de una heroína luchadora y rebelde, a pesar de la eliminación punitiva de su presencia al final de las historias. La autonomía y la lucha de las figuras femeninas protagonizadas por Gong Li, provenientes de un pasado histórico opresivo y cuya resistencia promete un futuro potencialmente más esperanzador para el género femenino, hacen un llamamiento a una representación más profunda de las mujeres en la cinematografía china. Como castigo a su resistencia persistente y rompedora, la muerte o la locura las esperan al final de sus caminos dramáticos. Sin embargo, tras desarrollar todas sus facetas a lo largo de las narraciones, las heroínas alcanzan una imagen más completa y segura ante el castigo final. Las anotaciones de la académica Li Dan (2009: 13) apuntan a esta idea sobre la

---

<sup>54</sup> Texto original: 我觉得中国女性是很伟大的，不仅是我自己的母亲，每一个人都认为自己的母亲是很了不起的，在孩子的心中，在家庭的分量中，她面对的东西特别多，她是一个主心骨，她是我们精神上、生命的一个支柱，在很长的时间里都是这样，也许这就导致了我的电影中有这样的主人公，她对命运的挑战，不屈不挠的那种精神。

simbolización de las heroínas trágicas de este capítulo:

[...] Su lucha en los contextos históricos en que se enmarcan constituye una resistencia subversiva de intensos tintes feministas. Aunque fracasan, no se puede ignorar la relevancia social intensa y profunda que generan: la gran admiración a las mujeres, la elevación de la dignidad femenina, la preocupación y la asunción del destino de las mujeres (traducción propia<sup>55</sup>).

En este sentido, su fin trágico aún subraya más el impacto causado por estas mujeres: es tan irreversible este impacto que solamente la muerte y la locura las pueden contener. No parece nada casual que estas dos formas del castigo empleadas en las películas esencialmente sirvan para despojar a las heroínas diurnas de sus cualidades “masculinas” – la muerte les priva de la vitalidad mientras que la locura las desposee de la razón<sup>56</sup>. Sin embargo, a pesar de las aparentes intenciones de privarles de sus atributos

---

<sup>55</sup> Texto original: [...]她们的反抗在当时的时代背景下都是具有强烈的女权主义色彩的颠覆性的反抗，虽然最终都失败了，但它所产生的强烈而又深远的社会意义确是不容忽视的：那就是对女性的激赏，对女性尊严的渲染及对女性命运的关注和展示。

<sup>56</sup> La identidad de la figura Songlian, por ejemplo, como una joven estudiante indica su posesión de conocimiento y razón, privilegios tradicionalmente otorgados a los hombres. Su enloquecimiento al final de *La Linterna Roja* sirve como su castigo castrador.



transgresores, se produce en cambio un efecto favorecedor a estas protagonistas luchadoras. Sus actos hacen que su final trágico represente una gesta heroica en lugar de servir como una anulación – las imágenes de las figuras femeninas se erigen de forma aún más imponente tras su final heroico.

Al final de *Sorgo Rojo*, la silueta de la protagonista cayendo en cámara lenta contra el sol resplandeciente recuerda la visión pictórica de la muerte de un héroe diurno, “otorgando a la muerte femenina un significado noble como el héroe masculino en el campo de batalla” (Sun Zhirong, 2009: 7). El sol como símbolo de energía y vitalidad figura la muerte de la heroína como una epopeya sublime. En su libro *El Héroe y el Sol*, el académico Ye Shuxian (2005) detalla las asociaciones simbólicas de los héroes con el sol en las épicas de distintas civilizaciones agrícolas, y considera que el sol tiene simbólicamente el destino dramático de los héroes. En este sentido, el resplandor del sol rojo al final de *Sorgo Rojo* parece insinuar el espíritu eterno de la heroína que trasciende su muerte violenta. La toma en cámara lenta también engrandece su acto de morir. Acompañada por el canto de su amado marido, la protagonista “ha completado su transformación de una mujer legendaria que decide autónomamente su amor y matrimonio a una heroína en la guerra anti-japonesa<sup>57</sup>” (Hou Ping, 2014: 197),

---

<sup>57</sup> Texto original: 她完成了从自主婚恋的奇女子到抗日侠女的转变。

sublimando de esta forma el significado de la imagen femenina. De forma similar, al final de *Ju Dou*, la protagonista prende fuego a la tintorería y muere como un mártir. El fuego como símbolo de pasión, transcendencia y regeneración contextualiza el heroísmo de su muerte. En *La Linterna Roja*, la decadencia de la heroína ha sido descrito por la académica Du Songnan (2004: 78) como “una tragedia de poder y grandeza”, subrayando el coraje de ésta durante la narración.

El arquetipo de las figuras femeninas de estas películas, a pesar de ser figuradas en pasados históricos, emerge como una heroína cuyo espíritu luchador y rebelde conversa con la búsqueda cultural de la libertad y pasión en China entre los años ochenta y noventa. Esta relevancia contemporánea referente al simbolismo de las figuras femeninas en la Trilogía se debe, en gran parte, a la interpretación y la presencia de Gong Li, cuya alma resistente de una mujer moderna conecta la historia con la actualidad. En este aspecto, los comentarios del público sobre la interpretación de la actriz aciertan con exactitud: “Gong Li crea un nuevo discurso cinematográfico basándose en la conciencia contemporánea y las emociones específicas de los personajes diegéticos, y luego lo presenta tridimensionalmente a su audiencia” (Shi Fan, 1993: 6). Esta “conciencia contemporánea” alude a la rebeldía, la independencia y la autonomía que la actriz aporta a los dramas históricos.

Con respecto al desarrollo profesional de Gong Li como una estrella, sus primeras películas hechas con el director Zhang Yimou reflejan su compatibilidad con el personaje de la heroína resistente con una profunda interioridad. El arquetipo de los personajes interpretados por la actriz se centra en las heroínas trágicas subrayadas por su extraordinaria fuerza, lucha y rebeldía contra el sistema patriarcal, como encarnación femenina de la alegoría nacional. La juventud y exuberante vitalidad que la actriz exhibe en su debut cinematográfico comunica una primera impresión de firmeza convincente y desafío energético, en concordancia con la rebelión cultural y la crítica social de la generación. Después de ganar varios premios nacionales e internacionales por estas primeras películas incluyendo la Trilogía Roja, la *star image* de Gong Li como un símbolo nacional resistente se difunde en el contexto transnacional.

Las películas de Zhang Yimou que han ocupado estas páginas ciertamente han mostrado una fascinación por el universo femenino. El pasado de un cine chino mayoritariamente masculino durante la Revolución Cultural ha sido sustituido por un cine de la nueva generación que se interesa con más profundidad en la psicología compleja de las mujeres, especialmente en sus expresiones de un deseo autónomo. Comparado con la teatralidad dramática del cine anterior, el cine de la Quinta Generación ha descubierto una manera

más sutil de captar la gestualidad de la figura femenina con su propio deseo y subjetividad. En las tres películas representativas de la Quinta Generación y el comienzo de la colaboración Zhang Yimou-Gong Li que hemos analizado en este capítulo, como espectadores hemos sido continuamente interpelados por la subjetividad femenina, invitados a una identificación empática con sus emociones más interiorizadas. De esta manera, estas obras aparentemente misóginas, con su obsesiva exploración de la victimización de las mujeres bajo una represión asfixiante, en realidad proporcionan una crítica a la estructura confuciana y patriarcal represiva, a la vez que permiten una preocupación compasiva por las heroínas atrapadas en ella. Como Tania Modleski (2016: 25) conscientemente observa, “la obsesión a menudo toma la forma de una revelación particularmente lúcida de los apuros y contradicciones de la existencia de las mujeres bajo el patriarcado” (traducción propia<sup>58</sup>). Para Zhang Yimou, su fascinación por Gong Li y su propia admiración profunda a las mujeres hacen que sus figuras femeninas lleguen incluso a asumir el simbolismo de la colectividad. Las palabras de Wang Yuejin (1991) representan un resumen conciso de este primer análisis: “es a través de una visión femenina de totalidad que el pasado masculino ha sido reconstruido

---

<sup>58</sup> Texto original: The obsession often takes the form of a particularly lucid exposé of the predicaments and contradictions of women's existence under patriarchy.

y obtiene coherencia y significado”.





## **4. LA DIVERSIDAD DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA Y LA SEXUALIDAD FLEXIBLE**

Las activistas feministas de la segunda ola se dirigieron a las mujeres como “un sujeto unificado” que había sido “víctima de la opresión patriarcal” (Cowie, 1997: 17). Esta unificación fue eficaz para efectuar un llamamiento social y generar un alzamiento colectivo cohesionado; sin embargo, tal y como ha argumentado la teoría feminista posterior, la definición de un sujeto femenino homogéneo es problemática por cuanto constituye una generalización. En sus reflexiones sobre el feminismo y el posmodernismo, Rosi Braidotti (2004: 55), filósofa pionera en los estudios de las mujeres del continente europeo, define la subjetividad femenina en la posmodernidad como polifacética, “más próxima a un proceso que a una entidad sustancial y más parecida a un acontecimiento que a una esencia”. Esta posición afirma el carácter cambiante y la multiplicidad de la subjetividad femenina, que no solamente proviene de diferentes clases, razas, etnias, edades, etc., sino que también se materializa en sus distintos roles e identidades funcionales. Además, a lo largo de las particulares experiencias vividas, la subjetividad femenina se halla siempre en un estado de potencial cambio y mutación.



En referencia a este punto sobre la flexibilidad y el devenir de la subjetividad femenina, la teórica estadounidense Judith Butler entabla una enriquecedora conversación con la filósofa europea desde el otro lado del Océano Atlántico. Basándose igualmente en el posestructuralismo, la autora americana crítica del fundamentalismo heterosexista también se propone el objetivo de identificar “las complejas fuerzas” que hacen la formación de “*cualquier* identidad inherentemente inestable” (Kirby, 2011: 36). Así Butler expone que ninguna identidad de género es inflexible y fijada en su esencia, sino que todas disponen de la capacidad de transmutar y multiplicarse. Las variables que podrán contribuir en la construcción de la subjetividad femenina la hacen potencialmente nómada<sup>59</sup>, en el sentido de que no está esencializada dentro de las etiquetas tradicionales establecidas según los parámetros falogocéntricos. Al contrario, su flexibilidad supera definiciones fijadas que traten de describir su esencia estática.

Las teorías feministas en la posmodernidad, por lo tanto, no solamente se oponen al esencialismo de la diferencia sexual binaria definida como la dicotomía masculino/ femenino, sino que también reconocen las diferencias entre las mujeres. La denominada “subjetividad nómada” hace referencia a la existencia simultánea de

---

<sup>59</sup> El concepto de “la subjetividad nómada” proviene de Rosi Braidotti en referencia al nomadismo propuesto por Gilles Deleuze.

identidades complejas dentro de la colectividad de mujeres (Braidotti, 2004). Partiendo de esta acordada concepción de la subjetividad femenina diversificada, Braidotti ha avanzado un paso más: incluso la multiplicidad interna de cada mujer ha sido defendida por la filósofa europea (*ib íd.*: 195), quien considera que cada una de ellas “está marcada por un conjunto de diferencias dentro de sí misma, las cuales la convierten en una fragmentación, una entidad anudada, construida sobre las intersecciones de los niveles de la experiencia”. Este punto es especialmente pertinente a las películas que vamos a tratar en este capítulo – *Adiós a Mi Concubina* (霸王别姬, Chen Kaige, 1993) y *Un Alma Perseguida por la Pintura* (画魂, Huang Shuqin, 1993) –, ya que en cada película lo que encarnan las figuras interpretadas por Gong Li se flexibiliza en diferentes figuraciones femeninas. Con la evolución narrativa, estas figuras también muestran su ductilidad a la hora de cambiar de postura y asumir distintos roles. Sus identidades mutantes ofrecen puntos de identificación variados.

Con respecto a la apertura interpretativa proporcionada por los múltiples arquetipos y facetas femeninos de las dos películas y la consiguiente variedad de posibles identificaciones por parte de las espectadoras, nos convendrá apuntar brevemente uno de los argumentos relevantes de la teórica feminista Linda Williams. En su estudio del caso *Stella Dallas*, la autora ha abordado la cuestión de

“las posiciones de lectura” estructuradas e inscritas en los textos cinematográficos que demanda una “competencia de lectura femenina” (Williams, 1984a: 7-8). Esta denominada competencia propiamente femenina se adquiere espontáneamente por las mujeres desde las diferentes formas que éstas tienen de asumir sus identidades bajo el patriarcado (*ib íd.*). Williams defiende que la naturaleza empática de la mirada de la espectadora radica en la propia contradicción en su identificación, cuya ancla podrá ser la variedad de sujetos distintos encarnados por el mismo personaje a un nivel, o los múltiples puntos de vista ofrecidos por diferentes personajes a otro nivel. Creyendo que la mirada femenina de la audiencia no necesariamente se dirige solamente a un personaje o a una protagonista, la autora nos sugiere la gran amplitud de la identificación femenina, incluso con los papeles secundarios. El argumento de Williams es compartido por Elizabeth Cowie (1984), quien afirma que un texto filmico puede ofrecer “múltiples posiciones de sujetos” para los espectadores, posibilitando una identificación flexible por parte de las mujeres con las imágenes femeninas que la pantalla cinematográfica ofrece.

Esta perspectiva compartida por las dos autoras es especialmente pertinente para nuestro análisis de las dos películas en este capítulo. Al facilitar una diversidad de identidades de géneros y roles sociales, las películas interpelan a las espectadoras con numerosas

posibilidades de identificación, en base a las condiciones y vivencias específicas de cada una de las mujeres que forman la audiencia. En este sentido, la flexibilidad de la subjetividad femenina permite que la mirada femenina se oriente hacia múltiples enfoques, superando la restringida alternativa de masculinizarse o sobre-identificarse con la imagen<sup>60</sup>, porque ésta constantemente oscila entre diferentes posiciones a la vez.

Las películas de este capítulo, *Adiós a Mi Concubina* y *Un Alma Perseguida por la Pintura*, a menudo hacen referencia a una idiosincrasia femenina muy interesante para las críticas feministas, que es el doble deseo<sup>61</sup>. Freud cree que “aquello que nosotros, los hombres, llamamos el enigma femenino procede, tal vez, de esta bisexualidad de la vida femenina” (Kofman, 1982: 120). Según el psicoanalista, para llegar a una “feminidad normal”, la mujer tiene que traspasar una trayectoria donde ella abandona a la madre como su primer objeto de deseo y desplaza su deseo hacia el padre. Sin

---

<sup>60</sup> Para una explicación detallada sobre la masculinización y sobre-identificación de la mirada femenina, consulte las teorías feministas sobre la mirada basadas en el entramado psicoanalítico freudiano y lacaniano en el segundo capítulo.

<sup>61</sup> Esta noción ha sido postulada primero por Teresa De Lauretis en *Alice Doesn't* y posteriormente utilizada por Tania Modleski en sus análisis de las películas de Hitchcock en *The Women Who Knew Too Much*. La breve elaboración de este concepto se puede encontrar en el segundo capítulo sobre las teorías cinematográficas feministas.

embargo, tal y como ha sido descubierto y reconocido por Freud, la madre como el primer objeto de deseo de la niña no siempre deja de imprimir su huella en la vida adulta de la mujer. Al contrario, la persistencia del deseo hacia la madre en la fase “pre-fálica” de la niña a menudo influye en las relaciones heterosexuales y homosexuales a lo largo de la vida de la mujer adulta, haciéndola envolverse en un doble deseo. Nancy Chodorow (1999) también apunta al vínculo madre-hija que la mujer adulta en su desarrollo psicosexual no deja atrás como la principal causa de las identidades femeninas múltiples y fluidas. Este doble deseo femenino 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. Como analizaremos detalladamente en los apartados de este capítulo, la vinculación física y emocional “lésbica” emana de los movimientos corporales y las gestualidades de las actrices, cuya delicadeza es registrada detalladamente en los encuadres de la cineasta. Desde sus respectivas miradas, el deseo femenino enuncia una historia diferenciada de las contadas desde un punto de vista androcéntrico.

En palabras de De Lauretis (1984: 143), el posicionamiento del deseo femenino tiene dos vertientes, activa y pasiva: es capaz de

“desear al otro y desear ser deseada por el otro”. Partiendo de una interpretación amplia, el doble deseo no trata solamente de la co-existencia de deseo heterosexual y homosexual en un solo individuo, sino también de la simultaneidad de la postura tanto activa como pasiva al desear. Independientemente de si este deseo se dirige a una conexión heterosexual u homosexual, la noción reafirma que la mirada femenina no está condenada siempre a una posición pasiva como reiteraban las primeras críticas feministas sobre el cine<sup>62</sup>. Al contrario, revela más posibilidades para el deseo femenino, cuyo placer puede radicarse tanto en disfrutar del deseo del otro como en perseguir activamente su propio deseo. Con respecto a la figura femenina de Juxian (Gong Li) en *Adiós a Mi Concubina*, puede afirmarse que su posición relacionada con el deseo se muestra como doble. Por un lado, aprovechándose de su sexualidad y su habilidad estratégica, evidentemente desea conseguir el deseo de Duan Xiaolou (Zhang Fengyi) y finalmente logra su compromiso; por otro lado, su propio deseo por el actor de ópera la convierte en la principal y activa impulsora de la realización de este deseo mutuo. En resumen, el doble deseo como una particularidad en el desarrollo psicosexual de la mujer otra vez apunta a la flexibilidad del deseo e identificación femeninos, cuyo

---

<sup>62</sup> Por ejemplo, la mujer entendida por Laura Mulvey como el objeto pasivo de la mirada masculina, quien siempre está esperando pasivamente de ser deseada y desprovista de su propia legítima capacidad de desear activamente.

“enigma” sigue amenazando la dicotómica polarización sexual de la lógica patriarcal.

Aunque el doble deseo es inicialmente considerada como una peculiaridad femenina, la película *Adiós a Mi Concubina* elige, curiosamente, centrarse en la androginia y el doble deseo masculinos a causa de la relación materna experimentada por el héroe. El trauma de abandono por la madre que Cheng Dieyi (Zhang Guorong) sufre en su infancia se repite problemáticamente a lo largo de la película y causa directamente la sexualidad ambigua del héroe. Similar a la relación madre-hija que constituye el origen de la bisexualidad femenina, la confusión identitaria relacionada con el deseo del protagonista también se deriva de la persistencia de la perturbación de origen materno. En este sentido, la película parece insinuarnos que la mirada de la madre fálica omnipotente no solamente tiene una influencia duradera en la psicosexualidad femenina, sino que también afecta a la identificación sexual del hombre. Aprovechando la temática del travestismo como una convención histórica y artística en la Ópera de Pekín, el cantante masculino interpreta papeles femeninos. Así las inquietantes imágenes de la ambigüedad identitaria entre la vida artística y privada del personaje masculino constituyen una alteración de la heteronormatividad.

El deseo polimorfo en *Adiós a Mi Concubina* no sólo se reafirma en el personaje interpretado por Gong Li mediante su relación romántica heterosexual con Xiaolou y su relación de amor-odio con el andrógino Dieyi. La ambigüedad sexual y la fragmentación de la identidad de Dieyi también interpelan directamente a una potencial doble postura masculina, que podrá oscilar entre una posición pasiva y masoquista con respecto a Xiaolou, un intento sádico de eliminar a la feminidad competidora de Juxian, y una sumisión pasiva ante la figuración maternal de la misma rival. En este sentido, la película parece anunciar que no son sólo las mujeres quienes no pertenecen al patriarcado por su doble deseo, sino que los hombres, que traspasan constantemente las difusas fronteras del género, también amenazan con desestabilizar las hegemonías heterosexual y reproductiva. En este sentido, el discurso fílmico de la película parece complementar el discurso teórico feminista que hemos elaborado anteriormente, extendiendo la idiosincrasia del doble deseo femenino a la psicosexualidad masculina y confirmando que los hombres podrán también mostrar ambas posturas al desear – la activa y la pasiva.

La incapacidad de las figuras masculinas en la película *Adiós a Mi Concubina* de distanciarse de su deseo ficticio en la ópera y su obstinación por vivir ese deseo en su vida real – tanto Dieyi como Señor Yuan (Ge You) parecen tener dificultades para separarse de



los personajes que interpretan en la ópera y distinguir la realidad de la ficción – remiten al “síntoma” de la sobre-identificación siempre asociada con las mujeres. En este sentido, la masculinidad de la película se manifiesta en condiciones que supuestamente pertenecen a la feminidad. Siguiendo esta línea, se puede argumentar que las diversas identificaciones de género tratadas por *Adiós a Mi Concubina* también aluden a una liberación de la masculinidad de las limitaciones de la normatividad. La crítica feminista del film no es, pues, contra la masculinidad sino contra la represión patriarcal, que restringe y perjudica igualmente la identidad femenina como masculina.

La relación triangular de los tres protagonistas en *Adiós a Mi Concubina* alude constantemente a la transgresión de las fronteras sexuales y de género. El único protagonista que representa plenamente al patriarca, Duan Xiaolou, aparentemente invita a una identificación estandarizada por los espectadores masculinos. No obstante, la narración y los movimientos de la cámara frustran esta lectura simplista del personaje. Por un lado, a pesar de interpretar a un gran héroe en el escenario de la ópera, la vida privada de Xiaolou – su oportunismo, su traición, y su irresponsabilidad – representa una desmitificación del heroísmo masculino. Así la masculinidad ejemplar de la película se revela como problemática y el paradigmático culto al héroe del discurso patriarcal es

cuestionado y ridiculizado. Por otro lado, los *travellings* de seguimiento y tomas de puntos de vistas compartidos por los otros dos protagonistas, Cheng Dieyi y Juxian – incluso se podrá decir que sus perspectivas adquieren mayor relieve que cualquier otra durante la película –, frecuentemente desplazan la identificación normativa masculina hacia una identificación transgresora.

Ante las desviaciones de los personajes masculinos como hemos explicado en los últimos párrafos dedicados a *Adiós a Mi Concubina*, la subversión de la mirada femenina contra el esencialismo de las normas de género se eleva aún más firmemente en el trasfondo revolucionario y pionero de la temática tratada por la película. No olvidemos que al principio del capítulo la mirada femenina fue definida por Linda Williams como multi-fluida, capaz de identificarse con posiciones incluso contradictorias. Las desviaciones de las “masculinidades” en la película parecen facilitar más todavía la frecuente empatización de las miradas de las figuras femeninas en su relación con el mundo masculino ya no tan claramente delimitado. Este capítulo, mediante el análisis de las subjetividades mutantes y múltiples transmitidas a través de la mirada de una actriz femenina, procura en su esencia desmontar la jerarquía de género en general, en búsqueda de una redefinición y reconstrucción de las relaciones masculinas-femeninas.

La coexistencia armoniosa de la masculinidad y feminidad libre de la represión heteronormativa y la concepción binaria del género ha sido sutilmente la propuesta de la película *Un Alma Perseguida por la Pintura*. A pesar de retratar el matrimonio de un marido y una concubina limitado por su convención histórica al principio del siglo XX, la relación que llevan los protagonistas Pan Yuliang (Gong Li) y Pan Zanhua (Er Dongsheng) bajo la nueva conciencia revolucionaria burguesa y anti-feudal es filmada por la cineasta femenina Huang Shuqin como un modelo idealizado de la relación entre hombre y mujer. Se trata de una relación de igualdad donde ambas partes conservan su independencia y derechos de desarrollo individual mientras mantienen una conexión íntima y amorosa.

Muy pertinente a este modelo ideal, las feministas francesas ya profetizaban que la cuna del surgimiento del deseo y subjetividad propiamente femeninos reside en la aceptación y conservación de la diferencia y desigualdad entre los sujetos interactivos. Luce Irigaray, por ejemplo, ha visualizado una nueva relación heterosexual donde se reconoce y se respeta mutuamente la diferencia sexual esencial, se permite el desarrollo de la singularidad de ambas partes de la relación y se elimina la subyugación al otro. Esta nueva relación se consigue a través del concepto de “intervalo” propuesto por Irigaray, que se refiere a una distancia que protege la integridad de cada una de las partes de la relación, que a la vez puede eliminarse en caso de

querer llevarse a cabo un acercamiento más íntimo (Godart, 2016). El deseo, en términos de Irigaray, es una apertura al otro, pero al mismo tiempo una distancia mantenida para preservar la singularidad de cada cual que impide la posesión por parte de ese otro. En este régimen de reconocimiento de la diferencia sexual, la singularidad de la mujer se conserva y la subjetividad femenina históricamente reprimida puede emerger de verdad.

La selección del material narrativo de Huang Shuqin refleja la concordancia de la cineasta con el modelo irigarayano, dado que la historia legendaria de la pintora china Pan Yuliang avanzada en su tiempo encuadra con esta nueva conciencia feminista. Tras rescatar a Yuliang del burdel, Zanhua, de ideales revolucionarios, se niega a someterla a su servicio. En cambio, éste le propone respeto, la educa, la anima a desarrollar sus habilidades, y se compromete con ella por amor en una sociedad donde el matrimonio en la mayoría de los casos todavía se llevaba a cabo con propósitos meramente reproductivos y sexuales: Zanhua defiende a Yuliang ante la violencia patriarcal y apoya sus decisiones personales. Su vida conyugal, por ello, ejemplifica a la perfección el concepto de intervalo, ya que ninguno interviene en el desarrollo individual del otro – incluso si eso implica separación física<sup>63</sup> –, mientras que en

---

<sup>63</sup> Cuando Zanhua se unió al levantamiento en la provincia suroeste Yunnan por su aspiración revolucionaria, Yuliang se quedó en Shanghai estudiando y

su reencuentro gozan apasionadamente de su reunión íntima y amorosa. Por un lado, a través de yuxtaponer interseccionalmente las escenas fragmentarias y descriptivas de los protagonistas viviendo sus momentos respectivos durante los períodos de separación, la distancia física se evidencia y la singularidad de cada uno como individuos autónomos se visualiza en sus propios caminos para conseguir objetivos personales. La voz en *off* de los actores recitando la correspondencia que acompaña simultáneamente a estas imágenes pronuncia el profundo respeto y amor mutuo que les conecta. Por otro lado, la directora se detiene en los momentos íntimos que representan los reencuentros espontáneos de los enamorados, donde la proximidad de los cuerpos de los actores subrayada por sus gestos manifiesta la renuncia necesaria de la distancia en caso de unión amorosa.

La subjetividad nómada, el deseo polimorfo, la sexualidad flexible y las identidades mutantes son los ejes principales de las dos películas que se comentan en este capítulo. Ambas películas guardan relación con autoras femeninas – *Adiós a Mi Concubina* se basa en la novela del mismo título de la escritora Li Bihua, y *Un*

---

desarrollando su habilidad para la pintura. Posteriormente, Yuliang fue a París para avanzar en su talento artístico, dejando a su marido en su casa en China. Finalmente la protagonista tiene que abandonar su tierra para volver a París, previendo una separación indeterminada de la pareja.

*Alma Perseguida por la Pintura* es rodada por una directora. Posiblemente por esta asociación con las mujeres, ambas películas ofrecen una variedad considerable de roles e identificaciones femeninos fundamentados en la profundidad de las diversas experiencias vividas individualmente por cada mujer. No imponen ninguna identidad o posición fija de un “ser” genérico, sino que invitan a la contemplación de un “devenir” encarnado en un cuerpo femenino flexible y cambiante – también excepcionalmente en el cuerpo masculino, como es el caso de la figura andrógina Cheng Dieyi en *Adiós a Mi Concubina*. De este modo, se proporciona en las dos películas un amplio registro de descodificaciones potenciales para la mirada femenina extradiegética, ya que cada espectadora puede identificarse con algún aspecto de los personajes e interpretarlos de un modo u otro según su propia situación específica en relación con su propia cultura.

Según Judith Butler (2001: 56), la heterosexualidad obligatoria institucional es construida para cumplir el objetivo reproductivo, y su naturalización “requiere y reglamenta al género como una relación binaria en que el término masculino se diferencia del femenino”, diferenciación que se lleva a cabo mediante “las prácticas del deseo heterosexual”. La consecuencia de esto es la consolidación de la relación binaria masculina-femenina y el establecimiento cultural de la “coherencia interna de sexo, género y

deseo” (*ib íd.*). Frente a la construcción social de género como un sustantivo innato, la autora considera que una de las misiones primordiales del feminismo consiste en deshacer la identidad de género tras las expresiones y los comportamientos de género, y reconocer la performatividad del género. El objetivo planteado por Butler se ve reflejado en las ideas artísticas de los cineastas objeto de este capítulo. Ambas películas, en sus respectivas exploraciones de las relaciones homosexuales, hacen reflexionar sobre la obligatoria heterosexualidad enraizada en la ideología convencional de la sociedad china. En el caso de *Adiós a Mi Concubina* esta misión es realizada principalmente a través de la relación triangular entre los tres protagonistas, y sus relaciones obviamente incluyen una amplia manifestación de desviaciones como identidades no definidas y deseos polimorfos. En el caso de *Un Alma Perseguida por la Pintura*, la provocativa transgresión de la figura femenina con respecto al pre-establecimiento de género y su vinculación homosexual con otras mujeres desafían constantemente las fronteras sexuales. La explícita transgresión de Gong Li y la imagen vigorosa que la actriz aporta a sus personajes en la pantalla – dotándolos a veces de cualidades andróginas –, se opone, de esta manera, a los atributos convencionalmente asignados al género femenino. Conservando sus rasgos físicos femeninos y sin remitirse necesariamente a otras clasificaciones u orientaciones sexuales, la capacidad de la actriz de desafiar la encasillada “feminidad” en este

sentido constituye una puesta en práctica (y en escena) de la misión butleriana de deshacer el género. La ambivalencia de las relaciones tanto heterosexuales como homosexuales, así como los deseos dobles y multilaterales entre los personajes hacen de ambas películas textos cinematográficos ejemplares para el análisis de la performatividad del género y la complejidad de la subjetividad y sexualidad en la era posmoderna.

Siguiendo la argumentación principal de esta tesis, a través del seguimiento de las miradas subversivas y la subjetividad nómada de Gong Li, haremos referencia a continuación a este mapa múltiple que podrá contribuir a una subversión de las representaciones falogocéntricas. Los discursos cinematográficos de estas películas, en base a las teorías feministas, han abierto una deriva con respecto a la identidad de género en la ideología social china.

#### **4.1 Mirada de determinación**

Las primeras películas en las que Gong Li colaboró con Zhang Yimou al inicio de su carrera profesional han moldeado, en cierto modo, la *star image* de la actriz. Como hemos apuntado en el capítulo anterior, el brillante debut de la estrella en la reputada “Trilogía Roja” del cineasta de la Quinta Generación la hizo pasar rápidamente de ser una estudiante corriente de artes dramáticas a un



icono femenino de pasión y rebeldía. Según Zhang Yongjun (1993: 13), el éxito inusualmente súbito de Gong Li entre los actores de su época llegó a crear un especial “fenómeno” – cada una de las diez películas protagonizadas por la actriz en los primeros cinco años de su estrellato fueron éxitos de taquilla. Los rasgos principales de la *star image* de Gong Li han permanecido en las producciones inmediatamente posteriores de la actriz bajo la dirección de otros cineastas del movimiento cinematográfico chino, entre las cuales hemos escogido dos de las más emblemáticas para tratar en este capítulo. En estas películas, la mirada de la actriz sigue erigiéndose como gesto de transgresión respecto de la posición convencional femenina, construyendo el deseo y la subjetividad de la mujer y subvirtiendo la superioridad del poder masculino bajo la sociedad patriarcal.

La aparición de la protagonista Juxian en la película *Adiós a Mi Concubina*<sup>64</sup> la muestra como una mujer atrevida, vivaz, confiada,

---

<sup>64</sup> Según documenta la biógrafa Li Erwei (2002), inicialmente reticente a aceptar el papel de Juxian por considerar que la figura femenina ocupa un lugar relativamente secundario, Gong Li finalmente cambió de opinión por la revisión que hizo Chen Kaige en su adaptación de la novela. Esta adaptación no solamente le dio más peso al personaje, sino que también la “revivió” con “una imagen más sólida y bien desarrollada”, unas personalidades más distinguibles y una actitud excepcionalmente “activa” (Wang Tongkun, 2013: 32). No podemos ignorar, por lo tanto, la influencia de la actriz en la última figuración del personaje de Juxian.

segura de sí misma y de su atractivo. Como la prostituta preferida del burdel, los iniciales movimientos corporales y las expresiones faciales de Gong Li demuestran con exactitud el temperamento andrógino de su personaje: por una parte, atrapada en el balcón rodeada de hombres, su ferocidad y bravura ante el acoso y la burla de ellos adquieren dimensiones convencionalmente pertenecientes a la masculinidad<sup>65</sup>; por otra parte, su coqueteo con los clientes muestra su facilidad para moverse en un mundo de hombres y su aprovechamiento consciente de su poder de seducción como mujer atractiva.

Todo el tumulto en la escena del burdel donde Gong Li aparece por primera vez en *Adiós a Mi Concubina* acaba con una penetrante y firme mirada suya en primer plano hacia abajo (fotos 22 y 23). En respuesta a Duan Xiaolou, quien desde abajo agita un pañuelo incitándole saltar del balcón – cuyo gesto dramáticamente “femenino” difumina el binario de la masculinidad/feminidad –, la actriz echa esta mirada con tanta fuerza que moviliza hasta los

---

<sup>65</sup> A pesar de que los hombres que la rodean prometen en su borrachera que si ella salta ellos también, el hecho de que ella sea la única en atreverse a saltar del balcón forma un agudo contraste con la cobardía de los hombres, dejándoles en una posición más pasiva e inmóvil mientras ella adopta una postura de movimiento y actividad. En este sentido, la figura femenina exhibe atributos convencionalmente considerados como “masculinos” mientras que la psicología de los hombres acaba debilitada en comparación.

músculos de su boca. Como si contuviera el destello del reflejo de un cuchillo afilado, la mirada de Gong Li se revela como un arma. Enfrentada a la prisión construida por los cuerpos masculinos que le atrapan, la mirada determinada de la joven se respalda en el coraje de desafiar y desprenderse del confinamiento simbólico impuesto en su cuerpo femenino. La absoluta determinación que la actriz muestra en esta mirada no solamente ubica vivazmente la posición de la heroína en firme resistencia a la coacción masculina, sino que también delinea con claridad su subjetividad mediante este gesto que premedita una libre y voluntaria decisión – saltar sin miedo. La verdadera valentía – típicamente asociada con los héroes diurnos (Bou y Pérez, 2000) – transmitida por esta feroz mirada de la heroína ridiculiza el superficial fingimiento de poder de los hombres.



Foto 22

Foto 23

Tras el inesperado salto, la cámara registra otra serie de miradas de la actriz que expresan una ferocidad vengativa, como respuesta de su personaje hacia los clientes acosadores (fotos 24 y 25).

Acompañando esta expresividad interpretativa, Gong Li muestra con exactitud su fácil alteración andrógina con otro gesto sumamente seductivo. Aprovechándose del momento que le ha facilitado un hombre, la heroína provocativamente abofetea con cara burlona a uno de los clientes exigiéndole que la felicite. De esta manera, utilizando su atractivo femenino y con un aire aparentemente frívolo, la actriz sutilmente manifiesta la intención profunda de su personaje de devolver su represalia a los aprovechadores sexuales.



Foto 24

Foto 25

A primera vista, la trama del burdel parece un cliché sobre una prostituta que, rescatada por un hombre interesado en ella y recibiendo su propuesta de matrimonio, abandona el burdel para casarse con él. Sin embargo, la protagonista no se convierte en un personaje pasivo. Al contrario, como veremos a continuación, la realización final de la unión de los dos atribuye su éxito a Juxian como una activa conductora del desarrollo narrativo. El papel activo de la protagonista dentro de la narración pone en entredicho el

argumento de Laura Mulvey de que la figura femenina contemplada eróticamente detiene la acción de la historia. En este caso, convencida de su poder como agente, la heroína muestra firmeza y determinación en su elección por un cambio tanto en la vida de su personaje como en la trama en general.

La determinada e intrépida protagonista se despide de la madame del burdel desparramando su fortuna delante de ella, y con una sonrisa de indiferencia y desafío se quita los zapatos y los deja encima de la mesa<sup>66</sup> (foto 26 y 27). A través de esta serie de movimientos concisos y simbólicos se representa meticulosamente la determinación de Juxian al entregar todas sus pertenencias y dejar el burdel limpiamente. Además, a diferencia de las convenciones en las que el hombre paga por la libertad de la prostituta con quien se quiere comprometer, nuestra protagonista – que en este momento no conoce con claridad su futuro – dispone de tanta autonomía y audacia que se redime a sí misma con todos sus recursos. Con esta serie de miradas determinadas desde la primera aparición de la protagonista en el burdel hasta su despedida sin remordimientos, su implacable poder de autodeterminación la pone inequívocamente en el papel de la conductora del avance narrativo. En este sentido, no solamente subvierte el arquetipo femenino que pasivamente espera la salvación del héroe, sino que también propone una evidente

---

<sup>66</sup> En el lenguaje chino, los “zapatos desgastados” se refieren a las prostitutas.

expansión de la función de la mujer en la narración cinematográfica.



Foto 26

Foto 27

La madame estalla en desesperación y se burla del “sueño de cristal” de la heroína de transformarse en una mujer decente. La muchacha, sin ofenderse, le devuelve una mirada risueña extrañamente liviana para una escena tan dramática (foto 28). Es en este contraste entre ligereza y seriedad donde reside el acto desafiante – como si la joven estuviera viendo un espectáculo en el dramatismo de la madame y no tuviera más opción que ridiculizarlo. El toque de humor que Gong Li añade a su personaje subraya su subjetividad, ya que en palabras de Sarah Kofman (1982: 70), “el humor es particularmente apto para liberar y exaltar el yo”. Impávida ante la advertencia y resuelta en su decisión, la autoconfianza y la calma de la protagonista provienen de su flexibilidad identitaria. El devenir de su ser le prepara para afrontar cualquier cambio de la vida. Increíble ante la profecía que la madame anuncia en su resentimiento por la ruptura de Juxian con la opresión patriarcal, la protagonista ejerce, con una actitud de levedad casi indiferente, un

poder cr fico y subversivo ante la seriedad y solemnidad de la “autoridad” dictatorial.



Foto 28

En l ínea con la actitud activa de la hero ína y su negativa a esperar pasivamente, en la escena de su boda con Xiaolou, la gestualidad casi cómica de Gong Li retrata el deseo ansioso de su personaje. La novia vestida de rojo, en medio del asombro y aplauso de la gente – cuyas reacciones diferentes también ilustran las posibles interpretaciones espectatoriales del comportamiento de la protagonista –, inesperadamente se escapa de la compañía de las damas de honor. En una serie de movimientos absolutamente subversivos respecto de las convenciones del ritual, la actriz levanta su velo, mira adelante, patea la alfombra roja y corre impacientemente hacia el novio (foto 29). Su mirada, que desobedece a los estrictos criterios de formalidad de la boda y rompe las normas establecidas por el reglamento patriarcal, luce con una traviesa interpelaci ón – la rebeld ía extravagante de la figura femenina. Expectante y determinada, la futura esposa apresurada y

apasionadamente corre hacia su destino elegido.



Foto 29

## 4.2 Mirada de estrategia

En el apartado anterior, con el análisis de unas miradas claves de Gong Li en la película *Adiós a Mi Concubina*, hemos visto cómo la heroína Juxian transmite una autodeterminación que rescata la figura femenina de su canónica posición pasiva dentro de la narración. A través de estas miradas que indican inequívocamente la conciencia femenina en decidir su propio destino con total libertad y voluntad, la activa heroína empuja la historia hacia una dirección que interfiere en la relación homosexual de los dos personajes masculinos de la película, y por lo tanto, provoca que se desarrollen los mayores conflictos de la trama. Esta función activa de la protagonista deviene su estrategia para manipular a las figuras masculinas. Al final del apartado anterior, hemos mencionado que las valientes miradas de determinación de la protagonista le permiten cambiar su trayectoria y “hacerse” como personaje



femenino. Abandonando su identidad de prostituta, y asumiendo nuevos papeles en la historia, la heroína en su metamorfosis subvierte la prototípica “feminidad” socialmente aceptable según los reglamentos patriarcales.

Performativamente existen dos tipos principales de “feminidad” en la película *Adiós a Mi Concubina* – una interpretada por un cuerpo del sexo masculino, y otra asumida por un cuerpo de mujer. Podría ser problemático y generalizador clasificar “tipos de feminidad”; sin embargo, la divergencia de sus simbolizaciones se hace evidente justo en su comparación. La esencia performativa del papel femenino interpretado por el cuerpo masculino de Cheng Dieyi tanto dentro de la diégesis de la Ópera de Pekín como en su vida privada parece constantemente aludir al mítico “eterno femenino” – la figuración predominante, normativa e idealizada de la mujer en la fantasía masculina. Performativamente, Cheng Dieyi escenifica la lealtad y fidelidad a lo sublime e imaginario – el arte, el drama y la vivencia del amor ficticio en la vida real. La feminidad encarnada por el cuerpo femenino de Juxian, en cambio, representa a la mujer “real” en la suma de diferentes particularidades – cambiante, astuta, sagaz, calculadora, interesada y diplomática. Esta imagen realista de la mujer se aproxima más a la esencia de la subjetividad femenina tratada al principio de este capítulo, cuya variedad, mutabilidad y multiplicidad contradice la generalización de un sujeto femenino

idealizado definido desde la perspectiva falogocéntrica.

Dejando atrás su vida pasada de prostituta, la protagonista Juxian en *Adiós a Mi Concubina* lleva a cabo el compromiso matrimonial con Duan Xiaolou de manera casi unilateral. A partir de este momento, la estrategia y diplomacia de la protagonista reflejadas en su nítida mirada asumen la responsabilidad de rescatar la masculinidad en crisis. Subvirtiendo el típico patrón de la inocente doncella esperando la salvación de su héroe cuando su vida está en peligro, la posición que toma Juxian es predominantemente activa. El comentario diegético de “todos dicen que Juxian es una chica hábil” sirve como una precisa descripción de la personalidad de su figura. Perspicaz y espabilada, la heroína nunca espera – es más, interviene vigorosamente en momentos críticos y desempeña un papel significativo para la evolución dramática.

En la escena en que convence a Dieyi de que rescate a su marido aprisionado por los japoneses, la astuta Juxian interviene estratégicamente en el curso de la narración manipulando psicológicamente al personaje masculino. La intervención de la figura femenina crea un punto de intriga que incita la curiosidad sobre el desarrollo inminente de la historia<sup>67</sup>. La sagacidad de la

---

<sup>67</sup> En esta escena, Juxian promete volver al burdel y dejar a los dos personajes masculinos solos, si Dieyi rescata a Xiaolou, consciente de los sentimientos que

protagonista se manifiesta a través de una micro-expresión donde Gong Li en primer plano mira a su objetivo masculino alzando ligeramente un lado de la comisura de su boca (foto 30). Esta mirada, que dura pocos segundos, sin embargo, muestra la inmensa seguridad que la actriz otorga a la heroína en esta misión crucial de persuasión, cuyo éxito determinará el futuro destino del héroe masculino. En esta trama, en la que la significativa responsabilidad del rescate del héroe recae de forma atípica sobre la mujer, nuestra actriz transmite una suprema autoridad mediante su mirada y los concisos movimientos corporales posteriores. La heroína no solamente ha llevado a cabo la misión de rescatar la figura masculina, sino que, con su determinación subvierte la figuración de la canónica mujer pasiva. La subjetividad femenina, que en el inicio de la película enfatiza la parte sexual de la mujer, va adquiriendo nuevas dimensiones identitarias con el avance de la historia. Con las precisas miradas de Gong Li contextualizadas en diferentes situaciones críticas, la caracterización de su personaje se desarrolla cada vez con más plenitud. Mostrando determinación, astucia, diplomacia e inteligencia, esta subjetividad femenina desmonta convincentemente nuestra expectativa inicial sobre ella.

---

el hombre tiene hacia su marido. Así el suspense gira en torno al posible cumplimiento de su promesa. Más tarde, el espectador sabrá que no se ha retirado de la relación triangular, es más, irónicamente consigue casarse con Xiaolou tras su liberación.



Foto 30

Entre las variadas posiciones femeninas provistas por la protagonista, su identidad mutante pasa a asumir en un momento dado el papel de la esposa calculadora. Dejando atrás su sexualidad desmesurada, Gong Li expresa la identidad transformada de la figura femenina mediante una serie de movimientos corporales, expresiones verbales y faciales totalmente diferentes. Los gestos provocativos de una mujer felina y sensual son reemplazados por los movimientos autoritarios y dictatoriales de la esposa. En contraste con el “eterno femenino” que representa la parte femenina de Dieyi, cuya vivencia existe sólo en su ensueño, la mundanidad de Juxian se infiltra en el reino ilusorio que detiene el héroe. La heroína no encarna una identidad femenina esencial y eterna, sino una subjetividad históricamente específica y narrativamente construida. En unas escenas paralelas, mientras Dieyi se abstiene de la realidad fumando opio, Juxian, por otro lado, se encarga de manejar la vida de los recién casados manipulando la voluntad de su marido. Habiendo logrado una identidad satisfactoria, la triunfante

fémica, sentada frente al espejo y absorta ante su propio reflejo, conspira para conseguir que su marido lleve una vida sometido a su conveniencia. A través de una belleza femenina no sometida a la cosificación masculina, la mirada de Gong Li se dirige a sí misma con una contemplación narcisista y autónoma. Convencida de su hechizante hermosura y su arte de manipulación, la protagonista consciente de su sexualidad expande su influencia sobre el hombre, convirtiéndolo en una marioneta. Al dejar de cantar ópera, alejarse de Dieyi, y tener un hijo, la voluntad masculina es finalmente cautivada por la mujer.

Al haberse acostumbrado a sobrevivir en un mundo de hombres, la excepcional habilidad de la recién casada para tratar las situaciones incómodas destaca por su contundente autoridad. La aparición de la imparable heroína<sup>68</sup> que vuelve a rescatar a su marido, subraya su posición privilegiada y la simbólica impotencia masculina que se presenta claramente en crisis. La segura figura femenina, manteniendo su habitual sonrisa, mira a su antagonista con una actitud inflexible<sup>69</sup> (foto 31). Ocupando el centro del encuadre con

---

<sup>68</sup> En las dos escenas de diplomacia, Juxian aparece sin previo aviso y los sirvientes intentan retener su entrada. Sin embargo, el personaje femenino se mueve de forma fluida y sin impedimentos, en contraste con la rigidez de los hombres que tratan de bloquearle el paso.

<sup>69</sup> En esta escena, después de que Xiaolou haya fracasado en su intento de comprar la ayuda del Maestro Yuan, la astuta protagonista descubre el secreto

su marido mirándola desde un segundo término, el poder femenino se manifiesta en la puesta en escena.



Foto 31

La puesta en escena que destaca el protagonismo de la estrella parece haber sido especialmente diseñada para Gong Li, cuya poderosa *star image* ocupa el centro del encuadre. El aura reconocible de la estrella internacional se visibiliza en escenas como esta, en las que su presencia resalta en el centro de los planos. Hasta aquí y más allá de las fuentes biográficas y periodísticas mencionadas que confirman el control y la intervención activa de Gong Li en las películas que protagoniza, las imágenes parecen hablar por sí mismas. La recurrente mirada penetrante, serena, potente y desafiante de la actriz – acompañada generalmente de su media sonrisa – que transmite su dominio y seguridad en las escenas reafirma la aportación interpretativa de la estrella en su filmografía, siendo la marca que revela el control y autoridad de sus

---

pro-japonés de Yuan y le chantajea con una prueba del mismo.

personajes femeninos.

### **4.3 Mirada de la madre benevolente y maléfica**

Durante la película *Adiós a Mi Concubina*, las identidades mutantes del personaje femenino cambian en relación con su posición en la historia triangular. Anteriormente hemos analizado el papel de Gong Li como mujer sexual, esposa manipuladora y embajadora diplomática en relación, principalmente, con el héroe masculino Xiaolou. Las miradas a menudo transgresoras y penetrantes de la figura femenina colocan a la estrella en posiciones constantemente activas, subvirtiendo la convencional figuración de la pasividad femenina. En cuanto a su relación de amor-odio con el otro protagonista masculino Dieyi, la heroína también ocupa un lugar sumamente poderoso y activo. Su subjetividad femenina polimorfa le permite generar con Dieyi una relación simbólica de madre-hijo, añadiendo, así una nueva figuración en las múltiples facetas de su identidad femenina. El temperamento maternal de Juxian y su previa identidad como prostituta despierta en el protagonista un recuerdo de su madre fálica, dado que la madre también era una prostituta.

No solamente la subjetividad y autoridad femeninas se alcanzan con esta relación simbólica entre los dos protagonistas, sino que su

relación ambivalente es además sumamente subversiva de la psicosexualidad masculina según reza el modelo freudiano. Recordemos la ambivalencia sentimental hacia la madre tan tajantemente argumentada por Freud en la sexualidad femenina para explicar la transformación necesaria del devenir mujer de la niña (Kofman, 1982: 161-199). Sin embargo, los sentimientos ambivalentes del varón hacia la madre son menos enfatizados como si su amor por la madre permaneciera intacto tras superar el complejo edípico, llegando incluso a persistir en sus futuras relaciones amorosas (*ib íd.*). Las manifestaciones emocionales casi psicoanalíticamente paradigmáticas de Cheng Dieyi en *Adiós a Mi Concubina* parecen poner en entredicho el amor masculino tan puro y consistente hacia la madre. La coexistencia de la hostilidad y ternura de Dieyi hacia Juxian alude a una fijación en la fase pre-edípica, y por lo tanto subvierte el simplista modelo edípico de la evolución psicosexual de un hombre heterosexual. La complejidad relacional y sentimental de los personajes en la película parece conjurar una resistencia a la creencia convencional sobre la sexualidad masculina y femenina desde una perspectiva heteronormativa.

Para las teorías feministas, el reconocimiento de los sentimientos ambivalentes del infante hacia la madre abre una nueva perspectiva. Al superar el modelo freudiano y regresar a la fase pre-edípica, la



subjetividad femenina se sitúa en un dominio poderoso. El “invertido” – en términos de Freud (1905) – representado por Dieyi pone de manifiesto el prolongado efecto de la sexualidad infantil antes del desarrollo de la sexualidad genital. Esta sexualidad pre-genital, según Monique Wittig (1976), es menos restringida y más difusa. Así el deseo polimorfo del Dieyi adulto se presenta de forma más indefinida. Siguiendo esta deconstrucción referente a la relación entre Dieyi y Juxian, el héroe se sitúa en este caso en una posición masoquista ante la predominante imagen femenina. Juxian como encarnación del sujeto materno, en su libre y “cruel”<sup>70</sup> cambio de papeles entre madre benevolente y maléfica, incita el dolor placentero y el placer doloroso del protagonista. A nivel narrativo, tanto la aparición e intervención de Juxian en la relación triangular como su desaparición final quedan por encima del deseo del héroe<sup>71</sup>. Como el juego de *fort-da* para asimilar la incontrolable presencia y ausencia de la madre, el “niño” Dieyi no puede hacer más que reaccionar pasivamente a una voluntad femenina más grandiosa que la suya.

La mirada de la madre fálica más representativa y predominante que

---

<sup>70</sup> “Cruel” en el sentido que está fuera del control del niño que simboliza Dieyi.

<sup>71</sup> A pesar de la manifestación de objeción de Dieyi a la lujuria de Xiaolou, el segundo acaba casándose con Juxian, y la figura femenina interviene en la relación triangular. Al final de la película, al enterarse Dieyi sobre la decisión fatal de Juxian, no consigue evitar la muerte de la figura femenina.

dirige la protagonista femenina sobre el hijo simbólico sucede cuando Dieyi sufre síndrome de abstinencia en el intento de desintoxicarse. En su desesperado sufrimiento y agonía, la figura masculina entra en un estado de trance. Dejando que su niño impotente interior emerja de su subconsciente, es acogido por la figura materna Juxian (foto 32). El encuadre muestra significativamente a la heroína en una posición visiblemente dominante y su mirada parece abrumadora para el infante que aparece como una figura masculina en una posición claramente inferior. Ante la imagen de la figura materna, la mirada masculina adopta una posición de masoquismo impotente hacia el cuerpo femenino. Ante la fuente de amor pleno y presencia abrumadora de la protagonista, Dieyi regresa a su fase pre-fallica, susurrando una y otra vez las mismas frases que el niño Dieyi pronunció antes de que su propia madre le “castrara”<sup>72</sup>: “madre, tengo frío, tengo las manos congeladas”. En este reconocimiento confuso por parte de la figura masculina, la simbolización materna de la heroína como subjetividad poderosa y completa es confirmada. Aprovechando la libertad para improvisar que le concede el director Chen Kaige (Li Erwei, 2002), Gong Li realiza esta escena con una mirada

---

<sup>72</sup> Esta historia se ha contado al principio de la película en blanco y negro, donde se registra la única presencia de la madre biológica de Dieyi. Para poder dejar a su hijo en la escuela de ópera, la madre corta el sexto dedo del niño, un acto que simboliza castración teniendo en cuenta la homosexualidad del Dieyi adulto y su interpretación de papeles femeninos en la ópera.

particularmente poderosa y autoritaria.



Foto 32

#### **4.4 Mirada de transgresión**

Desde las perspectivas feministas que se preocupan por la construcción social y cultural de género, la apropiación de la identidad de género podrá constituir un acontecimiento individual y consciente, independiente del sexo biológico (Butler, 2001). Este posicionamiento no solamente hace referencia a la libre elección de los hombres y mujeres que deciden desarrollar sus partes culturalmente consideradas como más masculinas o femeninas, sino que también alude a su adopción voluntaria de los roles asociados a una cierta identidad de género en un momento determinado. En este apartado sobre la mirada de transgresión, trataremos de analizar una mirada concreta de la figura femenina de Yuliang en *Un Alma Perseguida por la Pintura*, que transgrede las fronteras convencionales del género. En una sociedad patriarcal en la que la diferenciación sexual es extremadamente rígida, este personaje

femenino interpretado por Gong Li entra muy a menudo en territorio “masculino” como desafío a la superioridad asignada culturalmente a la masculinidad. Atravesando las fronteras de género rigurosamente vigiladas por el patriarcado y apropiándose de la mirada masculina, la heroína se involucra en una mascarada temida por el orden falogocéntrico. Teniendo en cuenta que históricamente la subjetividad masculina ha sido el pilar que sostiene el privilegio falogocéntrico, y que la mujer sigue siendo relegada a una posición marginal, la ocupación por parte de la protagonista del lugar prohibido de la subjetividad desarticula el poder patriarcal desde su núcleo central.

Inmediatamente después del lanzamiento de la Trilogía Roja, justamente cuando la carrera y la fama de Gong Li estaban en pleno auge, el periódico *Jiefang Diario* publicó en el año 1992 un artículo que – según el biógrafo Shi Fan (1993: 110-111) – representó la crítica más dura de la estrella hasta entonces. El artículo señalaba la similitud de los tres personajes que Gong Li encarnaba como un patrón interpretativo – mujeres jóvenes que conscientemente se rebelan contra la represión (*ib íd.*). Según esta crítica, la homogeneidad en los personajes representados por la estrella indicaba que su popularidad en el extranjero y en Hong Kong, por lo tanto, se debía más al carisma personal que a las dotes interpretativas como actriz. Aunque discrepamos acerca de la

calidad de interpretación de Gong Li, quien, como hemos examinado en el capítulo anterior, con su óptima condición física, precisos movimientos corporales y expresiva gestualidad, comunica con eficacia la esencia psicológica de sus personajes – lo cual ha sido confirmado también por la mayoría de los críticos (*ib. d.*: 114-119) –, la opinión de este artículo nos aporta, como señalaremos a continuación, un comentario clave para nuestro análisis. El crítico predice que la película dirigida por Huang Shuqin *Un Alma Perseguida por la Pintura* sería la que “realmente demostrará el carisma de Gong Li en la pantalla”, ya que para interpretar a la pintora Pan Yuliang, la actriz tendrá que dejar atrás su atractivo personal y “desprenderse de la influencia de la cooperación con Zhang Yimou” (*ib. d.*). Ciertamente, la actriz salió de su zona de confort: con la interpretación de un papel cuya historia transcurre a lo largo de décadas con un amplio rango de edades, en esta película la estrella consiguió, de manera aun más definitiva, demostrar su “flexibilidad” y “versatilidad” en las pantallas. Desvinculada de un poderoso director masculino como Zhang Yimou, Gong Li demuestra que su habilidad profesional y su éxito de carrera no dependen de la dirección de un autor reputado. En los siguientes epígrafes, analizaremos cómo las miradas expresivas de la actriz eficazmente revelan la subjetividad y el deseo del personaje de Pan Yuliang.

La provocación andrógina que desafía a la mirada masculina hace su primera aparición en el debut de Yuliang en el burdel. Subiendo tímidamente al escenario, lo que sale de los labios de la bella y tierna muchacha es un potente canto masculino. Incitando un escándalo entre los invitados por su desafiante selección del aria, esta interpretación contrariamente capta el interés de su verdadero objeto de seducción: el nuevo gobernador de la aduana Zanhua, un hombre revolucionario con pensamientos modernos e igualitarios. La apropiación del poder masculino por parte de la aparentemente frágil muchacha despierta la curiosidad de éste. A diferencia de las demás miradas masculinas que se interesan por la cosificación del cuerpo femenino y se sienten ofendidas por la transgresión de la joven provocadora, la mirada del protagonista (que como tal reclama un mayor nivel de identificación por parte del espectador) muestra auténtica admiración por el coraje de la muchacha.

Sin embargo, aparte del canto, lo que más nos interesa aquí es el aspecto interpretativo de Gong Li representado por su mirada. Nos referimos a la mirada en primer plano cuando Pan Yuliang se inclina y mira fijamente al hombre de su interés (foto 33). Nuevamente, se trata de una mirada de confrontación – a pesar de su inserción dentro de una serie de planos y contraplanos de su mirada activa y de la mirada reactiva de su interesado espectador masculino, ésta no pierde su efecto de interpelación directa a la audiencia. Serena y

silenciosa, esta mirada impertérrita que sale de un sujeto femenino dominador observa fr ámente el cambio de reacci3n de los aduladores invitados – quienes, al percibir el elogio de Zanhua, modifican su actitud. Por una parte, el aura autoritaria, superior e impertinente que irradia la estrella Gong Li a la escena parece mofarse ir3nica e indiferentemente de su audiencia. Por otra parte, la mirada silenciosa y contenida de la actriz demuestra haber atrapado su objeto de deseo. Con esta distancia observadora, la mirada femenina logra en este momento mostrar que existe en ella una potente subjetividad.



Foto 33

Desde el punto de vista de la directora Huang Shuqin (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 transformaci3n de una mujer cuya

auto-conciencia 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 es la mirada de Yuliang a su propio cuerpo ante el espejo cuando ésta, 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 pintora se observa serenamente (foto 34). La gestualidad prolongada de la actriz y su pausada interpretación de la escena despliegan la dimensión temporal del plano. La concentrada exploración constituye en sí misma una renuncia a la artificialidad del *acting*. La estrella, desprovista de *glamour*, se toma su tiempo y se enfrenta a su propio cuerpo femenino en su estado más natural. De esta manera, a través de la prolongación de esta observación que suspende el naturalismo de la interpretación, la “calmada y fría autoexaminación de la imagen” (*ib íd.*) interrumpe la ilusión creada por la narrativa convencional y, así obstaculiza una posible mirada



sexual masculina que requiere instantaneidad y artificialidad para producirse.



Foto 34

Foto 35

Es verdad que, como exponen los críticos Zhang Tikun y Xie Yanchun (*ib íd.*), 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<sup>73</sup>. 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”<sup>74</sup> (*ib íd.*).

---

<sup>73</sup> Yuliang es víctima de acoso sexual por parte de los hombres varias veces en la película. Sin embargo, la actitud de la heroína se mantiene resistente y orgullosa ante el hostigamiento, prejuicio, humillación y discriminación. Cuando estudia en París, el pintor Xue Wu (Zhou Shaodong) intenta seducirla mientras sale con su amiga, y Yuliang se opone vehementemente.

<sup>74</sup> Incluso cuando Yuliang decide abandonar su tierra después de haber sufrido un impedimento violento en su carrera artística por la presión social que cuestiona su decencia – su pasado como prostituta y la pintura de su propio cuerpo desnudo premiada en Francia, así como su partida a París –, su decisión personal se

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 (foto 35). 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 Zhen, 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

---

muestra voluntaria y consciente de priorizar, ante todo, su arte. A pesar de que eso implica tener que despedirse de su marido, escoge un ambiente más libre para desarrollar su arte, donde encuentra su valor, placer y autoafirmación sin ninguna coerción desde el mundo patriarcal.

de la coerción patriarcal. En este sentido, Li Xingyang (2010: 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”. Acompañado por una música de coro extradiegética que sublima la carnalidad, el cuerpo de la estrella es venerado como el de una diosa ante la cámara de la directora.

Se percibe una mirada femenina en esta escena, en el sentido propuesto por la directora estadounidense Jill Soloway que mencionamos en el capítulo teórico: 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 Shuqin, 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 (foto 36). Al aceptar este papel considerablemente distinto a los interpretados anteriormente, la misma Gong Li expresó que se fascinó especialmente por la “valentía”, “audacia” y su “desafío al destino” de la figura femenina, mostrando una identificación de valor con su personaje (Zhang Yongjun, 1993: 23). Esta identificación con su personaje que inspira la creación de la actriz se centra, en palabras de la propia Gong Li, en “el proceso de autosuperación femenina y su lucha por sí misma” (Shi Fan, 1993: 155). 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.



Foto 36

Es una inspiración autosuficiente la que finalmente encuentran, que existe en su privacidad e intimidad, independiente de cualquier intervención masculina. Zhang y Xie (2013) leen este aislamiento de la mirada femenina como indicio de un “apuro trágico” con la ausencia del “salvador” masculino. No parece difícil poner esta opinión en entredicho cuando examinamos detenidamente los detalles de la gestualidad de la actriz – cómo su mirada y su cuerpo irradian el gozo y regocijo de su auto-descubrimiento y autonomía. Si no es imprescindible que la existencia de la Mujer implique la ausencia del Hombre, el personaje invita a disfrutar en soledad. 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: 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”.

#### **4.5 Mirada de la vinculación femenina**

Desde la mirada femenina de la directora Huang Shuqin, la vinculación afectiva entre sus figuras femeninas constituye uno de los aspectos más explorados de su filmografía. 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). Para esta sutil y detallada observación femenina de la directora, la noción de “*continuum* lésbico” propuesta por Adrienne Rich (*ib íd.*) es particularmente relevante. Es un concepto cuya referencia supera el confinamiento de la erótica femenina al cuerpo o a una parte del mismo. En cambio, se centra en “la experiencia identificada con mujeres” y el término acoge “muchas más formas de intensidad primaria entre las mujeres e incluye el compartir de una rica vida interior, la vinculación contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político” (*ib íd.*). Lo que nos interesa aquí no es el radicalismo anti-heterosexual, sino la exploración de la posibilidad de una red de apoyo que las mujeres pueden encontrar desde la impotencia a la que frecuentemente las arrincona la represión patriarcal. La mirada de vinculación afectiva y emocional entre sus actrices repetidamente captada por la directora Huang Shuqin desde su sensibilidad femenina registra la amistad, el apoyo mutuo y la comprensión que les unen y sostienen en su dura supervivencia, sin necesariamente negar las relaciones heterosexuales que pueden mantener cada una de ellas.

Tal vez la sensibilidad de la directora proviene de su propia experiencia vivida como mujer en el contexto social y cultural de China. Al principio del capítulo hemos recurrido a las teorías

feministas occidentales para definir la subjetividad femenina compleja y múltiple que nos interesa en esta tesis, y explicar cómo esta subjetividad esencialmente “encarnada” difiere del sujeto abstracto y general masculino. Huang Shuqin no se ha declarado partidaria o siquiera conocedora de las teorías feministas; sin embargo (o precisamente por ello mismo) la sensibilidad femenina transmitida por la cineasta es una clara confirmación de las mismas, especialmente teniendo en cuenta que la subjetividad de la directora ha sido construida precisamente a partir de sus propias vivencias localizadas en sus específicas condiciones:

Mi colegio era solamente para chicas. Era introvertida. Tenía miedo a los chicos cuando era pequeña, y temía que me maltrataran. Durante los seis años en la escuela de chicas conseguí liberar toda mi naturaleza, como una chica loca. Fue un cambio muy grande. Se podrá decir que tenía miedo a esa sensación de represión. [...] Nunca había leído sobre las teorías feministas occidentales o sus libros. Conozco la palabra feminista pero no sé nada de su significado exacto. Cuando rodé las películas tampoco busqué o leí libros en este ámbito. No me hacía falta – la sensibilidad existía en las memorias y experiencias de mi vida (traducción propia<sup>75</sup>) (Huang Shuqin, 2014).

---

<sup>75</sup> Texto original: 我的中学是女中，我的性格内向，小学的时候就特怕男生，怕他们欺负我。女中六年才把自己的天性全部释放出来，像个疯丫头一样，

Tal vez a raíz de sus propias experiencias en un colegio femenino, la directora desarrolló una afinidad por el apoyo y el vínculo entre las mujeres. Asimismo, tal vez justamente por la “sensación de represión” y el miedo que sintió siendo una adolescente en una sociedad patriarcal, la interpretación que la cineasta hace de la heterosexualidad es bastante diferente a la de sus colegas masculinos. La perspectiva femenina de Huang Shuqin, fundamentalmente distinta como consecuencia de su identidad de género, es también afirmada por otros académicos como Shi Chuan (2013: 37), quien considera que “la identidad de género diferenciada de los directores masculinos” de la cineasta “le ha proporcionado un canal eficaz para la búsqueda de su expresión personal”.

Efectivamente, esta expresión característica de la cineasta en relación con su identidad de género se nota claramente en su deseo de buscar y encontrar un modelo de relación heterosexual que se presente en principio liberador para las mujeres. Como hemos elaborado al principio del capítulo, el matrimonio heterosexual

---

这是个很大的变化。可以说，我惧怕那种压迫感。[...] 我从来没有读过西方女性主义的理论，或者书籍。女权主义者这几个字我知道，但是具体是什么，一点不知道。拍电影的时候，我也没有去寻找或者去看这方面的书。我觉得用不着看，那些感觉就存在在我生命的记忆和体验里。



idealizado que mantienen los protagonistas es principalmente beneficioso para la mujer, ya que es su potencial el que logra desarrollarse bajo el consentimiento y respeto del marido; es su independencia la que se conserva, libre del control social y político habitualmente ejercido sobre las mujeres; y es su sexualidad la que consigue expresarse mediante la creatividad artística, en lugar de la coacción de la sexualidad femenina por parte de la masculina desde la perspectiva androcéntrica. Es más, los roles del marido y la mujer se muestran a menudo invertidos – es ella quien transgrede los límites y él quien mantiene el orden<sup>76</sup>; es ella quien dirige amorosamente y él quien pasivamente sigue sus instrucciones e incluso sufre por amor<sup>77</sup>; y también es ella quien se marcha para satisfacer sus aspiraciones y él quien espera su regreso. Aparte de esto, la heterosexualidad en la película de Huang Shuqin muchas veces no se retrata como una institución obligatoria donde la mujer

---

<sup>76</sup> Por ejemplo, Yuliang insiste en poner su pintura de sí misma desnuda en su exposición personal a pesar de la objeción de su marido, causando un escándalo público, mientras que Zanhua compra todos los periódicos intentando impedir la expansión de la noticia.

<sup>77</sup> Por ejemplo, al enterarse de que no puede concebir por la medicina que tomó en el burdel que causa su infertilidad, Yuliang contacta con la primera esposa de su marido en el pueblo para que venga a darles un hijo (en la época en la que se ambienta la película, el hombre podía tener más de una esposa en China, y Yuliang se casa con Zanhua siendo su concubina). Zanhua, enamorado de Yuliang, siente aversión por acostarse con su esposa y sufre de un peso de conciencia por el acto.

es dominada y condenada, sino más bien como una necesidad estratégica para la mejora de sus condiciones, como explicaremos a continuación.

Es en la adversidad y desgracia infligidas por la brutalidad patriarcal cuando las mujeres se solidarizan más fuertemente en su resistencia. 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 (foto 37). 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.



Foto 37

Se podrá interpretar que la dependencia definitiva de los hombres para la salvación femenina es esencialmente conservadora. Sin embargo, si lo analizamos bajo el contexto del *continuum* lésbico, es posible proponer otro argumento totalmente distinto. En una realidad social donde las mujeres son desprovistas de acceso al conocimiento y a recursos económicos, éstas carecen de medios para desarrollarse individualmente. Desde la perspectiva del *continuum* lésbico según el cual la heterosexualidad no es imprescindible, la vinculación femenina podrá ser preferida por las mujeres antes que una relación heterosexual. En un equilibrio donde el romance heterosexual no ocupa un lugar mucho más importante que el bienestar personal de la mujer y el afecto que ésta puede sentir por otras mujeres, el aprovechamiento de una relación

heterosexual que conviene a su libertad bajo el apoyo de la comunidad femenina puede interpretarse como el uso de uno más de los recursos disponibles para la protagonista en la película. Aparte de este hecho, el placer del que gozan las mujeres del burdel en la intimidad durante los días festivos del año nuevo es potencialmente subversivo respecto del poder patriarcal. Como hemos visto en la escena, el secreto estratégico de salvación circula verbalmente en la privacidad de la sororidad del burdel y, por ende, permanece inaccesible para los hombres. El placer y la resistencia femeninos quedan fuera del alcance del patriarca, constituyendo así un ataque indirecto a la “debida” posesión de las mujeres por los hombres. En su selección de compañía y cariño femeninos, las mujeres rompen el tabú de la sensualidad lésbica y rechazan un consumo heterosexual forzado y agresivo.

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 tan ática 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 (fotos 38-41). 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 impuesto por la hipócrita represión patriarcal, 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.



Foto 38

Foto 39



Foto 40

Foto 41

## 4.6 Notas finales del capítulo

En la interpretación de Gong Li en las películas de dos cineastas posteriores a su debut con Zhang Yimou, la actriz prosigue su exploración de la subversión del discurso patriarcal y su reflexión crítica sobre la subjetividad femenina. No es casual que en las dos películas las figuras femeninas empiecen su trayectoria subversiva

como prostitutas. Según la descripción del “sistema jerárquico de valor sexual” de la antropóloga Gayle Rubin (1989: 136), la evaluación de los actos sexuales por las sociedades modernas adopta la forma de una “pirámide erótica”. En lo alto de la pirámide se colocan los heterosexuales, que “se ven recompensados con el reconocimiento de la salud mental, respetabilidad, legalidad, movilidad física y social, apoyo institucional y beneficios materiales”, mientras que las prostitutas, como una de “las castas sexuales más despreciadas”, están a menudo sujetas a “la presencia de enfermedad mental, a la ausencia de respetabilidad, criminalidad, restricciones a su movilidad física y social, pérdida del apoyo institucional y sanciones económicas” (*ib íd.*). Aunque es cierto que, menospreciadas por su identidad sexual, los personajes femeninos de las dos películas se enfrentan a adversidades que les condenan injustamente, su heroísmo, competencia, honradez, y valentía que despliegan a lo largo de las historias cuestionan el rango social que se les asigna según la jerarquía piramidal. Es precisamente mediante la representación de la condena contra la cual las protagonistas luchan implacablemente como el espectador adopta su punto de vista; el público se identifica con ellas y puede trascender el sistema jerárquico. De ese modo, el resplandor humanista de las figuras interpretadas por Gong Li y su perfecta “normalidad” nos invita a empatizar y reflexionar de forma crítica acerca de la naturaleza constructiva de la gradación sexual, y por ende, subvierte el poder

ontológico creado de forma artificial según un *statu quo* heteronormativo y falogocéntrico.

Mediante la elección de un amplio espectro de papeles interpretativos, la estrella cumple su meta principal, ya que “repetir no es mi objetivo” (Gong, 2016a). Pero aun realizando nuevos papeles, Gong Li consigue imprimir una “personalidad continua” a partir de la cual irradia un constante interés por construir una subjetividad femenina en las pantallas. Rompiendo con el tabú social, las miradas que hemos analizado de la estrella contemplan la sexualidad y el deseo polimorfos de las mujeres y la subjetividad femenina mutante. 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 el presente capítulo: “La construcción de la auto-conciencia 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



conseguir á merecidamente más respeto y reconocimiento sociales”  
(traducción propia<sup>78</sup>).

---

<sup>78</sup> 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。





## 5. EL PLACER MASOQUISTA Y LA MUJER INALCANZABLE

En *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Teresa De Lauretis (1984: 103-157) reflexiona sobre la siguiente proposición de Laura Mulvey: “El sadismo exige una historia, depende de hacer que algo suceda, forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza, victoria/derrota, todo esto ocurriendo en un tiempo lineal con un principio y un fin” (traducción propia<sup>79</sup>). Tras un minucioso análisis de la narratología y su relación con el deseo con la inicial intención de negar la validez universal de este argumento, la autora finalmente determina que Mulvey “tal vez no se equivoca después de todo” en insinuar que el sadismo es la causa y origen de la narrativa.

En su razonamiento, De Lauretis argumenta que el deseo masculino fálico y sádico tiene el impulso de conocer el enigma de la feminidad, y este mismo impulso canónico requiere de acción y crea la historia. Además, la autora considera que todas las historias cinematográficas son esencialmente trayectorias épicas que cuentan con un héroe masculino como sujeto que supera una crisis y

---

<sup>79</sup> Texto original: Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end.

resuelve el conflicto dramático. Este patrón narrativo suele consistir en una recreación del complejo edípico necesariamente experimentado por el sexo masculino para obtener una identidad heteronormativa tras separarse simbólicamente de su madre y conseguir una mujer. En la interpretación de De Lauretis de la estructura narrativa, la historia constituye una reconstrucción interminable de “un drama de dos personajes”, donde el ser humano representado por el Hombre supera el obstáculo simbólico representado por la Mujer y se regenera a sí mismo en este itinerario. En esta historia narrada desde el punto de vista masculino, al final de su viaje le espera su Bella Durmiente – la mujer que se ha comprometido socialmente con él en el momento en que supera el complejo edípico. El objetivo de la figura femenina desde la perspectiva de De Lauretis no es más que cumplir su función biológica y afectiva predestinada – es decir, satisfacer el deseo del hombre, esperarle al final de su trayectoria para facilitar su encuentro, y llevar a cabo la reproducción. El “final feliz” de la historia épica del héroe masculino, en este sentido, depende del “consentimiento” forzado por parte de la mujer de asumir su papel funcional. Este consentimiento logrado finalmente es consecuencia de una “política de la inconsciencia” – en expresión de la misma De Lauretis –, al cual subyace un largo pasado de violación y coerción económica e ideológica que se ejecuta contra las mujeres. De la argumentación de De Lauretis se podrá deducir, por lo tanto, que

una historia narrada desde la subjetividad femenina es prácticamente inexistente.

Este planteamiento, a pesar de su gran aportación a la hora de detectar el mecanismo androcéntrico que a menudo dispone de la mujer para que sirva al ego masculino, podrá, sin embargo, carecer de universalidad. En primer lugar, tal y como ha sido defendido por Tania Modleski (2016), la narración cinematográfica puede indagar también en la psicosexualidad femenina, incluso en las tramas más convencionales del cine clásico. El ejemplo que Modleski escoge para defender su tesis es la película *Rebecca* de Hitchcock (1940)<sup>80</sup>. Modleski justifica que, en lugar de seguir una historia edípica masculina como las que define De Lauretis, la película no explica la entrada del héroe en el orden simbólico y social, sino que es una perfecta demostración de una trayectoria edípica femenina. Se trata de “la incorporación de la mujer en el orden social” a través de su huida de la sombra autoritaria de las figuras simbólicamente maternas para conseguir el amor de la figura paterna. Esta evolución narrativa, acompañada de planos subjetivos frecuentemente otorgados a la protagonista por Hitchcock, solicita

---

<sup>80</sup> Esta película ha sido criticada por Laura Mulvey (1975) en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* como un ejemplo paradigmático que se pliega al placer androcéntrico. Modleski argumenta contra Mulvey utilizando este mismo ejemplo.

naturalmente la identificación de las espectadoras femeninas. La trayectoria psicosexual completa de la mujer narrada en *Rebecca* desde el sujeto femenino no es menos válida que la del hombre, sino que se muestra todavía más compleja. Dado que la madre constituye el primer objeto de deseo de la niña, la evolución psicosexual femenina implica un doble deseo, lo cual, como afirma Modleski, tiene un breve desarrollo narrativo en *Rebecca*. En el caso particular de esta película, el desenlace que favorece la unión del héroe con su interés amoroso implica, necesariamente, la renuncia por parte de la heroína de su deseo homosexual en pos de una relación heteronormativa. Sin embargo, el alcance y poder del deseo de la mujer se expresan de forma tan contundente que “no podemos estar tranquilos en el final ‘feliz’ de la película” (Modleski, 2016: 52).

En lo que a este argumento concierne, la misma De Lauretis (1984: 153) reconoce más adelante el gran potencial que promete la concesión a la visibilidad de la psicosexualidad femenina para la identificación de las espectadoras, y la posibilidad de un cine más abierto que se desvía de la convención narrativa puesta de relieve por la autora:

Si la identificación del espectador está involucrada y dirigida en cada película mediante códigos cinematográficos-narrativos

específicos (el lugar de la mirada, los personajes de la narración), debe ser posible trabajar sobre esos códigos con el fin de desplazar o redirigir la identificación hacia los dos posicionamientos de deseo que define la situación edípica femenina<sup>81</sup>; y si la alternación entre ellas se prolonga lo suficiente (como se ha dicho de *Rebecca*) o en bastantes películas (y varias ya han sido hechas), el espectador puede llegar a sospechar que tal duplicidad, tal contradicción no puede y tal vez incluso no necesita ser resuelta. En *Rebecca*, por supuesto, lo es; pero no lo es en *Les Rendez-vous d'Anna* por Chantal Akerman, por ejemplo, o en *Variety* (1983) de Bette Gordon (traducción propia<sup>82</sup>).

Es decir, la producción cinematográfica que realza la subjetividad femenina múltiple y compleja con todas sus contradicciones y paradojas podrá trascender la canónica resolución edípica de la

---

<sup>81</sup> Se refiere aquí al doble deseo femenino, tanto activo como pasivo.

<sup>82</sup> Texto original: If the spectator's identification is engaged and directed in each film by specific cinematic-narrative codes (the place of the look, the figures of narrative), it should be possible to work through those codes in order to shift or redirect identification toward the two positionalities of desire that define the female's Oedipal situation; and if the alternation between them is protracted long enough (as has been said of *Rebecca*) or in enough films (and several has already been made), the viewer may come to suspect that such duplicity, such contradiction cannot and perhaps even need not be resolved. In *Rebecca*, of course, it is; but it is not in *Les Rendez-vous d'Anna* by Chantal Akerman, for example, or in Bette Gordon's *Variety* (1983).



narrativa falogocéntrica, dialogar con las espectadoras femeninas, y finalmente, cambiar sus hábitos como público.

En segundo lugar, para llegar al paralelismo entre la historia y el sadismo, De Lauretis cita en su argumentación un párrafo de Robert Scholes (1979: 26) sobre la analogía entre la narrativa y el acto sexual:

El arquetipo de toda ficción es el acto sexual. Al decir esto no quiero meramente recordarle al lector la conexión entre el arte y la erótica en la naturaleza humana. Tampoco intento simplemente sugerir una analogía entre ficción y sexo. Porque lo que conecta la ficción – y la música – con el sexo es el ritmo orgástico fundamental de intumescencia y detumescencia, de tensión y resolución, de intensificación hasta el punto de clímax y consumación. En las formas sofisticadas de ficción, como en la práctica del sexo, gran parte del arte consiste en retrasar el clímax dentro del entramado de deseo con el fin de prolongar el propio acto placentero. Cuando miramos la ficción sólo en base a su forma, vemos un patrón de acontecimientos diseñados para aproximarse al clímax y a la resolución, equilibrados por un contra-patrón de acontecimientos diseñados para retrasar este mismo clímax y resolución (traducción propia<sup>83</sup>).

---

<sup>83</sup> Texto original: The archetype of all fiction is the sexual act. In saying this I do

De Lauretis coincide con Mulvey en relacionar esta práctica sexual con el deseo sádico masculino; sin embargo, la descripción de Scholes se acerca a más a la estética masoquista propuesta por Gaylyn Studlar (1988). Según Studlar, la negación del deseo, la suspensión de la gratificación, la congelación de acción y la espera emocional son precisamente los elementos para el heterocosmo masoquista. En este universo erótico dominado por una Venus divina, “el texto masoquista se apoya en la descripción sugestiva y el suspense narrativo representados mediante juegos de disfraces y una búsqueda prometedora que insinúa una gratificación eternamente pospuesta” (traducción propia<sup>84</sup>) (*ib. d.*: 21). En estas líneas se evidencia de forma bastante transparente la similitud entre

---

not mean merely to remind the reader of the connection between all art and the erotic in human nature. Nor do I intend simply to suggest an analogy between fiction and sex. For what connects fiction – and music – with sex is the fundamental orgasmic rhythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of intensification to the point of climax and consummation. In the sophisticated forms of fiction, as in the sophisticated practice of sex, much of the art consists of delaying the climax within the framework of desire in order to prolong the pleasurable act itself. When we look at fiction with respect to its form alone, we see a pattern of events designed to move toward climax and resolution, balanced by a counter-pattern of events designed to delay this very climax and resolution.

<sup>84</sup> Texto original: The masochistic text relies on suggestive description and narrative suspense enacted through games of disguise and tantalizing pursuit implying gratification forever postponed to the future.

la estructura de ficción propuesta por Scholes y la descripción de la estética textual masoquista de Studlar. De hecho, la autora argumenta que la posición del espectador en relación con las imágenes proyectadas en la pantalla cinematográfica es esencialmente masoquista. En este sentido, lo que orienta la ficción es el fetichismo romántico, el universo masoquista de la imaginación desmesurada e insaciable y el deseo obsesivo pero negado.

Lo que argumenta Studlar se trata, en el fondo, de una teoría psicoanalítica-semiótica contra las teorías feministas sobre la representación negativa de las mujeres en base al psicoanálisis freudiano y lacaniano. A partir de las lecturas del masoquismo clínico/psicoanalítico de Gilles Deleuze basadas en el origen literario del mismo – los términos “sadismo” y “masoquismo” respectivamente provienen de los autores Marquis de Sade y Leopold von Sacher-Masoch –, Studlar diferencia el universo masoquista del sádico desde sus dimensiones formales, estéticas y narrativas. De esta manera, refuta el modelo freudiano de la entidad conjunta y complementaria del sadomasoquismo – es decir, la noción del masoquismo como mera inversión psicodinámica del sadismo –, y eleva la denominación clínica a fuente de inspiración artística para la estética cinematográfica. Como hemos explicado en nuestro recorrido teórico y en diferentes puntos de la tesis, la

conclusión de Freud, que deriva de un enfoque en el núcleo paterno, el miedo a la castración y el complejo edípico, proporciona el soporte teórico de la mayoría de las críticas feministas. Dichas críticas basadas en el modelo freudiano no han logrado encontrar una subjetividad femenina legítima en un cine falogocéntrico, relegando el papel de las mujeres a complacer a la mirada masculina. Si el lenguaje de Sade que impregna a las críticas feministas se manifiesta como “principalmente demostrativo, imperativo y obscenamente descriptivo”, basado en la negación y destrucción de las numerosas víctimas femeninas anónimas, el universo estéticamente construido por Sacher-Masoch estaría repleto de “la idealizadora y mística exaltación de amor por la mujer castigadora” (*ib íd.*: 18). De estas frases no es difícil deducir las distintas actitudes de los dos escritores Sade y Sacher-Masoch hacia las mujeres. Este contraste fundamental entre los dos mecanismos promete otro punto de vista con el cual las feministas podrán encontrar una función femenina alternativa a la de víctima bajo la violencia misógina sadiana.

Con la misión de realzar la subjetividad femenina, Studlar se inspira en las revisiones deleuzianas y en los hallazgos de las investigaciones clínicas recientes que insisten en la importancia de la vida pre-edípica en la etiología de la perversión masoquista y, por consiguiente, la relevancia (incluso la influencia duradera) de la

figura materna. De este modo, al detectar la negligencia de la teoría de Freud respecto de la fase pre-falica, la autora descubre la semejanza entre los espectadores de cine y el ser masoquista, localizando así la subjetividad femenina en la imagen de la madre omnipotente, independiente y activa de la fase oral. En contraste con el sádico, que necesita penetrar y destruir para conseguir la descarga orgásmica, el espectador de cine tiene que mantener una separación indispensable entre su sujeto y el objeto cinematográfico, cuyo placer en gran medida reside en dar rienda suelta a su imaginación en lugar de literalmente *consumir* las imágenes. De esta forma, Studlar disocia el placer espectral y el paradigma sádico. Consecuentemente, el placer del espectador no radica en la negación y dominio de la mujer sino en la sumisión a su cuerpo y su mirada.

Disintiendo de la fantasía masoquista analizada por Freud desde el centralismo paterno<sup>85</sup>, Deleuze (1971: 59) cree en la autonomía materna, declarando que a esta figura femenina “no le falta nada”. Al contrario, es el padre el que amenaza con intervenir en la fusión simbiótica entre madre e hijo, deseada por éste. La noción de plenitud y dominación de la madre oral frente a la dependencia y

---

<sup>85</sup> Freud cree que en la fantasía masoquista la madre castigadora es el sustituto del padre escondido, devolviendo la etiología de la perversión masoquista al rol central del padre.

sumisión infantil rebate la imagen de la mujer como carencia en la imaginación masculina. La adopción de esta perspectiva para el análisis de la mirada cinematográfica ofrece una alternativa al predominio de la influencia paterna en la crítica feminista de cine basada en el monismo fálico, acentuando la primacía de la madre en el proceso.

Este universo estético y el uso de la figura femenina como *dominatrix*<sup>86</sup> en la fantasía masoquista se reiteran en distintas tramas o historias completas en la filmografía de Gong Li, cuya *star image* al entrar en la mediana edad ha podido realizar la transición de joven muchacha rebelde a mujer madura dominante. En este capítulo, hemos seleccionado las tres obras más representativas de una estética masoquista en su filmografía, donde las protagonistas encarnadas por Gong Li ocupan un paradigmático lugar de poder en la sublime imaginación del masoquismo. Son tres colaboraciones que Gong Li hizo con tres cineastas diferentes cuando tenía entre treinta y cuarenta años de edad, que comparten patrones narrativos y estéticos similares, relacionados con el universo masoquista: *Luna Seductora* (风月, Chen Kaige, 1996), *El Tren de Zhou Yu* (周渔的火车, Sun Zhou, 2002) y *Eros, La Mano* (爱神之手, Wong Kar-Wai,

---

<sup>86</sup> Esta palabra usada por Gilles Deleuze y Gaylyn Studlar se refiere a la mujer que asume el papel de la dominadora en la fantasía del masoquista bajo la petición de éste.

2004). Su imagen en estas películas deslumbra con un aura fría e imperante, idealizada para la veneración masoquista.

Nuestro viaje parte de esta figuración de la *dominatrix* ideal hacia una exploración de una posible construcción del deseo femenino en su duplicidad, ambivalencia, contradicción, y su *enigma* – en palabras de De Lauretis en su última propuesta por un cine feminista, “no reducible a la homogeneidad por la significación del falo” (1984: 157). También sugeriremos el nacimiento de una subjetividad femenina propia que supone una posible interrupción a la función servicial de la mujer-imagen para el punto de vista falogocéntrico fijado en la trayectoria edípica masculina. Es decir, nos interesa encontrar un rol para la mujer que no limite su función a la satisfacción del deseo edípico y de las necesidades psicológicas del héroe dentro de la narrativa. Basado principalmente en la teoría de Studlar, este capítulo pretende reafirmar que las imágenes de las mujeres en la cinematografía no sirven meramente para la mirada placentera del hombre – sea esa mirada fetichista, voyeurística o escopofílica. No se trata necesariamente de un reemplazo o de una destrucción total de la narrativa edípica, sino de reconocer la duplicidad y contradicción donde podrán hallarse los sujetos femeninos en una narración no necesariamente o absolutamente simplista – lo que constituye, a nuestro parecer, la misión más fascinante del cine y del feminismo de hoy en día.

## 5.1 *Luna seductora, la luna fría*

Según afirma el propio cineasta, las enseñanzas poéticas de su madre han tenido una gran influencia en la cinematografía de Chen Kaige (1998): “Desde la escuela primaria, mi madre me enseñaba continuamente a leer poesía. Ella solamente me pedía sentir, raras veces me daba explicaciones sobre el significado, por eso hasta el día de hoy no lo he olvidado. [...] Esta poesía pictórica ciertamente ha tenido una influencia luego en mi cine (traducción propia).” Este recuerdo del director no solamente reafirma la enorme importancia de la figura materna en las creaciones cinematográficas de los dos cineastas más destacados de la Quinta Generación<sup>87</sup> – en el caso de Chen Kaige, la madre transmite su temperamento artístico y su sensibilidad femenina al hijo adorador –, sino que también muestra una de las características más distintivas del cine de Kaige detectada por los críticos: su esencia “poética” (Chen Mo, 2006).

En referencia al primer rasgo distintivo de la obra de Chen Kaige, la adoración del cineasta a su madre se refleja a menudo en su forma de filmar a las mujeres, contempladas con devoción fetichista en su naturaleza romántica – como analizaremos a continuación en su

---

<sup>87</sup> Anteriormente en el tercer capítulo hemos mencionado la influencia de la madre en el cineasta Zhang Yimou.



película de 1996 *Luna Seductora*. Es más, el patrón psicológico y el estado creativo de Chen Kaige han sido caracterizados como “juveniles” (*ib íd.*), y el desarrollo narrativo de sus personajes muchas veces localiza su origen en la juventud. En su universo imaginativo centrado en una juventud poética, el cineasta idealiza la figura femenina y, por consiguiente, su mirada se entrega al poder de la misma. En nuestro análisis de *Luna Seductora*, analizaremos la subjetividad de la figura de la Señorita Ruyi interpretada por Gong Li en su relación con el joven muchacho Duanwu (Lin Jianhuan).

En lo que se refiere a su segunda característica fundamental, el cine de Chen Kaige, frecuentemente descrito como “profundamente ambivalente, lógicamente confuso y poéticamente cautivador” (*ib íd.*), exhibe con abundancia una estética masoquista inclinada hacia imágenes, ritmos y claroscuros estilizados. Analizando la película *Luna Seductora* desde el realismo, Chen Mo (*ib íd.*) llega a la conclusión de que la historia es racionalmente inválida; su conclusión, no obstante, será matizada a continuación. Estamos de acuerdo en que la lógica interna de *Luna Seductora* ofrece un argumento aparentemente confuso, pero el dominio de una psicodinámica particularmente masoquista justificará a nuestro modo de ver la organización no causal de la trama. Como indica Studlar: “en estos escenarios de deseo inapropiado, traición y

sacrificio radica una complejidad psicológica, una dinámica de placer sofisticada, y una estética intensa que transforma lo potencialmente trivial en un conflicto trágico entre las exigencias contradictorias de obsesión psicológica e identidad social” (traducción propia<sup>88</sup>) (Studlar, 1988: 56). En la misma dirección, las palabras de Wang Anyi (Chen Sheng, 2013: 96), el guionista de *Luna Seductora*, corroborarían esta idea de una lógica discursiva no causal: todo lo que hace la película es “buscar razón para algo irracional”. Afirma que “Chen Kaige está devotamente enamorado de Ruyi”, añadiendo que los sentimientos del cineasta hacia su personaje subrayan el orden masoquista subyacente a la película<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Texto original: in these scenarios of misplaced desire, betrayal, of pleasure, and an aesthetic intensity that transforms the potentially trivial into a tragic conflict between the contradictory demands of psychological obsession and social identity.

<sup>89</sup> No nos sorprende, entonces, que la suma importancia otorgada a la protagonista de la película incrementara el nivel de exigencia del director en cuanto al *casting* – en realidad, el equipo de rodaje tuvo varias candidatas y negociaciones antes de escoger a Gong Li (Li Lin, 1995). Optando por Gong Li como protagonista por segunda vez tras rechazar a las candidatas anteriores, la fijación unánime de los grandes cineastas de la época naturalmente llamó la atención de los críticos. Man Liu (1995: 19) cree que se debió a la belleza única de la actriz, la cual “encaja con el ideal y el deseo” de los cineastas, que perdura en “el inconsciente de los mejores cineastas de la época”. Esta opinión reafirma la cualidad destacada de Gong Li de otras actrices de la época como causa de su éxito profesional, su estrellato influyente y su contribución interpretativa a las producciones cinematográficas. Tal vez el comentario del propio director Chen Kaige mejor explica la razón por la que los cineastas prefieren colaborar con la

Nuestra interpretación de *Luna Seductora* va a desplegarse según la lógica masoquista, que hará que cobren sentido los deseos incumplidos de los personajes<sup>90</sup>, las traiciones cruzadas de los protagonistas<sup>91</sup> y los sacrificios secretos que van adoptando posiciones masoquistas a lo largo de la trama. Todas las acciones de los personajes son reflejo de sus obsesiones, ocultas en pos de sus respectivos papeles en una sociedad severamente represora. La puesta en escena de la película recrea frecuentemente la atmósfera de un sueño. Recurriendo obsesivamente a los objetos emocionalmente cargados como símbolos de aspiración, la película revela la contención masoquista de sus impulsos de deseo: la repetida presencia de las rosas rojas que representan la compulsiva prórroga de la pasión amorosa (fotos 42 y 43), los dedos que recorren el bordado floreado como si acariciaran la piel de la mujer deseada y no alcanzada (foto 44), los labios del libertino que

---

actriz autónoma, quien siempre insiste en sus ideas propias: “A Gong Li no le hace falta que la dirijan” (Fernando López, 2006).

<sup>90</sup> Duanwu desea a su señorita Ruyi, quien está enamorada de Zhongliang y sufre por los sentimientos ambiguos de éste, mientras que el libertino Zhongliang tampoco consigue expresar su verdadero amor hacia la Señorita hasta que es demasiado tarde.

<sup>91</sup> Zhongliang traiciona a Ruyi al dejarla sola en su fuga; Ruyi traiciona a Zhongliang al comprometerse con el señor Jing; Duanwu traiciona a Ruyi al revelar al prometido de ésta que la Señorita se había acostado con él y con Zhongliang.

succionan los pendientes de las mujeres insinuando la conquista de su fortuna, las carpas en el exquisito recipiente de porcelana que simbolizan la soledad de la larga espera (foto 45)... Los incontables elementos simbólicos de belleza visual que transmiten melancolía y nostalgia sugieren sutilmente el goce masoquista del dolor y la estilización de su sexualidad espiritualizada. En un ambiente lleno de sensualidad y erotismo, *Luna Seductora* retrata un onírico mundo de la fantasía masoquista donde Gong Li se alza como figuración de una suprema diosa con su temperamento a la vez frío y tierno.



Foto 42



Foto 43



Foto 44



Foto 45

De acuerdo con la guionista Wang Anyi, el director Chen Kaige decidió rodar la película desde una “perspectiva femenina” y describir “el despertar de la conciencia feminista” (Shi Chuang,

1995). Este punto de partida determina que *Luna Seductora* se centrará en la mirada de Ruyi y en un intento de construir su subjetividad. La relación inicial entre la Señorita – a quien se le otorga el liderazgo y la gestión de la familia Pang después de que su hermano mayor sea envenenado – y su primo lejano Duanwu – quien asume la responsabilidad de asistirle porque los mayores de la familia consideran que “una chica es demasiado débil” – se revela diametralmente opuesta a lo previsto por la familia. La figura femenina a menudo ejerce poder mientras que el muchacho asistente se encuentra en una posición masoquista. No solamente sigue incondicionalmente las órdenes de su Señorita sino que también, como un impotente infante pasivo ante la actividad de los adultos, fetichiza a su prima mayor – el símbolo maternal en este caso – y su deseo hacia ella tarda en ser consumado a causa de la relación sentimental entre Ruyi y Zhongliang (Zhang Guorong). La repentina llegada a la casa de la simbólica figura paterna que representa Zhongliang interviene en la simbiosis del muchacho con su *dominatrix*, dejándolo en una indefinida espera masoquista. La apatía de Duanwu ante la autoridad suprema que le concede a su admirada prima provoca la objeción de los ancianos conservadores de la casa, quienes claman que “ya no existen hombres en la familia Pang” – una frase significativa que denota una amenaza a la presencia masculina y a la estructura patriarcal. El simbólico y paradigmático rechazo del masoquista a la intervención paterna

representa la expiación del superego en aras de un ideal materno y desbarata el sistema patriarcal desde su interior.

La subversión de la jerarquía patriarcal por parte de la pareja protagonista se manifiesta desde el inicio. La primera aparición de la Ruyi adulta muestra el concienzudo esfuerzo del director por retratar una figura femenina excepcional y deificada. La presencia de Gong Li, ya por entonces una estrella de fama mundial, aporta a la escena una autoridad segura y serena. Haciendo su entrada acompañada por una banda sonora de música tradicional, la actriz, vestida de blanco e irradiando una luz perceptible casi sagrada, atraviesa calmada y elegantemente una masa de hombres en colores oscuros (fotos 46-48). El contraste de colores, el aura resplandeciente de la actriz, y la colocación de su figura en el centro del encuadre connotan su protagonismo, su orgullo y singularidad frente a los hombres anónimos dispuestos a venerar su liderazgo. Seguida por la fascinada mirada fetichista de Duanwu, la angelical muchacha sube al “altar”. Tras ser convocado, Duanwu corre hacia ella, se arrodilla ante su ama, y la mira con asombro desde abajo (foto 49). Este significativo posicionamiento ilustra con exactitud la esencia de su relación de poder concordando con la dinámica masoquista – el infante-amante arrodillado ante la elevada subjetividad femenina, admira la belleza de su diosa dominante y abrumadora.



Foto 46

Foto 47



Foto 48

Por otro lado, la subjetividad femenina, sumamente estilizada y resaltada en esta escena, ha sido filmada en primer plano, recorriendo sus manos hasta su rostro. La minuciosa y detallada filmación de Gong Li se asemeja a una contemplación masoquista que fetichiza cada parte de esta sagrada y espiritualizada simbolización femenina de la suprema diosa venusiana. Desde el principio de esta secuencia de introducción de Ruyi, el estilizado rodaje constituye una contundente subversión a la narrativa sádica propuesta por Mulvey y De Lauretis. Distinto a este estilo narrativo que exige acción, movimiento y diligencia al “desnudar” los cuerpos femeninos, la estética y paciente mirada de Chen Kaige no parece tener prisa en revelar tan rápidamente a su protagonista. Al contrario, se concentra en prefigurar y anticipar detenidamente la

visión culminante de su musa, prolongando al máximo la consumación del deseo. Acompañada otra vez de una música extra-diegética que acentúa su carácter culminante, la primera revelación del rostro de la heroína retrata en primer plano a la estrella divinizada devolviendo activamente la mirada a su adorador arrodillado (foto 50). Se trata de una mirada benevolente que se parece a la mirada de la madre al infante asombrado e indefenso y que asevera la presencia y poder de la figura femenina. La posición del muchacho arrodillado ante la Señorita establece una relación de poder basada en la veneración de un sujeto femenino – es decir, la subyugación de Duanwu al cuerpo y la mirada de Ruyi. Según la crítica de Wang Tongkun (2013: 37-38), Ruyi encarna una existencia de “diosa” para Duanwu, quien frecuentemente se encuentra “en un estado de ensombrecimiento” en su entrega absoluta a su Señorita. El aura iluminadora emitida desde el cuerpo y la mirada de Gong Li en esta escena alude a un *imago* materno poderoso y pleno al que no le falta nada, construyendo su suprema autoridad y deificación.



Foto 49

Foto 50



La impresionante aparición de Gong Li y su pureza inalcanzable se mantienen congruentemente a lo largo de la película, consagrándola como la mujer ideal para el fetichismo masoquista. Sin excesivas pronunciaciones, la gestualidad de Gong Li a menudo se percibe estática y mecánica, expresando refinadamente la frialdad sublime y el aura excepcional del personaje de Ruyi. Su postura, frecuentemente similar a una estatua de mármol, encarna perfectamente a la diosa *dominatrix* en la fantasía masoquista. Completamente distinta a la sexualidad descriptiva y explícita propia del contexto sádico, la gestualidad de Gong Li se muestra tentativa y prometedora, pero nada obscena.

Al asumir el liderazgo de la familia, la joven Señorita recibe los respetos de un mayor de la casa mientras ella lo mira, confusa (foto 51). Esta mirada de perplejidad y desorientación ante un acto tan culturalmente fácil de interpretar como una costumbre jerárquica expresa el profundo cuestionamiento de la lógica patriarcal por parte de la muchacha. Con un conejo blanco en sus brazos, la gestualidad escultórica de Gong Li remite a Chang'e, la diosa de la luna en la mitología China. Acompañada por un conejo de jade, la solitaria diosa mitológica vive eternamente en la fría luna; en la escena, la frialdad ajena de la deificada *dominatrix* y su incompreensión ante lo mundano subvierten totalmente el reglamento cómodamente establecido del sistema falogocéntrico.

Como si no entendiera qué significa ser jefa de la familia ni el protocolo que ello acarrea, con una mirada de total desconcierto mientras un anciano del clan le habla del estipendio mensual de las concubinas, Ruyi acaba interrumpiéndole directamente para ordenar a Duanwu que se siente (foto 52). La interrupción trivial por parte de la heroína de un discurso oficial impartido por un representante autoritario del sistema patriarcal refleja la heterodoxia de la protagonista. Radicando su desafío femenino, no en la lucha por la fuerza, sino en su incompreensión de los mecanismos del sistema falogocéntrico, la lógica de la jerarquía patriarcal queda ridiculizada y desnaturalizada. Mientras tanto, la impertinente divinidad del sujeto femenino, que es incontenible en ese mundo restrictivo, trasciende a una esfera sublime. Pidiendo que libere a las concubinas de la casa y poniendo fin al “dilema” con una resolución ridículamente sencilla – que sin embargo, desorganiza toda la jerarquía falogocéntrica –, otra vez se burla inocentemente de la burocracia de la casa patriarcal. Con tan sólo un argumento irónicamente simple (“Duanwu y yo ya no las queremos”) y protegiendo un heterocosmo masoquista basado en la simbiosis madre-infante, la heroína destruye por completo la poligamia y el mantenimiento innecesario de las mujeres como objetos para el consumo sádico androcéntrico. La crítica de Wang Tongkun (2013: 36) precisamente sintetiza la figuración de Ruyi, comentando que “aparentemente parece delicada, en realidad tiene su firme opinión”.



Foto 51

Foto 52

La subversión de la jerarquía patriarcal no solamente proviene de la *dominatrix* Ruyi, sino también del masoquista Duanwu, que, en su sumisión absoluta y deseo espiritualizado hacia su Señorita y fantaseando con una unión simbiótica con su *dominatrix*, reniega de la presencia y la ley patriarcales. Este rechazo le resta importancia al privilegio social masculino en el universo invertido del joven masoquista. Escojamos una escena donde las miradas de los dos, en un espacio privado y simbiótico, dialogan de una manera que confirma su rechazo a la dominancia masculina: en este escenario extremadamente íntimo y acogedor acentuado por la iluminación y la puesta en escena, Duanwu acompaña a su musa sentada delante del tocador – símbolo del espacio femenino que presagia la preferencia masoquista por una simbiosis uterina con su fémica sublime. La bella muchacha se mira en el espejo, lamentando que a los hombres les gustan más las “mujeres” que las “chicas”; Duanwu, en su rotunda creencia en la belleza de su Señorita, le afirma con desdén que eso es “cuento de hombres”. La muchacha, absorta en su propia imagen, cuestiona al muchacho: “¿No eres tú un hombre?”

El masoquista contesta: “Prefiero no ser un hombre”. En su total rechazo al género masculino, la sexualidad fálica y la prepotencia patriarcal, el masoquista concede el poder y la autoridad suprema a la belleza femenina.

En esta secuencia, la cámara, cercana al rostro y la piel del joven muchacho, captura en primer plano la sensualidad masculina y acaba con la seducción por parte de la *dominatrix* a su indefenso primo por “ya no querer ser chica” (fotos 53 y 54). La fuente de esta visión del rostro masculino fetichizado y erotizado no es sino la propia mirada femenina de la Señorita (foto 55). Con esta mirada felina, que se ha fijado ferozmente en su presa, la subjetividad femenina toma la iniciativa no solamente en mirar y devolver la mirada, sino en apropiarse directamente del cuerpo masculino. Por lo tanto, el rostro y el cuerpo del muchacho virgen acariciados por las manos femeninas podrán considerarse una imagen concebida para el disfrute y la mirada femenina.

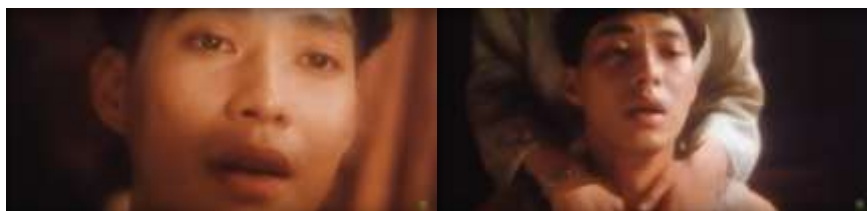


Foto 53

Foto 54



Foto 55

Ante el afecto que siente su Señorita hacia Zhongliang, Duanwu accede a ayudarla a conseguir su amor en lugar de tratar de disuadirla: el masoquista encuentra placer en el sufrimiento que siente al ver la relación de Zhongliang y su Señorita. En varias ocasiones, Duanwu es enviado a citar, acercar y retener a su rival sentimental a petición de su Señorita, y lo hace con gusto y obediencia. De este modo, el deseo femenino logra su expresión narrativa al reflejarse en las acciones de su sirviente masoquista. Es más, éste se convierte en el primer defensor voluntario del orden materno, como si temiera que su rival subyugue a la mujer que le subyuga a él y el amor materno sea esclavizado por la ley paterna. A pesar de la pésima y prepotente actitud de Zhongliang, el muchacho leal conserva su educación y humildad, haciendo aún más evidente su postura masoquista. Aparentemente sin motivo justificado – ni siquiera los mayores comprenden su comportamiento absolutamente sumiso para con Ruyi –, parece que la pasividad mantenida por Duanwu con respecto tanto a sus sentimientos como a su poder solo se funda en un total servilismo masoquista a su dueña. De hecho,

éste opta voluntariamente por el sufrimiento y la pasividad que precisamente caracteriza el pacto masoquista – no se trata de un victimismo sin alternativa como las víctimas del sádico, sino que el masoquista tiene control sobre el grado de su penuria. Dotado de poder de intervención, Duanwu *escoge* con total voluntad subyugarse a manos de la bella mujer. Con la sumisión masoquista de la figura masculina ante su fría diosa, el poder de la protagonista femenina se fetichiza y crece. El hombre, al decidir renunciar voluntariamente a su privilegio y conceder el poder a la mujer, subvierte la ejecución convencional de poder asociada con el género.

Si la relación entre Ruyi y Duanwu configura una paradigmática dominación-sumisión masoquista, entonces la relación entre la protagonista y el hombre al que ésta desea muestra otra faceta. Esta oscilación de la protagonista entre la *dominatrix* deseada (en relación con Duanwu) y la perseguidora deseante (en relación con Zhongliang) es muestra de la identidad inestable y transformativa del universo masoquista. Del mismo modo que Wanda, la *dominatrix* del masoquista Severin en la novela *La Venus de las Pielas* de Sacher-Masoch, se cansa y se aburre del juego de su sumiso y se escapa para buscar su propio amo, el deseo de nuestra protagonista también se ubica en otra persona. Confirmando el patrón de la narrativa masoquista de una mujer atrapada entre los

deseos de dos hombres o entre un hombre y un sistema social que condena y reprime el “deseo móvil” (Studlar, 1988: 53), la muchacha, manteniendo su dominio e influencia sobre un hombre, explora el placer de su nuevo descubrimiento deseando a otro hombre. Según Studlar (*ib íd.*: 63), la entrada de un tercer personaje como “interrupción amorosa” cumple la función de El Griego en *La Venus de las Pieles* – quien representa el rival sentimental de Severin y el nuevo amo de Wanda –, necesaria para suspender la gratificación del masoquista y su posesión absoluta de la mujer que desea.

La exploración autónoma e independiente de Ruyi en primer lugar apunta al hallazgo de un erotismo virginal del deseo femenino. En el primer encuentro entre Ruyi y Zhongliang, la protagonista se interesa por su objetivo masculino e incansablemente le persigue en la biblioteca de la casa. En esta escena de persecución, la mirada de la actriz es activa e inquisitiva (foto 56). 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. Este encuentro entre Ruyi y Zhongliang es revelador para ambos – para el libertino que se gana la vida estafando a las mujeres ricas, la singular muchacha le provoca por primera vez sentimientos amorosos; para la joven dama encerrada en la profundidad de la mansión, el intruso la incita a tener una mirada más curiosa e

iluminadora. 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 (fotos 57-60). 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.

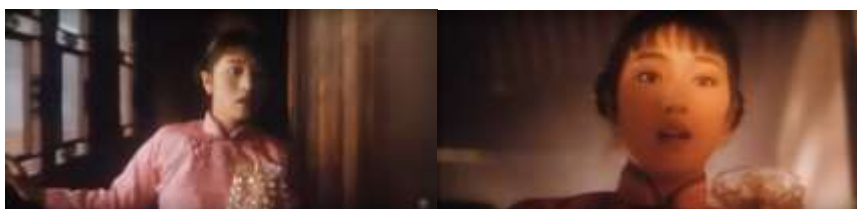


Foto 56

Foto 57



Foto 58





Foto 59

Foto 60

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 (foto 61) “¿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: 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 Yan, 1995: 51) – su mirada n fida y curiosa remarca la individualidad y subjetividad de la hero ína.

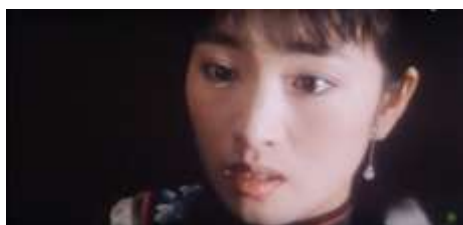


Foto 61

De hecho, el amor libre mencionado por Zhongliang es exactamente lo que luego le ofrece la muchacha virgen. A pesar de haber sido criada siempre en la mansi3n sin contacto con el mundo exterior, la mente liberal e independiente de Ruyi la distingue claramente del resto de mujeres de la pel3cula. Es por esta misma raz3n por lo que, ante un sujeto femenino bello, poderoso y liberal, el libertino que acostumbra a estafar a las mujeres (y que tuvo episodios de incesto con su hermana obligado por su cuñado) queda atrapado en el amor libre que promete la hero ína. En este sentido, no parece nada raro que Chen Kaige dote a la figura de Ruyi en *Luna Seductora* de la responsabilidad de simbolizar el “Amor racional”, creyendo que el Amor podr3a ser el arma de la mujer para desafiar el mundo (Wang Anyi, 2013). El intenso deseo amoroso de la protagonista, que va acompa3ado de una sorprendente sensatez y una heterodoxa

indiferencia a lo convencional, constituye justamente su “arma” subversiva contra el *statu quo*.

En el heterocosmo masoquista, donde las funciones de los personajes son transferibles, las posiciones psicológicas se intercambian constantemente sin tener que ser justificadas. La pasividad inicial de Duanwu ante la tentación y seducción femenina y su posterior agresividad en una tardía consumación libidinal; la coexistencia en el mismo sujeto de Ruyi de la mujer fría y dominadora y la muchacha inocente y sentimental; la indiferencia inicial de Zhongliang ante los sentimientos de la Señorita y su final sufrimiento y súplica por el amor de ella...: las relaciones de deseo y poder parecen estar siempre en interacción dinámica. Ninguno conserva el poder eternamente – requisito previo para una forma de jerarquía o coacción – sino que, independientemente de su género, los personajes cumplen su trayectoria con conciencia y libre elección.

Descrita por el director Chen Kaige como “una película moderadamente feminista” (Li Erwei, 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 Tongkun, 2013: 36), el director afirma su

intención de recrear una heroína feminista independiente. La mirada activa de la protagonista, que frecuentemente relega a los personajes masculinos en *Luna Seductora* a la condición de “seres mirados” subvierte el control que convencionalmente se asocia con la mirada masculina. La erotización del cuerpo masculino para la mirada femenina parece sugerir que, en el altamente sensual universo masoquista, tanto los hombres como las mujeres pueden ser fetichizados. Por otro lado, los objetos que a menudo se escapan o desaparecen de la mirada cuestionan la misma naturaleza de la mirada propuesta por las críticas feministas basadas en el psicoanálisis freudiano y lacaniano, que indican al sujeto de la mirada como poseedor del cuerpo femenino. El efímero reflejo del objeto deslizándose sobre las retinas del espectador muestra cómo éste se encuentra en una posición análoga a la del masoquista, marcada por la impotencia: mirar no es poseer. Igual que el masoquista, la mirada del espectador solamente vislumbra, por un instante, el fantasmagórico reflejo de un objeto ya ausente cuando se aprehende.

## **5.2 *El tren de Zhou Yu, el lago místico***

Después de finalizar su relación sentimental de ocho años con Zhang Yimou, Gong Li comenzó una relación con el magnate de tabaco singapurense Ooi Hoe Soeng. La biógrafa Hai Ni (2006)

documenta que, pese al rechazo inicial de la estrella internacional, la persistencia del potentado, su propio deseo de establecer una familia y el visto bueno de sus padres cambiaron la idea de Gong Li. Se casaron a principios de 1996, y desde entonces la actriz dejó de lado su carrera para concentrarse en la vida familiar (*ib íd.*). Más tarde, no obstante, la empresa de Ooi Hoe Soeng sufrió graves problemas debido a la crisis económica asiática, por lo que el empresario tuvo que dejar su trabajo (*ib íd.*). Las dificultades económicas en casa llevaron a Gong Li a retomar su carrera profesional – aunque tal vez la actriz nunca se planteó dejar su profesión definitivamente, ya que manifestó que no quería sacrificar su independencia por amor (Shi Fan, 1993: 182). La oscilación de Gong Li entre la carrera profesional y la vida familiar refleja un dilema y una preocupación común al que se enfrentan las mujeres contemporáneas<sup>92</sup>. Después de su retiro temporal, la solicitada

---

<sup>92</sup> La *star image* de Gong Li situada en el contexto posmoderno es una mezcla de aspectos progresistas y conservadores a lo largo del tiempo, especialmente con respecto al paradigmático dilema entre la profesión y la familia al que se enfrentan las mujeres contemporáneas. La retórica posfeminista sobre el dilema de la mujer contemporánea a menudo se plantea alrededor de sus opciones entre conservar su autonomía e independencia y entregarse a las relaciones románticas. Los mensajes mediáticos sobre el deseo de Gong Li de terminar la relación sentimental con Zhang Yimou, casarse y establecer una familia con otro hombre, y su devoción a la vida familiar inmediatamente después del casamiento, intentan conectar su *star persona* con la feminidad convencional, en cierto modo compensando su imagen como mujer dominante y de éxito profesional. Sin embargo, el matrimonio de Gong Li y Ooi Hoe Soeng acabó en divorcio; su

estrella inmediatamente hizo dos películas con el director Sun Zhou, en las cuales emanaba madurez, autoridad y una sofisticada sensualidad, expandiendo en gran medida su estilo de interpretación. Dejando atrás los papeles de joven muchacha rebelde, en la película *El Tren de Zhou Yu* la estrella volvió a la gran pantalla convirtiéndose en una emblemática encarnación de la *dominatrix* venusiana.

En su adaptación de la novela *Los Gritos de Zhou Yu* (周渔的喊叫, Bei Cun, 2001), el director Sun Zhou intercambió los papeles de los protagonistas principales con el fin de “expandir el *acting* de Gong Li” (Zhou Fengmei, 2008: 87). Nuevamente atestiguamos cómo la interpretación y el protagonismo de la actriz intervienen en la producción del guión de la película, convirtiéndolo en un “*star vehicle*” según el término de Richard Dyer (1979: 70), esto es, una

---

actual condición de soltera y el hecho de no tener hijos se desvían completamente del modelo femenino socialmente aceptable en China. Afortunadamente, el retiro temporal de la actriz de sus actividades laborales después de su matrimonio no ha impedido su carrera profesional en general. La habilidad interpretativa de Gong Li la mantiene como una actriz solicitada por el mercado cinematográfico tras su regreso, estableciéndola como una estrella principal en China con un continuo desarrollo profesional. Este aspecto de la actriz de finalmente priorizar la realización de sus ambiciones profesionales antes que el afecto de un hombre revela una *star image* más progresista para la sociedad china. Más que denotar un único significado, los aspectos polisémicos de la estrella convergen en una compleja y ambigua amalgama simbólica – como sucede con la misma subjetividad femenina.

película producida teniendo en especial consideración el desarrollo profesional de una estrella. Como muchas películas donde aparece la actriz, *El Tren de Zhou Yu* también “narra una historia sentimental desde una perspectiva femenina” (Wang Yan, 2003: 35). La crítica Wang Yan (*ib íd.*) 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”. A continuación examinaremos cómo el protagonismo femenino construye su espacio privado entre las imágenes y narra su propia historia con su subjetividad.

Si la muchacha pura, cándida y libre de *Luna Seductora* es contemplada como la fría luna, lejos del alcance de los hombres cuyos sueños invade, entonces la mujer incesante, decidida e independiente de *El Tren de Zhou Yu* es comparada por su amante con un lago místico, aislada de la existencia mundana y perseguida por la fantasía de los hombres. Entre los encuentros casuales y las separaciones indefinidas de los personajes; entre el amor idealizado y la pasión realista paradójicamente experimentados por la protagonista; entre la semejanza surrealista de las dos figuras femeninas y la intersección de dos tiempos e historias simultáneamente narrados, la película *El Tren de Zhou Yu* crea un mundo donde el sueño y la realidad confluyen. Casualmente, el análisis del académico Meng Wenbin (2007: 55) sobre el estilismo

de esta película coincide con lo que hemos reiterado en este capítulo acerca de la estética masoquista: “la combinación de los numerosos imaginarios hace que la obra generalmente tenga una atmósfera onírica” (traducción propia<sup>93</sup>).

En efecto: igual que en la obra de Chen Kaige, en el filme de Sun Zhou también abunda el simbolismo remitente a la estética masoquista. No solamente la mujer es metaforizada; motivos visuales recurrentes como el tren, la poesía, la porcelana pintada y la falda ondulante adquieren connotaciones emocionales y sentimentales. Lejos del mundo sádico, el masoquismo busca excitación en la delicadeza fetichista. A través del simbolismo metafórico basado en signos icónicos, la mirada masoquista se impregna de su musa femenina. La huella de la veneración detallista por el sujeto femenino está en el paciente acompañamiento cinematográfico a la travesía interminable de la protagonista y su búsqueda incansable en el tren, en el poema donde su silueta se derrama en cada letra, en el celadón acariciado y moldeado por la creatividad femenina, y en el vestido de seda que realza sus pasos elegantes. En este sentido, cada símbolo en la puesta en escena está conectado íntimamente con la figura femenina, siendo el tren la primera imagen que representa “el amor, la búsqueda, el deseo y la

---

<sup>93</sup> Texto original: 众多意象的相互组合使作品整体上呈现出一种迷蒙、梦幻的象征氛围。



confusión” de la protagonista Zhou Yu (Zhou Fengmei, 2008: 89). Como la madre oral que en su aparición y desaparición permanece en la conciencia del niño, gobernando su placer y sufrimiento, la figura femenina deja su impronta en el celuloide. Presente o ausente, su sombra se alarga tanto que lo invade todo, impregnando el alma y los pensamientos de los hombres.

El cuerpo femenino en el universo masoquista es la representación de la belleza sublime – una existencia estilizada y espiritualizada para ser venerada, sin provocar la lujuria de la mirada masculina: en la escena donde Zhou Yu (Gong Li) conoce a su amante Chen Qing (Liang Jiahui), el poeta contempla de lejos a la hermosa figura femenina bailando. A cámara lenta, el cuerpo activo de la protagonista en movimiento queda registrado detalladamente en el celuloide. Los fluidos movimientos de cámara destacando partes de su cuerpo – sus pies girando elegantemente, sus piernas esbeltas y delicadas, la falda roja que grácilmente vuela con los giros, su rostro absorto en su disfrute narcisista –, muestran una sensación estética desde la perspectiva masoquista. El ambiente romántico creado por la puesta en escena y la música diegética, el estilismo de la filmación que captura los detalles de la delicadeza femenina, y la existencia autónoma del individuo femenino concentrado en sí mismo mientras goza de su baile evitan una posible cosificación sexual del cuerpo femenino. La subjetividad femenina, sin adular a

su observador, prospera en su integridad y libertad, y sin buscarlo deja a la mirada masculina maravillada por su belleza. Con estas imágenes en su mente, el admirador poetiza y sublima el cuerpo femenino en sus escritos.

Las palabras del poeta despiertan el deseo femenino. Después de entregarle el poema escrito en papel, el silencioso y tímido admirador se marcha. Una vez le dio el poema de amor, la musa que inspiró estas letras se gira para buscarlo, pero el hombre ya ha desaparecido. La cámara escruta detenidamente el rostro de Gong Li sola en la muchedumbre, mientras ésta interpreta el deseo activo de la protagonista enamorada hacia el poeta a través de una serie de expresiones faciales: con una mirada atenta que intenta encontrar el rastro de su amor, mordiéndose 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 (fotos 62-64). “Te veo en mi sueño”<sup>94</sup>: como el lago místico que estimula la curiosa búsqueda del hombre, la silueta de la bailarina Zhou Yu permanece en la ensoñación del hombre, sagrada y tentativa para

---

<sup>94</sup> El poema completo que Chen Qing compone para Zhou Yu en su primer encuentro se lee así Te veo en mi sueño, como vapor fluido. Tu casual baile, gradualmente me inundó, a la velada, y a ti misma (traducción propia). Texto original: 我在梦中看见你，犹如一团流动的水汽，你不经意地舞蹈，逐渐地淹没了我，淹没了夜晚，淹没了你自己。

una mirada fascinada. El poderoso, autónomo e independiente sujeto femenino devuelve la mirada del hombre con su propio deseo activo.



Foto 62

Foto 63



Foto 64

Este primer encuentro entre Zhou Yu y Chen Qing básicamente prefigura la naturaleza de la relación entre los dos a lo largo de la película – la proactiva mujer satisfaciendo la fantasía del tímido y pasivo poeta y tomando el control de su relación. Llevada por su deseo y curiosidad y ahorrándose el reservado y sutil ritual de cortejo tradicional en China, la protagonista se interesa por el poeta y se presenta directamente en la puerta del hombre, subvirtiendo completamente nuestras expectativas de la evolución narrativa. En este segundo encuentro, la protagonista, alegre por la implícita

expresión amorosa del poeta, se le acerca físicamente con una mirada de innegable autoridad (foto 65). En el espacio del encuadre de la escena, los significativos movimientos corporales – ella avanzando y él retrocediendo – muestran la dinámica relacional de los dos: es ella quien se acerca hacia el hombre que desea. La seductora figura femenina de mirada risueña y satisfecha sigue al hombre que muestra una actitud pasiva al escaparse con timidez (foto 66). En esta escena, la posición convencional masculino-femenina respecto al cortejo ha sido invertida en términos de actividad-pasividad.



Foto 65

Foto 66

El encuadre de la anterior escena, en el que la figura femenina está enfocada en el centro asumiendo la posición de espectadora y observando el cuerpo masculino difuminado, acentúa significativamente la mirada emanada de una imagen femenina bien definida. Los planos y contraplanos revelan claramente el origen de la mirada – el gesto interpretativo de la actriz retrata a una mujer contemplativa y embelesada en su deseo (foto 67). De hecho, desde

el primer momento en que su deseo femenino brota por él, la mirada de Zhou Yu constantemente sigue al cuerpo masculino en movimiento. Lo mira corriendo, haciendo pesas, declamando su poema de amor; lo busca en la multitud saliendo de la estación de tren; se le acerca, lo besa y lo acaricia tomando ella la iniciativa. El deseo femenino evidentemente exhibido sin contención esculpe a una protagonista emancipada de los tabúes culturales.



Foto 67

“Te veo en mi sueño, como vapor fluido.” Definitivamente, tal y como en el espejismo del poeta, la imagen femenina que encarna el cuerpo de la protagonista se parece al vapor fluido – polimorfa y polifacética, va y viene fuera del control del hombre. Viviendo en absoluta libertad e independencia, la voluntad de la heroína supera cualquier tipo de subyugación. Ella se muestra tan capacitada que se corresponde con el poderoso *imago* materno – disponiendo de movimiento autónomo, ella viaja para reunirse con su amante; determinada y vigorosa, lo apoya económica y mentalmente en su carrera profesional.

Por otro lado, Zhou Yu, proactiva en la relación con su amante el poeta, aparece con otra máscara con respecto a otro hombre con quien también mantiene una relación. Tal y como sucede en la novela de Sacher-Masoch *La Venus de Las Pielas*, la protagonista de *El Tren de Zhou Yu* también demuestra su identidad polifacética consumando su deseo con “El Griego” por un lado, y por el otro asumiendo la cara fría de la *dominatrix* deseada por “Severin”. Esta metamorfosis de la actitud femenina se debe a que, en la fantasía masoquista, la figura femenina está siempre en transformación a causa de una proyección del masoquista de múltiples *imagos* maternos en ella. En la película *El Tren de Zhou Yu*, como el lago místico soñado y relatado, el mito de la cambiante fémina como agua sin forma con sus caras dobles es deseado y buscado por los hombres.

Considerando que el origen de la psicodinámica masoquista proviene de la tensión experimentada por el infante a causa de la posible usurpación por parte del padre del amor materno, por lo que el pequeño siente desamparo al no gozarlo con exclusividad, Studlar considera que el típico masoquista reúne simultáneamente características paternas y filiales. En esencia, en el prototipo del masoquista representado por un personaje masculino se implica el enmascaramiento de la identidad psíquica del hijo, “disfrazado” de

padre (Studlar, 1988: 58). La apariencia de un hombre maduro, sofisticado y experimentado prepara la subsiguiente expiación del superego paterno, poniendo de manifiesto el ego filial que prefiere el reinado materno. La tarea de humillar el superego paterno, como se esperaba, es cumplida por la misma dominadora femenina.

En la película *El Tren de Zhou Yu*, la figura masculina compuesta por esta dualidad identitaria es el veterinario Zhang Qiang (Sun Honglei). Encontrando por primera vez a la bella y misteriosa artesana de porcelana Zhou Yu en un trayecto de tren, el veterinario comienza a viajar siempre en el mismo tren en el que viaja la mujer, a pesar de conocer la relación que ésta mantiene con otro hombre. En el viaje inicial en que se fija en ella, el elocuente e inquisitivo pretendiente corteja a la mujer mientras ella se muestra desinteresada. Su forma de atraer el interés femenino consiste en actuar como figura paterna potente y protectora, ofreciéndole comprar un jarrón pintado por ella como “favor” a la artista todavía desconocida. La crítica Lai Chiping (2004: 9) señala que “la comercialización” de una obra artística de la protagonista pintora no encaja con la “poética” figura femenina. Efectivamente, la orgullosa fémica, sin interés por la ayuda paterna, le confronta con una mirada firme y la cabeza alta (foto 68). “Existe otra opción, ¿querrías saber cuál?” La heroína desafía el favor que ofrece el superego “disfrazado de padre” del presuntuoso veterinario. Con

una mirada condescendiente de calculadora performatividad (foto 69) y manteniendo una actitud fría y distante, como último gesto la artesana levanta su obra, y la deja caer al suelo: la artista prefiere destruir su propia creación que aceptar la ayuda paterna. De esta manera, la fúrea e indiferente protagonista defiende su integridad y autonomía, poniendo de manifiesto la hipocresía masculina y humillando al superego paterno con un energético desafío. Como el jarrón roto en trozos, la prepotencia paterna es literalmente destruida por el sujeto femenino.



Foto 68

Foto 69

En *El Tren de Zhou Yu*, la heroína se mueve libremente y emprende su viaje sin estar sujeta a ningún factor externo y repetidamente deja atrás al personaje masculino. En esta historia es la trayectoria masculina la que está condicionada al movimiento femenino, siguiendo los pasos de ella una y otra vez. Al final de la historia de su primer encuentro, Zhang Qiang otra vez ofrece un favor a Zhou Yu, llamándola a subir al carro para llevarla de regreso de su búsqueda del lago místico. Sin embargo, antes de que éste se entere,



el decisivo sujeto femenino ya está empezando su camino solo, rechazando una vez más la ayuda del hombre. De esta forma desaparece del neblinoso paisaje pictórico, como corresponde según la dinámica masoquista, dejando al admirador riéndose de la imposibilidad de resolver el mito femenino, capturarla, controlarla, o siquiera protegerla con su superego paterno. El hábil sujeto femenino, sin interés ni necesidad de recibir favores masculinos, desaparece con total independencia como la madre oral.

La encarnación de Gong Li de la fría y distante mujer dominante en la fantasía masoquista culmina en la escena de una fiesta sorpresa romántica, elaboradamente planificada por su pretendiente sobre un lago, en la que ella abandona cruelmente el escenario sin remordimiento alguno. Como en su inicial encuentro, otra vez rechazando la oferta de Zhang Qiang, la implacable protagonista destruye de nuevo el superego paterno mediante su gélida mirada, su firme tono y sus pasos despiadados al retirarse del escenario. Según la académica Song Yan (2007: 23), el “regalo” del veterinario Zhang Qiang de “un lago artificial imbuido de mundanalidad y el placer carnal” se contrapone con “el lago ilusorio, claro, transparente y puro” del poeta Chen Qing. Teniendo en cuenta que la búsqueda simbólica de la protagonista ya trasciende su implicación real con dos hombres – prueba de lo cual es su persistencia en coger el tren e ir a la ciudad de su amante poeta

cuando éste ya no está—, las acciones y decisiones de Zhou Yu se muestran conscientemente autónomas. El rechazo de la figura femenina, por lo tanto, se podrá interpretar como una renuncia a la materialidad y la cruda realidad simbolizadas por el veterinario en aras de seguir con su movimiento eterno, su deseo, su sueño y su búsqueda de espiritualidad.

Con los fuegos artificiales estallando tras ella y rosas en sus brazos, la partida de la heroína es despedida por las miradas masculinas asombradas detrás de ella (foto 70). La negativa de la protagonista a ser “comprada” por las preparaciones románticas deja bien claro su rechazo a una posible mercantilización de sus sentimientos y su cuerpo, socavando el poder económico masculino sobre ella.



Foto 70

En la película *El Tren de Zhou Yu*, se filma a menudo la mirada perdida de la heroína cuando ésta se sumerge en su propio mundo. Junto con el tren y los viajes repetidos compulsivamente en la narración masoquista, la gestualidad reflexiva de la protagonista se

reitera durante su búsqueda incesante. En su búsqueda del lago místico, abstraída en su nostálgico deseo, Zhou Yu contempla la naturaleza y escucha la declamación de Zhang Qiang del poema de amor compuesto por su amante (foto 71). 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 (foto 72). 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 (fotos 73 y 74). Asimismo, su mirada introspectiva se posa sobre la porcelana nutriendo e inspirando su creatividad artística (foto 75); se enfrenta a la cámara comunicando directamente a los espectadores en su profunda tristeza ante una separación amorosa (foto 76); 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 (foto 77); e igualmente medita sobre la misma esencia del deseo femenino: “¿Es esto lo que quiero?” (Foto 78).



Foto 71

Foto 72



Foto 73

Foto 74

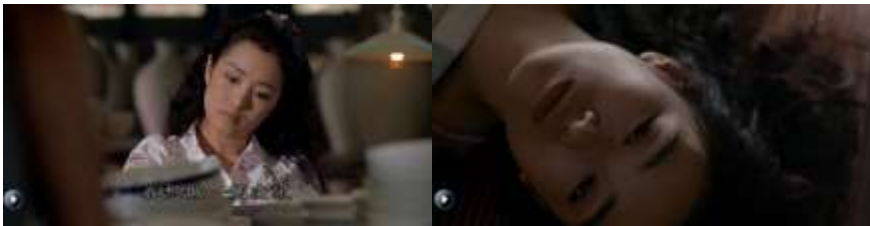


Foto 75

Foto 76



Foto 77

Foto 78

Esta serie de las miradas de Gong Li ejemplifican a la perfección el paradigma de la “mirada femenina” definido por Jill 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 podrá ser admirada a distancia. Estas escenas, la mayoría de las cuales están filmadas en primer plano, registran el fetichismo masoquista 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: 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 propia<sup>95</sup>).

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 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.

Patricia Mellencamp (1997: 29) sostiene que el objetivo de la narración clásica consiste en “la contención de la sexualidad potencialmente perturbadora”. Lejos de una concepción clásica, *El*

---

<sup>95</sup> 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.

*Tren de Zhou Yu* muestra lo contrario: el deseo móvil de la protagonista entre dos hombres desautoriza la normalización de la familia patriarcal y las relaciones sexuales permitidas por la sociedad china. Además, 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 Haitian, 2013: 18). 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” conversa 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 falogocéntrico. Sería por esta idiosincrasia femenina mostrada en la película por lo que la crítica Lai Chiping (2004: 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” (*ib íd.*) de aquélla en la fantasía masculina.

Aunque, al final de la película, la heroína muere en un accidente en su camino hacia el Tíbet para reunirse con el poeta, este final es representado con bastante ambivalencia, porque no parece prometer ninguna restauración triunfante del orden paterno. En dos secuencias paralelas de *flashback*, la protagonista es filmada despidiéndose respectivamente de los dos hombres: antes de marcharse, Gong Li mira atrás, dejando sus últimas miradas grabadas en la visión de ellos (fotos 79 y 80). La memoria masculina parece estar condenada por el hechizo de la fallecida heroína, y ninguno de los dos puede asegurar una resolución con “final feliz” en sus respectivas vidas posteriores. El crítico Rui Haitian (2013: 17) confirma que la falta de un “final perfecto” de *El Tren de Zhou Yu* en gran medida ha desafiado las expectativas de la audiencia china acostumbrada a ser testigo del “héroe consiguiendo a su hermosa mujer”.



Foto 79

Foto 80

Además, esta persistente imagen de la protagonista es encarnada en



su “sucesora”, Xiu (Gong Li) – la nueva novia de Chen Qing, que extrañamente se parece a Zhou Yu –, cuya presencia impide de igual manera el restablecimiento final de la normalidad patriarcal. En su final viaje al Tíbet para buscar a su amante, la idéntica figura femenina continúa con la travesía inacabada de Zhou Yu – una repetición sin fin en el mundo masoquista. En su reunión con el poeta, consciente de su semejanza física con la predecesora, Xiu cuestiona la esencia ilusoria del superego paterno. Pidiendo que su amante la mire a la cara, como si pusiera de manifiesto su papel de sustituta de la anterior novia de éste, el personaje femenino le lanza una pregunta retórica en primer plano: “¿No vives tú cada día en el sueño?” Con una mirada de confrontación, desvelando la presencia continuada de la ausente Zhou Yu y la falsedad de la supuesta autoridad de Chen Qing, la ley paterna en el universo masoquista es expulsada definitivamente.

La perturbación femenina no acaba aquí Xiu, fascinada por la historia de su predecesora, conociendo e identificándose en todos los ámbitos con la vida de ésta, con una insistente mirada le revela al poeta la relación que la fallecida Zhou Yu mantenía con otro hombre. El representante del superego paterno a lo largo de la película, en su incrédula negación, es derrotado al final de la película y regresa a la postura masoquista de la sexualidad pre-fálica. La revelación de la infidelidad y la promiscuidad

femeninas, que evidentemente desafían el ilusorio amor puro del poeta, abre un espacio de oposición al sistema de valores masculino. Sin una satisfacción definitiva del deseo masculino como requiere la norma de la narrativa sálica y épica, el relato masoquista promete una eterna repetición y un final abierto. Sin embargo, la figura femenina sí que parece encontrar el verdadero sentido de los viajes constantes realizados por las mujeres de la película, y el significado profundo de la existencia femenina. “El ser querido es como un espejo. Sirve para que te mires más claramente.” Tal vez en esta frase enunciada por la actriz y protagonista reside la esencia de la mirada femenina, que es, al fin y al cabo, una mirada introspectiva. La mirada femenina se contempla a sí misma, sin ansiar complacer los criterios patriarcales, libre de auto-vigilarse desde un punto de vista imaginario masculino y de adaptarse a la imagen que éste proyecta. Como un sujeto íntegro, se mira con un consciente conocimiento de su lugar en el mundo, y se ve en su estado más franco de existencia. La conclusión de la historia masoquista, al negar la restitución de la normalidad patriarcal, favorece en cambio una existencia femenina “perturbadora” para la ley falogocéntrica.

### **5.3 Eros, la mano acariciadora**

Comparada con “cualquier película Dietrich-von Sternberg” por sus

“visiones icónicas” (Atkinson, 2005) – cuyas colaboraciones sirvieron de ejemplos paradigmáticos para el análisis de Gaylyn Studlar sobre la estética del masoquismo –, *Eros, La Mano*, el filme de Wong Kar-Wai con Gong Li como protagonista, recuerda al heterocosmo masoquista supersensual del tándem clásico. Siendo una obra que maximiza el fetichismo masoquista, la película del cineasta hongkonés rebosa de elementos erotizados para la estimulación audiovisual – las manos que acarician, el vestido que delinea la silueta femenina y conserva su sensualidad cautivadora, la delicada fijación en las piernas del cuerpo femenino, etc. Con este sublime fetichismo, la sexualidad femenina se idealiza en la fantasía masculina como representación del placer culminante, apoderándose totalmente del deseo del hombre.

Al igual que los dos ejemplos cinematográficos anteriormente analizados, en *Eros, La Mano* es otra vez el movimiento femenino el que domina el placentero sufrimiento masculino a nivel sentimental. Del mismo modo que las exigencias masoquistas inevitablemente escenifican el juego de *fort/da* para superar la inmanejable desaparición de la madre, *Eros* asimismo narra una historia donde tienen lugar una serie de despedidas y encuentros cíclicos entre los protagonistas, que a primera vista parecen meras coincidencias. Sin embargo, para la psicodinámica del masoquismo que radica en la negación, suspensión y compulsiva repetición, el

aprendiz de sastre Xiao Zhang (Chang Chen) *tiene* que conocer a la cortesana Señorita Hua (Gong Li), ser seducido y rendirse a su deseo por ella, y una y otra vez reiniciar su largo ciclo compuesto por la espera del reencuentro con la heroína y la desesperanza por la autónoma búsqueda de relaciones sexuales que ésta promueve con otros hombres. De este modo, la oscilación del héroe entre la ilusión y la desilusión repetidamente causada por la aceptación o rechazo de la protagonista parece depender de la trayectoria femenina.

La narración circular también es representada por la película en sí cuyo comienzo y fin se hallan en la misma escena figurada en el lecho de la muerte de la heroína, trazando un círculo completo en la historia. Merece la pena señalar que en la fantasía masoquista la muerte no simboliza ni tragedia ni castigo; en cambio, implica un regreso a la simbiosis original de la madre y el infante sin una posible interrupción causada por el impedimento paterno, y una resolución potencial del suspendido deseo masoquista. En el más allá de la vida, el masoquista puede cumplir finalmente su deseo de simbiosis y unidad con su *dominatrix* femenina, quien encarna a la madre pre-edípica ideal. En este sentido, en vez de seguir una trayectoria progresiva edípica donde el héroe desarrolla una identidad masculina heteronormativa tras separarse necesariamente de su madre, el final de la película parece insinuar que el héroe está exactamente donde estaba al principio – atrapado en sus

abrumadores recuerdos de la mujer que desea, esperando a la fusión definitiva con la plenitud femenina. Según Studlar (1988: 127), “el masoquista nunca pierde el pasado, que está siempre presente en la memoria o recapturado en el fetichismo que niega el tiempo objetivo”. A pesar de la petición final de “olvídate de mí y ama a otras mujeres” hecha por la protagonista, la inercia del héroe y su ubicación en el mismo escenario insinúan lo contrario – todavía persiste en el deseo por la primera mujer a la que deseó. Por lo tanto, aparte de conceder el dominio sentimental a la figura femenina, la estrategia narrativa que retrata los movimientos circulares y repetitivos simultáneamente subvierte la trayectoria épica lineal de la narrativa clásica, cuya esencia prioriza el significado del falo y niega el lugar de la mujer.

Si el héroe ocupa simbólicamente el lugar del infante en el triángulo edípico, entonces el principio de la película constata la erotización de la relación entre la cortesana y el sastre, rechazando la existencia paterna representada por los clientes de la Señorita en este panorama. De hecho, durante la película las caras de los hombres que se cruzan en el cuarto de la protagonista nunca son mostradas, como si la cámara intentara eliminar la presencia patriarcal a propósito. En el primer encuentro de los dos protagonistas, el aprendiz enviado por su maestro visita a la Señorita para hacerle un vestido de *qipao*. Ella ocupada con su cliente y el sastre esperando

en el salón del piso para ser recibido; la posición de espera del protagonista es constantemente repetida a lo largo de la película, visualizando literalmente la espera del masoquista por la llegada de un placer pospuesto indefinidamente. En esta escena, la figura masculina es filmada sentada de perfil, estáticamente escuchando el gemido de la cortesana en la habitación, lo cual recuerda a un infante impotente a quien se le ha impuesto ser testigo del coito de sus padres. Todavía sin entrar físicamente en el registro del celuloide, la sexualidad femenina ya se presenta abrumadora desde el principio.

Excitado por la estimulación de la sexualidad femenina que queda fuera de campo para la mirada masculina tanto diegética como extradiegética, el aprendiz entra en la habitación de la cortesana intentando vergonzosamente tapar sus partes íntimas con la bolsa del vestido. Con una serie de interrogaciones y órdenes, la Señorita inquiere con voz autoritaria acerca de la identidad del visitante y su evidente excitación sexual. Con frases cortas y rígidas, le ordena que le quite las manos de encima. Hasta este punto, la cámara continúa siguiendo al personaje masculino, ahora de pie y filmado de perfil en el cuarto, como un colegial regañado por su maestra. Tras unos segundos de renuencia, la obedece. Expuesto a la observación de una fémica abrumadoramente sexual, la gestualidad desmañada y embarazosa del héroe virgen demuestra su

inexperiencia y su debilidad en la relación de poder ante la superioridad femenina.

El siguiente contraplano muestra a Gong Li mirando directa y ferozmente al rostro masculino en un plano medio de la actriz (foto 81). Sin dejar de mirarlo, ordena al hombre que tiene delante que se baje los pantalones. La pertinaz mirada de la actriz denota una insistencia que implica una humillación al superego masculino. Obedeciendo de nuevo la orden de la fr á hero ína, el masoquista, pese a su reticencia, se rinde finalmente a la *dominatrix* venusiana. La c ámara, escondida detrás de la actriz simulando el punto de vista de la mirada femenina, contempla desde una postura cómodamente sentada a un cuerpo masculino desnud ándose. Esta toma de los movimientos corporales de un hombre desde el punto de vista de un personaje femenino sexualmente experimentado no se escapa a la mirada erótica femenina, que tiene acceso a un temporal goce visual. El espectáculo del sujeto masculino manifestando obediente su humillación es también componente inevitable de la perversión masoquista. Unos breves planos y contraplanos al inicio del primer encuentro de los protagonistas y las conscientes miradas penetrantes de la actriz representan con precisión el poder sexual del sujeto femenino y su autoridad en su relación con el muchacho.



Foto 81

La superioridad y el erotismo de la protagonista siguen la lógica masoquista en la escena del primer encuentro. En la siguiente secuencia de la iniciación sexual, en la que la protagonista activamente provoca al héroe, el encuadre juega de forma estimulante con la composición de la puesta en escena. El cuerpo masculino que se interpone entre la cámara y la actriz en foco sirve como un ingenioso velo que constantemente cubre y revela a la imagen femenina (fotos 82 y 83). Por un lado, el escenario frustra una continuada mirada masculina, que podrá reducir la visión del cuerpo femenino a la mera cosificación, e incita a la mirada masoquista recreando la escena primaria de la aparición/desaparición de la madre oral independiente del control del infante. Por otro lado, el concepto de la sensualidad masoquista, que no consiste en la completa desnudez sino en el juego tentativo y dialéctico de encubrimiento y revelación, es escenificado de manera ejemplar en esta secuencia.





Foto 83

Foto 83

En esta paradigmática escena masoquista de *Eros*, la experimentada heroína es inequívocamente quien toma iniciativa al seducir al virgen aprendiz, subvirtiendo el patrón femenino mulveyano que detiene la narración para ser sexualmente contemplada. Extendiendo su mano entre las piernas del sastre, la cortesana, con una mirada fija y deseante (foto 84), empieza a masturbar al joven y le susurra: “recuerda la sensación de hoy, y harás bonitos vestidos para mí en el futuro”. Como se puede comprobar más adelante en la película, no solamente la sensación del momento es grabada en el cuerpo del hombre, también sus recuerdos de ella congelan su tiempo, dejándolo en una estática espera indefinida, que como ya hemos mencionado se repetirá a lo largo de la película.



Foto 84

En esta escena de iniciación sexual, el goce masculino absoluto, sin embargo, no parece ser permitido. Atípicamente mostrando explícitamente las partes eróticas del cuerpo masculino – sus piernas, sus nalgas, su rostro humillado y contenidamente en éxtasis –, el movimiento físico del hombre se presenta bastante limitado. Como atado por una cuerda invisible, el cuerpo masculino no se atreve a traspasar ningún límite ni a iniciar ningún acercamiento para disfrutar sexualmente del sensual cuerpo femenino. Al contrario, permanece pasivo y rígido y sigue la pauta marcada por la mano de la cortesana. En comparación, el erotismo femenino solamente exhibido mediante su mano acariciadora parece tener total libertad y consentimiento en su recorrido sobre la piel masculina, y el poder del erotismo femenino es retratado sutilmente en la reacción orgásmica masculina. De hecho, a lo largo de la película, a pesar de insinuar entre líneas una sexualidad femenina desmesurada, la representación visual de la protagonista se mantiene implícita, principalmente transmitida sinestéricamente por

el oído (su voz) y el tacto (su mano), en vez de subyugar su cuerpo femenino a la visión fálica suprema y dominante. Cuanto al sujeto masculino, la sexualidad masoquista, en contraste con el sexo de Sade (que reside en la activa penetración), es pasiva ante la subjetividad femenina y principalmente se muestra a través de simbólicas estimulaciones provocativas.

La sexualidad táctil y fetichista se repite a lo largo de la película, no solamente en el primer encuentro de los protagonistas, sino también en el manoseo fetichista del sastre al vestido de la cortesana, y en la caricia de ella durante la última visita en el lecho de la muerte de la heroína. No nos cansamos de repetir que todos estos motivos apuntan a un deseo no consumado y a la imposibilidad de poseer el cuerpo femenino. La propia mano que “sirve de nexo y de límite al contacto entre ambos personajes”, como bien comenta Juan Ramón Gabriel (2009), “se instaura como metáfora de la incapacidad de alcanzar la unión, cópula, entre sus cuerpos”. La sexualidad masculina que proporciona un punto de identificación para el espectador subvierte el patrón del placer visual radicado en la mirada sádica hacia el cuerpo femenino. La sexualidad masoquista, que no consiste en acción, movimiento o en la compulsiva colección de cantidad de víctimas bajo la lógica de Sade, sino en pasividad, quietud y suspensión de gratificación, alude con mayor exactitud a la esencia de la mirada cinematográfica tanto masculina

como femenina. La cámara, que apunta al lugar al que el héroe dirige la vista, lo acompaña pacientemente en su espera estática y silenciosa, escuchando el cortejo con otros hombres de la mujer a la que desea, y persiguiendo su mirada hacia las paredes que le separan de la escena de coito, invita directamente a la identificación de la mirada masculina extradiagética y apunta a la inequivalencia entre este mirar y el poseer. La pantalla de sueño del aparato cinematográfico hace que el espectador regrese a la fase pre-edípica similar a la pérdida del límite de cuerpo-ego y el abandono de uno mismo en el sentido unificado e individualizado (Studlar, 1988: 185). Esta relación entre el espectador y el mecanismo de funcionamiento del cine en gran medida reproduce la psicodinámica del infante oral ante la madre fálica: él se somete pasivamente a ella, cuyo movimiento e independencia frustran la garantía de control sobre ella. La mirada y el pensamiento del hombre siguen a la mujer; sin embargo, su autonomía escapa de su posesión.

En un momento la heroína es la ofrecedora complaciente; en el momento siguiente se convierte en la dominadora cruel, negándose a ver al héroe y riñéndole severamente por los vestidos que le ha hecho; en otro momento está agradeciendo su amabilidad. Las numerosas alteraciones de conducta del sujeto femenino reflejan la ambivalencia del masoquista hacia la madre oral y su subyacente necesidad de sufrir y prolongar la llegada del placer. Por eso,

cualquier comportamiento de la *dominatrix* está exento de culpabilidad en el universo masoquista. La figura femenina que muchas veces encarna simultáneamente la mujer fatal y la víctima del patriarcado es casi siempre retratada desde una perspectiva favorable en las películas de la estética masoquista. La mutabilidad del personaje femenino en *Eros* es visualizada con claridad por Gong Li mediante unas miradas decisivas que marcan la historia – todas las cuales se dirigen al espejo como una auto-contemplación altamente autónoma en su reflexión.

La primera mirada hacia sí misma define a la protagonista en su etapa floreciente, solicitada por sus clientes y exigente con sus caprichos materiales. El reflejo de la Señorita Hua es filmado mediante un plano americano, mientras la protagonista habla por teléfono con las piernas cruzadas en el centro del encuadre (foto 85). La ubicación del reflejo femenino en la puesta en escena proyecta su lugar de centralidad en el mundo masculino. Pidiendo a su cliente que le traiga un cheque esta noche cuando venga a visitarla para comprar una vivienda, sacando pecho y con la cabeza levantada, la mirada de la cortesana se dirige hacia abajo transmitiendo menosprecio. La mirada de la orgullosa fémnia se centra en sí misma de forma narcisista mientras desprecia y minimiza al resto del mundo. Esta gestualidad de la actriz hace lucir su postura atractiva y su coqueta figura, precisamente una seductora

en la cumbre del triunfo, donde se aprovecha de los hombres que se arrojan a sus pies.



Foto 85

La segunda mirada marca el punto de inflexión en el destino de la heroína, ya que su fácil vida entra en declive a partir de ese instante. Inmediatamente después de ser abandonada por un cliente enfadado, la protagonista se sienta ante el espejo y se mira con teatralidad en un ralentí (foto 86). Manteniendo su sensualidad y belleza, lo que transmite esta mirada parece ser indiferencia, desdén y desafío. Completamente erguida, con la cabeza alta y mirando de reojo, la heroína se aferra a su orgullo y dignidad, manteniéndose impasible ante su posible decadencia. Esta mirada inexorable forma un agudo contraste con unas miradas en la siguiente escena, donde la Señorita, ya adoleciendo de dificultades económicas, pide al sastre vender sus vestidos. La única mirada en esta secuencia en la que la actriz levanta la mirada y se enfrenta a su propio reflejo es cuando se queda perdida y distraída en su propia reflexión, ignorando una

pregunta del personaje masculino (foto 87). Carente de exultación y fe, su mirada en este momento se vuelve sombría. En esta serie de planos donde mantiene una conversación con el sastre, la cortesana sigue cabizbaja la mayor parte del tiempo, como si evitara una mirada frontal y directa (foto 88). El no mirar de la actriz, en contraste con sus anteriores miradas penetrantes, expresa con precisión el debilitamiento psicológico de la figura femenina. En sus gestos incómodos y nerviosos, la inicial heroína segura desaparece y es reemplazada por una criatura mentalmente inestable y frágil. La crítica de Fernando López (2006) precisamente resume la aparentemente simple gestualidad de la actriz que transmite todas las emociones: “el sugestivo rostro de Gong Li en el espejo, y en él todo el fastidio, la fatiga, la tristeza y la secreta frustración de la orgullosa cortesana que vislumbra su inminente decadencia y quizá su trágico final”.



Foto 86



Foto 87

Foto 88

En esta serie de miradas claves que hemos analizado, la cámara se acerca cada vez más al rostro de la actriz, como si estuviera cada vez más próxima a la protagonista y más preocupada por su bienestar psicológico. Este discernible cambio de posición de la cámara incita una compasión espectral por la figura femenina, y asimismo, logra reducir la distancia con ella desde un deseo masoquista de unión con ésta. Tal y como hemos mencionado antes, la figura femenina que simboliza a la madre pre-edípica es siempre representada favorablemente según subraya la psicodinámica masoquista. El acercamiento de la cámara y su detenimiento en los detalles de la postura, el rostro, la gestualidad y la mirada de la actriz crean una perspectiva compasiva hacia la heroína. En la cognición masoquista, la culpa es asignada a la represiva coacción patriarcal, mientras que la promiscuidad y la excesiva sexualidad de la madre son irreprochables. Es decir, la explotación externa del padre es la principal causa de la separación entre madre e hijo – en el caso de *Eros*, son culpables los clientes masculinos que han transmitido la enfermedad mortal a la heroína –, y por lo tanto, los



hombres del patriarcado deben ser condenados y expulsados moralmente. La subjetividad femenina, en cambio, es infinitamente idealizada en el universo masoquista – lo cual es exactamente lo que se transmite en el retrato de esta serie de miradas. Desde su feroz mirada que encarna la ideal *dominatrix* sensual, seductora e inalcanzable, hasta su no-mirada perturbada que invoca comprensión, compasión y acercamiento, en cada toma Gong Li pormenoriza con sus meticulosos gestos al sujeto femenino en su cambio narrativo.

Siguiendo esta argumentación, retomemos el punto previamente elaborado sobre el significado de la muerte en la lógica masoquista. Más que un fin trágico, la muerte para el masoquista promete un lugar ilusorio donde la intervención patriarcal queda completamente anulada. Tras acompañar a la Señorita Hua, al borde de la muerte, y después de consumir por última vez su amor mediante la mano acariciadora de ella, el sastre, al volver al taller e informar a su maestro de la defunción, imagina un final feliz ilusorio para su amante: “Había mucha gente en el aeropuerto hoy, todos estaban allí para despedirse de ella. Ella estaba muy contenta, y muy guapa”. De esta forma, con esta mentira idealizada, la dignidad y la belleza de la heroína son restablecidas. Con el patriarcado completamente erradicado, esta hermosa fantasía del héroe que idealiza a su mujer amada reafirma la atracción cautivadora y el convincente poder de

la misma. La ilusión melancólica y agridulce del masoquista conserva la luz del sujeto femenino, la cual resiste la muerte y sobrevive el fin cinematográfico. En el más allá de la vida el vínculo madre-infante destruido por la culpable presencia paterna se restaura, y el *imago* materno edípico como víctima del padre trasciende su salvación, convirtiéndose en la idealizada madre oral pre-edípica.

## 5.4 Notas finales del capítulo

Los subtítulos de este capítulo – la luna fría, el lago místico, la mano acariciadora – no han sido escogidos al azar: a través de tres iconos simbólicos y metafóricos que las tres películas examinadas en este capítulo utilizan respectivamente para describir el ideal femenino en las fantasías masoquistas, aspiramos a enhebrar un hilo que conectase las similitudes narrativas, estilísticas y estéticas de la psicodinámica masoquista compartida por las tres obras cinematográficas. Creando un universo cinematográfico poético, manierista y plástico, las tres películas muestran cualidades formales oníricas de supersensualidad, y ponen en escena la fantasía sentimental basada en la postura paradójica de la perversión masoquista y centrada de forma casi obsesiva en los detalles fetichistas. Como bien define Studlar (1988: 91), las películas de la estética masoquista no rinden homenaje a la naturaleza o las

agendas políticas promovidas respectivamente por Bazin y Eisenstein, sino al “pensamiento mágico del proceso primario”.

En el libro de Deleuze en el que Studlar se basó para desarrollar su teoría feminista, a la *dominatrix*/madre oral no se le otorga la condición de sujeto, ya que el filósofo mantiene que pertenece “al masoquismo, pero sin realizarse como un sujeto; encarna en cambio el elemento de ‘infligir dolor’ en una situación exclusivamente masoquista” (Deleuze, 1971). Es decir, debe ser educada e instruida por el masoquista para asumir competentemente el papel de la torturadora, y en este sentido, solamente existe como objeto de deseo en la fantasía masoquista. Sin embargo, los numerosos ejemplos cinematográficos que hemos analizado acreditan cómo el sujeto femenino tiene completa libertad y voluntad para decidir y actuar en la dinámica de la perversión masoquista, sin tener que seguir el juego de su homólogo masculino. Por lo tanto, de lo que nos apropiamos en este capítulo es de la puesta en escena y narración que propone la dinámica masoquista – donde el sujeto masculino se somete y se entrega voluntariamente al sujeto femenino –, en lugar de incidir en el mecanismo clásico de la perversión en sí. Teniendo en cuenta que ambas de las dos partes, el masoquista y la *dominatrix*, actúan en base a su voluntad, se podrá argumentar que ambos son tanto sujetos como objetos del deseo, en una dinámica basada en la alternancia y la mutabilidad. El sujeto

femenino, venerado diegéticamente y extradiegéticamente por las miradas masculinas, responde y corresponde a su contraparte con total autonomía y devuelve activamente estas miradas.

Volvamos a la cuestión planteada al principio de este capítulo: en vez de seguir el modelo narrativo convencional que Mulvey y De Lauretis consideran como una trayectoria fálica y edípica con el fin de descubrir, revelar y desnudar, las historias del masoquismo se interrogan sobre la esencia misma de la narrativa asociada al sadismo a través del énfasis puesto en las repeticiones y suspensiones compulsivas sin fijar su objetivo en una resolución definitiva del deseo. Al desviarse de la estructura causa-efecto y yuxtaponer los comportamientos aparentemente inmotivados e incluso contradictorios de los personajes, la narrativa masoquista desafía y perturba la eficacia del relato edípico desde una perspectiva falogocéntrica.

Bajo este entramado, con respecto a la representación de las mujeres según la lógica masoquista, se podrá argumentar que la narración y puesta en escena de esta estética facilita la construcción de una subjetividad femenina. Disponiendo de agencia y autoridad, ella es la perfecta e ideal encarnación de una subjetividad polimorfa y ambivalente. La crueldad y bondad frecuentemente se reúnen en la misma figura femenina. Al asumir simbólicamente la figura de la

madre oral en la escena primaria del infante, las caprichosas heroínas examinadas en las películas de este capítulo son a la vez frías, autónomas, promiscuas y deseables, generosas e idealizadas. En cualquier caso, la subjetividad femenina es construida indudablemente como plenitud en lugar de complementariedad o carencia, y domina sobre su infante-amante. En lugar de servir solamente para cumplir la trayectoria del héroe en la generalizada narrativa épica, la subjetividad femenina se independiza en el heterocosmo masoquista, construyendo su propio espacio e historia en este mundo estéticamente sublime.





## 6. LA *FEMME FATALE* Y SU PODER SEXUAL

Oscura, misteriosa, seductora y manipuladora, la *femme fatale* en sus numerosas formas como vampiresa, sirena, o mujer araña, es uno de los arquetipos femeninos más antiguos en las representaciones mitológicas, literarias y artísticas. A través de sus múltiples manifestaciones literarias originales, esta figura femenina ha cautivado inmediatamente el interés cinematográfico. Desde su primera aparición en el cine negro hollywoodiense de los años cuarenta hasta su resurgimiento en el *neo-noir* y los *thrillers* eróticos de los noventa, la aparición de estas mujeres fálicas perturba la fantasía espectral. Además de su ubicuidad en el mundo audiovisual, la *femme fatale* ha despertado un interés especial en la crítica feminista.

Las primeras teorías feministas sobre la mujer fatal consideran que esta figura femenina sumamente peligrosa y seductora representa simbólicamente el miedo masculino a la castración. En su libro *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Mary Ann Doane (1991: 2-3) describe esta figura femenina sexualmente poderosa como “síntoma de los temores masculinos sobre el feminismo”. Esta línea crítica considera a la mujer fatal como una encarnación de la sexualidad ilícita que corrompe la sexualidad normativa masculina desde la oscuridad. Andrew Spicer (2002: 4)



retrata el mundo del cine negro como “oscuro, maligno e inestable donde los individuos están atrapados a través del temor y la paranoia, o abrumados por el poder del deseo sexual<sup>96</sup>”. Estas críticas iniciales afirman que el cine negro es, al fin y al cabo, un género hecho por y para hombres, en el que la figura femenina existe simplemente como una creación masculina que encarna su miedo y fantasía.

Sin embargo, las revisiones posteriores de las primeras teorías han revalorado la resistencia de la *femme fatale* contra la sociedad patriarcal, tomando en cuenta “la ambigüedad terminal de su activa sexualidad, su agencia narrativa, su centralidad visual y, a la inversa, la naturaleza problemática de este poder sexual” (Hanson y O’Rawe, 2010: 2). Elizabeth Cowie (1993: 160), por ejemplo, argumenta que la imaginación de la mujer con una sexualidad peligrosa no es solamente una fantasía masculina, sino también femenina. Aunque está todavía por comprobar si la proyección de una mujer seductora con objetivos mortíferos es una fantasía común en las mujeres, la *femme fatale* se erige como una simbolización de deseos variados, en atención a su carácter polimorfo. Se puede decir, por lo tanto, que la misma multiplicidad del mito de la *femme fatale* es lo que despierta constantemente el afán espectral, artístico y académico

---

<sup>96</sup> Texto original: “dark, malign and unstable where individuals are trapped through fear and paranoia, or overwhelmed by the power of sexual desire”.

por desvelar su verdadero rostro. Siguiendo el eje temático de esta tesis, en este capítulo propondremos una subjetividad legítima y autónoma de la figura fatal en toda su profundidad y amplitud, que se alza más allá de una simple construcción fantástica masculina.

Al margen de la constante evolución de las crónicas a lo largo de los años, no cabe la menor duda de que, desde su inicial aparición en el cine negro de los años cuarenta hasta su resurrección en el *neo-noir* de los noventa, la *femme fatale* no ha dejado de transformarse. A través de la creciente codicia de esta figura femenina a lo largo de los años – que se manifiesta inicialmente en su disfrute del placer sexual y la conduce recientemente a una lucha por el poder económico –, la representación de la mujer fatal ha ido incorporando nuevas figuraciones del deseo femenino. En ambos casos, las crónicas sobre el carácter desafiante de la sexualidad femenina desinhibida y la realización de las fantasías femeninas que la figura de la mujer fatal promete vertebran nuestro análisis en este capítulo.

El mito de la mujer fatal sistemáticamente empleado y estudiado en la cultura americana-europea no es exclusivo al mundo occidental. Como símbolo femenino casi universal, existen igualmente encarnaciones similares en la mitología y la literatura chinas. Desde la antigüedad, las frases como *hong yan huo shui* (红颜祸水) –

“bellas mujeres como aguas desastrosas” o *qing guo qing cheng* (倾国倾城) – “la mujer hermosa que arruina la ciudad y el estado” han sido utilizadas para denominar la sexualidad destructora de la belleza femenina en la cultura china. Asimismo, la figura de la hechicera es ubicua en la literatura fantástica del país oriental, con ejemplos paradigmáticos como *Viaje al Oeste* (Wu Cheng’en, Dinastía Ming), *Historias Extrañas del Estudio del Erudito* (Pu Songling, Dinastía Qing), *Testimonios en Busca de lo Sobrenatural* (Gan Bao, Dinastía Yin), y *Tres Recopilaciones de Cuentos* (Feng Menglong, Dinastía Ming), etc. En estas obras de autores masculinos, las protagonistas hechiceras de belleza seductora utilizan su sexualidad para seducir, detener e incluso destruir a los héroes. Desviándose de la moralidad aceptada y regulada para las mujeres bajo las sociedades imperiales y feudales, estas hechiceras no parecen tener límite en su deseo, seducción o éica.

Construidas inicialmente en base a la fantasía masculina como mujeres con un poder sexual aterrador y destructivo para el orden falogocéntrico, las mujeres fatales en estas novelas poseen, no obstante, cualidades positivas. Según Wu Wangui (2013), quien ha hecho un análisis crítico de las hechiceras en *Viaje al Oeste*, las criaturas femeninas “humanizadas” en la escritura de Wu Cheng’en son mucho más que encarnaciones de maldad. El estudioso afirma que las hechiceras transgreden las limitaciones impuestas sobre

ellas en su época, toman la iniciativa en perseguir el amor, y se manifiestan libres y autónomas (*ib íd.*). Expresando su deseo sin tapujos, representan la sensibilidad de la humanidad. Lin Mei (2016) concuerda con Wu Wangui en afirmar que las acciones de las hechiceras en *Viaje al Oeste* son motivadas por sus propios deseos y voluntad sin someterse a las restricciones falogocéntricas. De forma similar, el análisis de los “espíritus femeninos” por Chen Jirong (2014) en *Historias Extrañas del Estudio del Erudito* expresa las mismas ideas, sosteniendo que estas figuras “fuertes y apasionadas”, deseosas de independencia, autonomía y libertad amorosa y matrimonial, son participantes activas en sus propios destinos y portavoces de “la resistencia contra el neo-confucianismo caracterizado por la pasividad y la obediencia”.

Se puede argumentar, por lo tanto, que a pesar de su creación como otredad en el imaginario de los hombres en las sociedades patriarcales, las *femmes fatales* sexualmente poderosas y perturbadoras en la tradición artística y literaria china reflejan, sin embargo, una cierta conciencia feminista en la subversión de los códigos éticos feudales. En la conciencia avanzada de las históricamente lejanas eras confucianas y feudales reverbera la búsqueda feminista emprendida por las visiones contemporáneas. En referencia a este argumento, es oportuno citar las palabras de Yuan Wenli (2012: 131-132) sobre los múltiples acercamientos y la

interpretación positiva de la *femme fatale* en la sociedad china en modernización:

Si en los tratamientos estereotipados de las narraciones tradicionales de los autores masculinos, las mujeres representan unas escrituras lúdicas “demonizadas”, en el contexto de la civilización moderna industrial y el rápido desarrollo económico, las mujeres urbanas han expresado, al contrario, las demandas de identificación, aceptación y elección voluntaria a través de la identidad de las “seductoras” (traducción propia<sup>97</sup>).

De esta forma, la autora descubre una nueva apropiación por parte de la mujer moderna de la imagen de la *femme fatale* construida negativamente en la escritura masculina, reconvertida en un medio de expresión de sus deseos de empoderamiento. Este argumento de una crítica china sobre la desestigmatización de las mujeres seductoras en la interpretación colectiva femenina coincide fundamentalmente con la teoría de la crítica occidental Elizabeth Cowie. Nos recuerda otra vez la fantasía y la fascinación femeninas por la figura de la mujer fatal, invitándonos a considerar este mito femenino como algo más que una simple proyección masculina.

---

<sup>97</sup> 如果说在男性作家传统的叙述模式化处理中，女性是一种被“妖魔化”的书写和把玩，那么在现代工业文明的进程和经济的快速发展中，都市女性对于“妖姬”的身份，却是出现了一种主动认同、接受和选择的诉求。

Vale la pena señalar que existen matices y variaciones sobre la *femme fatale* entre diferentes voces académicas. Por ejemplo, al realizar un estudio casi estadístico de las películas del cine negro clásico y un recorrido textual de los argumentos de éstas que cuenten con una protagonista femenina central, Angela Martin (1998: 202-211) concluye que pocas de las protagonistas pueden ser categorizadas estrictamente como mujeres fatales. En realidad, las heroínas tratadas en este capítulo tampoco encajan del todo con la definición estricta de este arquetipo femenino; sin embargo, las teorías sobre ella constituyen un recurso útil puesto que las figuras objeto de nuestro estudio comparten características fundamentales con este personaje recurrente en el cine negro. Si nos atrevemos a extender la noción de la *femme fatale* desde la mujer mortífera en el cine negro a una conceptualización más amplia partiendo de la esencia de este arquetipo femenino, encontramos una figura femenina con una sexualidad potencialmente amenazadora que hace que los hombres pierdan su habitual control en la sociedad patriarcal. El peligro que la sexualidad femenina representa para el dominio masculino cuando el héroe se halla ante la presencia de un desconocido e indomable poder erótico pone en riesgo precisamente la estructura familiar nuclear del sistema patriarcal. Por lo tanto, reconociendo la ambigüedad conceptual de la mujer fatal, lo que nos interesa en este capítulo es la posible subversión del poder

sexual de este mito femenino para el sostenimiento de la jerarquía falocéntrica, y más importantemente, cómo un discurso femenino se forma alrededor de este personaje central.

Debutando en Hollywood – habiendo alcanzado ya la madurez –, la imagen de Gong Li como estrella en el contexto transnacional se construye alrededor de figuras femeninas sofisticadas que a menudo se enmarcan en la noción de la belleza peligrosa. El presente capítulo hace un recorrido de esta imagen de la actriz en la pantalla acompañada por un estudio de su *star image*, desde su última colaboración con Zhang Yimou como pareja sentimental en *La Joya de Shanghai* (摇啊摇，摇到外婆桥, Zhang Yimou, 1995), donde la musa de la Quinta Generación parece encontrar el secreto para interpretar la figura femenina con una poderosa sexualidad; atravesando su participación en la producción de Hollywood *Hannibal*, *El Origen del Mal* (*Hannibal Rising*, Peter Webber, 2007), donde la actriz profundiza en su *star image* establecida como mujer fatal; hasta su última colaboración en la película nacional del año nuevo *El Rey Mono 2* (西游记之孙悟空三打白骨精, Zheng Baorui, 2016), donde la estrella utiliza su aura autoritaria para encarnar a la hechicera de la leyenda china. El actor y director hongkonés Stephen Chow comentó una vez que la mirada de Gong Li “podría matar” (Shi Fan, 1993: 108). Este comentario, que pone de manifiesto el potencial de la mirada de la actriz, es especialmente

oportuno para este capítulo, dado que es frecuentemente con su mirada como la letal seductora encarnada por Gong Li atemoriza el control masculino que intenta arrebatar su fuerza y libertad.

Aunque empleamos las teorías sobre el *film noir* y el *neo-noir*, la mayoría de las películas tratadas en este capítulo entran en la clasificación de lo que Ann Davies (2010: 148) denomina *retro noir*, que relata historias ambientadas en un contexto histórico pasado adoptando una perspectiva contemporánea. En este género, la mujer fatal es simultáneamente del pasado y del presente en relación con sus ansias de poder, sexo e independencia. Es por ello por lo que, pese a su figuración sobre un fondo histórico o legendario, la relevancia contemporánea de la *femme fatale* emerge con la conciencia moderna de Gong Li en su interpretación.

## 6.1 El nacimiento de la *femme fatale*

La última película fruto de la colaboración entre Zhang Yimou y Gong Li como pareja sentimental – *La Joya de Shanghai* – inaugura la imagen de *femme fatale* de la actriz. En los relatos biográficos se expone que la causa principal de la ruptura final de la pareja se debió a la incapacidad del director de responder al deseo de casarse de su amante (Shi Fan, 1993; Hai Ni, 2006). Tal vez a causa del fracaso sentimental que tenía lugar detrás de las cámaras, en esta



última película Zhang Yimou filma nostálgicamente a su musa sensual y contempla cómo ésta culmina con una peligrosa y autónoma sexualidad que abrumba y trasciende el control masculino, mientras se aleja gradualmente de su alcance. En esta película, posiblemente la que más subraya el *glamour* de la actriz desde su debut ocho años atrás, el cineasta la observa en su plenitud deslumbradora, aunque se percibe una cierta melancolía de la actriz.

*La Joya de Shanghai*, “la única película de *gangsters* de Zhang Yimou”, muestra el intento del director de adaptar las convenciones del cine negro hollywoodiense a una producción cinematográfica china (Farquhar, 2007: 175). En “el espacio oscuro y criminal” (*ib íd.*) creado por el director, la actriz Gong Li encarna a una figura fatal cuya sexualidad anárquica continuamente perturba el orden patriarcal. Aunque finalmente la heroína no consigue sobrevivir, su efectiva manipulación de los hombres que la circundan es interpretada tan intensamente por la actriz a lo largo de la película, que su autonomía y fuerza prevalecen ante su trágico final.

Adrienne McLean (1993: 11) apunta que, como audiencia, lo que recordamos es la dominancia visual de la mujer fatal en vez de su final eliminación de la narración. En su análisis de las figuras de la *femme fatale* en el cine negro, Janey Place (1998: 48) reconoce igualmente el gran impacto en nuestra memoria de “la sexualidad

poderosa, peligrosa, y sobre todo, excitante” de estas criaturas, independientemente de su inevitable deceso. La autora considera que “el estilo visual le concede tanta libertad de movimiento y dominancia que son su fuerza y su sensual textura visual las que se graban inevitablemente en nuestro recuerdo, no su destrucción final” (traducción propia<sup>98</sup>) (*ib. d.*: 63). Sylvia Harvey (1980: 31) concuerda en su comentario sobre las mujeres fatales transgresoras: “a pesar de los castigos rituales de las acciones de transgresión, la vitalidad que se otorga a estas acciones produce un exceso de significado que finalmente no puede ser contenido. Las resoluciones narrativas no pueden contrarrestar su relevancia subversiva” (traducción propia<sup>99</sup>).

Los anteriores argumentos coincidentes de las teóricas nos sirven como punto de partida para nuestro análisis de la primera película del capítulo – *La Joya de Shanghai* –, teniendo en cuenta que la dominancia visual que veremos a continuación destaca la fuerza sensual de la protagonista, que se erige como uno de los aspectos

---

<sup>98</sup> Texto original: the visual style gives her such freedom of movement and dominance that it is her strength and sensual visual texture that is inevitably printed in our memory, not her ultimate destruction.

<sup>99</sup> Texto original: Despite the ritual punishment of acts of transgression, the vitality with which these acts are endowed produces an excess of meaning which cannot finally be contained. Narrative resolutions cannot recuperate their subversive significance.

más memorables para el espectador. Por añadidura, aparte del estilo visual que dota a la figura fatal de dominancia y movilidad, cabe tener en cuenta la contribución de la difícilmente ignorable Gong Li para encarnar el poder femenino impactantemente registrado en la pantalla. La impresionante aura de la actriz – cuya condición de estrella era ya indudable en el momento en que se rodó la película – refuerza en gran medida la presencia visual del personaje femenino. La fuerza de que la figura femenina dispone parece explicar precisamente la necesidad masculina de destruir y contenerla a la conclusión de la película, cuyo final refleja la ansiedad de los hombres causada por el poderoso sujeto femenino.

El poderoso erotismo de la *femme fatale* Xiao Jinbao (Gong Li), diva de Shanghai y amante del capo de la mafia, se refleja repetidamente en su canto de sirena y su baile seductor a lo largo de la película. Tomamos como ejemplo de análisis la primera aparición de Gong Li en el club nocturno interpretando la famosa canción *Jia Xing Xing (Hipócrita)*:

*Fingiendo, estás fingiendo.*

*No te molestes en fingir.*

*Mírame.*

*No puedes esperar a mirarme.*

*No seas tímido y márame bien.* (Traducción propia<sup>100</sup>)

Esta atrevida canción que la actriz interpreta con su propia voz parece desafiar a los espectadores masculinos tanto fuera como dentro de la película; como veremos a continuación, la mayoría de estos últimos apartan la mirada en su interacción personal y directa con la mujer fatal, posiblemente por falta de seguridad para dominar su desmesurada sexualidad femenina. La excepcional carga erótica de la estrella se visualiza distintivamente en el color rojo de su vestido, de sus labios y del adorno de su cabeza. Durante esta escena de canto y baile, la mirada de Gong Li se mantiene desenfocada durante la mayoría del tiempo, cambiando constantemente de dirección (foto 89). Esta mirada revela, por un lado, la suprema sensualidad de la actriz, correspondiéndose de forma natural con su *star image* como diosa sexual china. Por otro lado, su desinterés en un enfoque concreto y su indiferencia en cierto modo muestran la narcisista absorción de la estrella, aludiendo a una sexualidad autónoma que existe independientemente de la fantasía masculina.

Nos referimos, por lo tanto, a un erotismo disfrutado no solamente por los espectadores sino también por la misma actriz. El goce

---

<sup>100</sup> Canción original: 《假正经》: 假惺惺, 假惺惺, 做人何必假惺惺; 你看, 你要看, 你就仔细地看看清。

autónomo de su propio cuerpo se hace tan evidente que en varios instantes del baile el rostro de la actriz con los ojos cerrados expresa un extático regocijo (fotos 90 y 91). Como reflejo escénico de su propia vivencia como actriz que libera su sensualidad al ser el centro de atención, Gong Li invita a ser mirada dentro y fuera de la pantalla. En el análisis de Richard Dyer (1998: 120-121) sobre algunas escenas de baile en el cine clásico de Hollywood, el teórico argumenta que estos momentos que se detienen en la sexualidad femenina son también momentos de fuga, en el sentido en que ésta se escapa de la mirada masculina de cosificación. El cuerpo femenino en movimiento, en lugar de hallarse en estasis como un objeto sexual fijado en su sitio para la contemplación erótica y el goce visual, elude el deliberado control masculino (*ib íd.*).



Foto 89



Foto 90

Foto 91

Aparte de la sexualidad autónoma del sujeto femenino, la deliberada artificialidad de la actuación de Gong Li evidencia la erotización del cuerpo femenino por la mirada masculina convencional. Como apunta Christine Gledhill (1998: 30-31), al asumir los “roles que producen imagen – cantantes de clubs nocturnos, azafatas, modelos etc.”, las mujeres en el cine negro “ponen de relieve el hecho de su imagen como un artificio” mediante su *performance* de esos roles. Efectivamente, la interpretación desmesurada de la actriz en sus cantos y bailes<sup>101</sup> revela la esencia construida de la imagen femenina y la creación artificial de una figura femenina de fantasía. De esta forma, al poner al descubierto intencionadamente la imagen femenina demandada por la mirada masculina con el dramatismo performativo de Gong Li, la *femme fatale* temporalmente *interpreta* su papel “asignado” de manera conscientemente artificial para revelar la naturaleza ficticia de esta imagen, y más significativamente, para subvertirla con un sujeto actoral manifiesto.

A pesar de su erotismo narcisista, es cierto que la actuación de Xiao Jinbao también puede interpretarse desde la óptica del consumo masculino: la secuencia incluye precisamente unos contraplanos de la mirada asombrada de Shuisheng (Wang Xiaoxiao) y la observación del Tó Liu (Li Xuejian) que la erotiza; las miradas

---

<sup>101</sup> Incluye vestirse con traje de hombre en algunos bailes.

masculinas de los dos, sin embargo, son evidentemente masoquistas. Ambas miradas dirigidas a la diva sensual implican una imposibilidad de poseerla, y por lo tanto dejan en evidencia la voluntad propia y la esencia incontrolable del sujeto femenino. En este sentido, es fútil el insulto sádico pretendido por el Tó Liu sobre la promiscuidad y la arrogancia de la figura femenina mientras disfruta de su espectáculo, revelando todavía más su amarga impotencia frente a la desdeñosa protagonista, ante cuya presencia personal en unas secuencias más tarde ni siquiera puede levantar la mirada. No podemos ignorar que esta irónica contradicción masculina es interpelada precisamente por el título y las letras de la canción que la diva interpreta de forma seductora en el escenario, que apunta directamente a la “hipocresía” masculina. En cuanto a la mirada de Shuisheng que proporciona el principal punto de vista de la película, ésta no corresponde a la tipología de la mirada masculina según el modelo mulveyano, teniendo en cuenta que el muchacho “es demasiado joven, demasiado inocente, y demasiado pobre para ser el portador deseante de la mirada” y se encuentra en una posición “sin poder, desconcertado y vulnerable” (Farquhar, 2007: 186). En este sentido, dado que la cámara de Zhang Yimou determina que el punto de vista subjetivo de toda la película siempre parte de la mirada del muchacho, cabe concluir que la película pretende una identificación espectral con su posición evidentemente masoquista.

Durante la película, la *femme fatale* es encuadrada repetidamente ante un espejo que constituye un motivo visual destacado. Janey Place (1998: 57-58) considera que el gesto de la mujer fatal de mirarse en el espejo comunica a la vez su independencia y la naturaleza engañosa de esta figura femenina. La autora ha señalado agudamente los dos posibles significados que puede transmitir esta mirada tan frecuentemente empleada para retratar las heroínas de este capítulo. Tras su impresionante debut de cabaret, la primera representación del personaje de Xiao Jinbao la retrata en la significativa puesta en escena del espejo (foto 92). En esta escena, la joya femenina es introducida desde la perspectiva de Shuisheng, quien es traído por el Tío Liu del pueblo para ser el sirviente de la Señorita. Bajo indicaciones de Liu, el adolescente entra en el camerino de la cantante-bailarina para ser presentado. Primero filmada desde lejos rodeada de una iconografía visual glamurosa, la protagonista se ve sentada ante un espejo desde el inquisitivo punto de vista del muchacho que se acerca desde el exterior. La presencia sumamente sensual de la estrella envuelve la atmósfera de un halo de misterio, mientras que la mirada masculina que se adentra en la puesta en escena parece fisgonear dentro de la caja de Pandora – convirtiéndola, a primera vista, en un mito inaccesible y más allá del alcance de los hombres.





Foto 92

Foto 93

Los siguientes planos más cercanos de la protagonista revelan su mirada narcisista completamente orientada a sí misma, ignorando plenamente el discurso masculino que la interpela (foto 93). Esta atención absorta en sí misma, que a la vez representa una transgresora actitud de indiferencia y desinterés hacia el hombre que le habla, inmediatamente evidencia su autonomía y su superioridad ante éste. El espejo – a través del cual se dirigen la mayoría de las miradas de los hombres hacia la *femme fatale* en esta escena – también sirve como “amortiguador” de la mirada masculina hacia la sexualidad ilimitada de la protagonista, que trasciende el control masculino y, por consiguiente, inquieta el cómodo goce escópico de un cuerpo femenino por parte de los hombres. Por otro lado, tal y como apunta Place, la imagen femenina visualmente dividida en dos por el espejo en la puesta en escena insinúa la apariencia engañosa y la duplicidad de la heroína. Desde su introducción, la aparente belleza femenina parece transgredir y desafiar constantemente el sistema falocéntrico, negándose a ser un símbolo creado y controlado por los hombres.

De hecho, la superioridad de la figura femenina en relación con los hombres que la rodean y su desdén por ellos son ideas frecuentemente expresadas por las miradas de Gong Li en esta película. Una de las más destacadas sucede en la escena de coqueteo antes de que el Capo Tang (Li Baotian) salga con sus hombres para hablar de “asuntos oficiales” con su rival Yu (Liu Jiang). Se trata de una mirada apartada de la actriz mientras alza su cabeza y cruza los brazos ante el Capo, gestos que sugieren un caprichoso privilegio al cual ningún otro hombre tiene acceso (foto 94). El perceptible dramatismo en la gestualidad de Gong Li evidencia el aspecto interpretativo de esta escena, en la que se visualiza a la mujer caprichosa *interpretando* su papel y empleando conscientemente su apariencia inauténtica para convertirse el centro de atención masculina.



Foto 94



Foto 95



Foto 96

De forma significativa, la centralidad de la protagonista también se pone en relieve mediante el uso de un espejo en la puesta en escena. En una composición que indica las relaciones de poder entre los personajes, los reflejos en el espejo de la figura femenina y el Capo enfocados ocupan el centro del encuadre, con éste inclinándose ante su joya femenina y visualmente superado por ella (foto 95). Los dos hombres de confianza del Capo y el sirviente de la casa ocupan los dos lados del encuadre respectivamente, desenfocados y “respetuosamente” apartados del poder. El glamuroso reflejo femenino en el espejo parece indicar la creación engañosa de una imagen tal y como es percibida, adorada y temida por la ingenua visión masculina. Cuando los hombres salen y pasan por delante de la heroína, la orgullosa fémnia mantiene la misma postura de la mirada, mostrando su total indiferencia y superioridad (foto 96). Con estos significativos gestos y una mirada desde arriba, la diva Xiao Jinbao en su mejor época somete y aventaja al sistema patriarcal con su sexualidad plena. Interpretando con teatralidad el poder de la mujer fatal y caprichosa, Gong Li exterioriza la inautenticidad del personaje femenino, cuya imagen artificial que conquista a los hombres en esta secuencia provoca una reflexión crítica sobre la superficialidad del imaginario masculino.

Porque la imagen femenina aparentemente expuesta para la mirada

masculina es, en primer lugar, disfrutada de forma narcisista por la *femme fatale* y manipulada por la misma. La mirada que paradigmatisa su auto-contemplación y la explotación de su propia imagen ante el espejo sucede antes de la visita del amante Song (Sun Chun) – la mano derecha del Capo – a la protagonista en una noche desolada. En el ritual de prepararse para un encuentro erótico ilícito, la heroína es filmada arreglándose y contemplando su reflejo (fotos 97 y 98). Esta observación a su propio cuerpo mientras lo decora para realzar su belleza y sensualidad exhibe un evidente auto-regocijo en la mirada de la actriz y declara inequívocamente el deseo femenino de pasar una noche de disfrute sexual. Mientras tanto, su atenta mirada al reflejo en el espejo también contiene una inspección de su atractivo, sugiriendo una distancia de su propia imagen que le garantiza el control de sus efectos. De aquí surge la voluntad propia de la figura fatal a pesar de su aparente cosificación en el imaginario masculino. La mirada con la cabeza levantada transmite la seguridad de la heroína de disponer del poder seductivo para manipular a los hombres y su habilidad para movilizar una aparente cosificación de sí misma en el centro de su poder femenino. Por lo tanto, la diva gana su agencia y subjetividad a través de la explotación estratégica de su propio cuerpo. De esta manera, manejando conscientemente su propia apariencia para sus propios fines, el gesto subvierte el binarismo sujeto/objeto inherente a la mirada.



Foto 97

Foto 98

La significativa composición de la imagen femenina ante el espejo otra vez alude a la duplicidad de su deseo: por un lado desea conseguir el poder y la riqueza que le ofrece el Capo, por otro lado desea satisfacer su goce sexual con el más joven y sexualmente atractivo Song. En este sentido, la *femme fatale* no solamente utiliza su sexualidad para obtener beneficios, sino que también reclama su propio placer. Subvirtiendo la convencional figura femenina pasiva y reprimida bajo la jerarquía patriarcal, la joya de Shanghai mantiene el dominio sobre su propia sexualidad y accede al poder adquirido con este dominio.

La sexualidad poderosa de la heroína que somete incluso a los hombres del patriarcado adquiere otra dimensión bastante distinta en la segunda mitad de la película. Tal y como observa el crítico de cine Edward Guthmann (1995), “la interpretación de Gong Li adquiere mayor profundidad en esta parte de la película”. Trasladada con el Capo a una bucólica isla remota después de un atentado por el rival de éste, la sexualidad femenina

irresistiblemente seductora situada en el contexto urbano y anónimo del Shanghai metropolitano adquiere una faceta más transparente en un entorno rural e íntimo. En su análisis de *La Joya de Shanghai*, el académico Xing Chengwu (2011) observa que “el velo del enigma” de la mujer sexual es retirado “capa tras capa” en la segunda mitad de la película. La desmitificación de la sexualidad femenina, en lugar de insinuar un debilitamiento negativo para la imagen de la protagonista, podrá ser, en cambio, potencialmente subversiva. En vez de interpretarla como una domesticación de la sexualidad femenina desmesurada y amenazadora, esta travesía espacial completa la trayectoria psicodinámica de la heroína: el cuerpo femenino en “el espacio poético y rural” en contraste con el espacio “cosmopolitano” y “moralmente degenerativo” de Shanghai cobra una connotación de “pureza” y “ternura” (Bao Yan, 2008: 327).

La positividad y la subversión de esta metamorfosis femenina se comprueban particularmente en la mirada del muchacho Shuisheng, cuyo punto de vista hilvana toda la historia y proporciona la perspectiva oficial de identificación de la película. Su acercamiento al centro del mito femenino ocasionado por el espacio íntimo de la isla es constructivo para el retrato de la subjetividad femenina. El punto de vista emocional del muchacho – posiblemente como representación del mismo Zhang Yimou – pasa de su “inicial sentimiento de misterio y miedo” hacia la protagonista (Xing

Chengwu, 2011) a un entendimiento mutuo que facilita la empatía de la identificación espectral. Si la mirada del muchacho ofrece “la perspectiva moral” en esta película como argumenta Mary Farquhar (2007: 186), entonces su final reconciliación con su Señorita y su compasión hacia ella arrojan una luz favorable y positiva sobre la protagonista. Mary Ann Doane (1991: 103) considera que al posicionar a la *femme fatale* fuera del conocimiento masculino, su sexualidad se convierte en una dificultad epistemológica para la ideología androcéntrica, en contraste con la sexualidad masculina que “está en su sitio”. En el caso de la *Joya de Shanghai*, el engañoso e incognoscible mito de la *femme fatale* retratado en la primera mitad de la película finalmente se vuelve conocible y comprensible. De esta forma, al provocar una identificación empática con su protagonista, la película desmantela el necesario mantenimiento de la alteridad de la mujer a través de construirla como un mito al servicio del dominio epistemológico masculino.

Si recordamos de nuevo la argumentación de De Lauretis (1984) sobre la narrativa convencional centrada en la trayectoria edípica del héroe, el punto de vista de Shuisheng nos ofrece una subversión de esta fórmula. En la típica historia clásica narrada desde la perspectiva androcéntrica, el héroe tiene que superar su inicial deseo hacia la madre, reconocerla como castrada e identificarse

finalmente con el padre para llegar a una masculinidad normativa. Sin embargo, la trayectoria del muchacho de *La Joya de Shanghai* parece ser completamente al revés. Su inicial intimidación por la Señorita y su identificación con el patriarcado, evoluciona en el pleno paisaje pictórico de la isla llegando a una completa comprensión, empatía y finalmente una furiosa defensa de la figura materna que representa Xiao Jinbao ante la violencia y la represión patriarcales. En esta trayectoria, su identificación con la ley paterna se derriba, mientras lo que se consolida en última instancia es la justificación de la figura femenina. La transición del héroe a contracorriente de la normalidad edípica en preferencia por un orden simbólico matriarcal caracterizado por “más libertad y democracia sexual” (Pam Cook, 1998: 76), alude a la perturbación del sistema patriarcal por la poderosa influencia de la figura femenina.

Detengámonos en una mirada sumamente subjetiva de la protagonista antes de su trágico final en la película: se trata de la escena donde ésta cuenta al muchacho Shuisheng las anécdotas de su infancia en el pueblo antes de su vida en la metrópolis. La diva, con un cigarrillo en la mano, mira al horizonte desde la isla (foto 99). Por un lado, el simbolismo del cigarrillo y los labios intensamente rojos de la mujer fatal insinúan su negativa a abandonar un poder fálico que persigue una ambición “inadecuada”



y un deseo desinhibido para su sexo biológico. Por otro lado, esta contemplación nostálgica perdida en el horizonte exterioriza una inocente humanidad en la mujer fatal – una manifestación cinematográfica de lo que Xing Chengwu (2011) detecta como la “estética de la vida” que se preocupa por la experiencia vivida de un sujeto en la filosofía china. En su mirada nostálgica por la pureza y la autenticidad de la vida campesina y su narración de las experiencias vividas de adolescencia, la subjetividad femenina es construida más completamente en sus múltiples facetas bajo el disfraz de la *femme fatale*. Es más, esta subjetividad femenina histórica, tras el encuentro íntimo entre madre e hijo simbólicos, es finalmente aceptada por el punto de vista oficial de la película – el de Shuisheng. La última mirada del muchacho en esta secuencia, al salir del encuadre, vuelve a insistir en la imagen materna cuando ésta está a punto de desaparecer de su vista, sirviendo de esta forma como una captura fotográfica de la subjetividad femenina (foto 100). La última visión de la silueta de la protagonista apoyada contra la puerta y mirando lejos en la atmósfera nocturna y rural registrada en la retina del muchacho – como en la lente de la cámara –, indica la aprobación de la subjetividad femenina desde el punto de vista institucional de la película y la entrega masculina al universo femenino uterino.



Foto 99

Foto 100

Teniendo en cuenta que el movimiento de la cámara representa el punto de vista del muchacho Shuisheng fijándose en la silueta solitaria de la figura femenina, nos atreveríamos a imaginar la mirada del director Zhang Yimou detrás de la cámara hacia su musa Gong Li en dicho ambiente lúgubre. La relación sentimental de la legendaria pareja terminó al concluir la última toma de *La Joya de Shanghai*. No obstante, aunque los dos anunciaron su ruptura tras el rodaje de la película, durante su cooperación Gong Li seguía atrayendo la atención del director. Según documenta la biógrafa Li Erwei (2002), quien pasó siete días con el equipo de la película, sin importar con cuántas personas hablaba Zhang Yimou, el cineasta siempre se volvía hacia su amada cada vez que entraba ésta. La mirada fascinada del director hacia su protagonista se refleja en la película: el significativo movimiento de cámara en la anterior secuencia, que por un momento niega la desaparición de la imagen de la adorada actriz de su retina e insiste en retomar la visión de ella, parece proyectar la contemplación melancólica de desamor del mismo cineasta a su pareja.

Al analizar la influencia de la relación amorosa entre el director y su actriz, Jacqueline Nacache (2006: 89) escribe un pertinente discurso sobre la presencia femenina fantasmagórica:

La colaboración apasionada de un actor y de un cineasta no sólo supone la reproducción de una fórmula eficaz, sino que garantiza la permanencia de una mirada a un rostro. Desvanece todo límite entre las películas, las construye en un largo discurso, visita guiada, interminable, de un ser humano, hasta inscribirlo de forma subyacente en las obras: Michel Marie, al analizar la peripecia que convierte a Anna Karina, película tras película, en una forma vibrante y recurrente del cine de Godard, ve en la Camille momentáneamente morena de *El desprecio* un rasgo de la ausencia de Karina.

No parece nada sorprendente, entonces, que las críticas detecten siempre un rastro de Gong Li en los rostros de las actrices posteriormente empleadas por Zhang Yimou, dentro de las cuales la semejanza se reconoció más vehementemente cuando Zhang Ziyi hizo su debut cinematográfico en *El Camino a Casa* (我的父亲母亲, Zhang Yimou, 1999). Según estas críticas, la preferencia de Zhang Yimou por Zhang Ziyi en su época post-Gong Li “en gran medida” se debe al hecho de que era “parecida a Gong”, confirmando la fijación del cineasta en el rostro de su musa anterior

(Zhi Jiansha, 2007: 27). En este sentido, el simbólico gesto del muchacho Shuisheng de volver insistentemente la mirada sobre la silueta de Gong Li en la película de desamor *La Joya de Shanghai* parece apoyar la búsqueda inconsciente e incesante por parte de Zhang Yimou de la huella de su primera musa y su amante cinematográfica.

La mirada de Gong Li, por su parte, también se registra en la anterior secuencia en su estado sentimental y por lo tanto, cobra una dimensión extradiegética en el contexto de su vida privada. Si nos fijamos en la mirada previamente mencionada de la actriz con un cigarrillo en la mano, su mirada perdida en el horizonte manifiesta la misma sensación de tristeza y nostalgia. En este caso, el rostro de Gong Li, más allá de ser un simple portador del deseo del cineasta, comunica su propia sensibilidad emocional en la relación sentimental y provoca posibles puntos de identificación empática para las espectadoras femeninas en relación con su vida amorosa. El mensaje que trae la vida privada de la estrella al texto cinematográfico convierte su mirada en un terreno donde convergen las identidades privada y pública de la actriz, y donde se posibilita una negociación de las ansiedades románticas experimentadas por las mujeres contemporáneas ante el dilema amoroso-familiar.

## 6.2 La *femme fatale* materna deseante

La entrada de Gong Li en el cine de Hollywood tuvo lugar en un momento de madurez en su carrera profesional <sup>102</sup>. Cuando apareció frecuentemente en producciones de Hollywood, la actriz ya había alcanzado fama internacional, habiendo ganado premios como mejor actriz en Pekín, Berlín, Venecia, Montreal, Nueva York, Shanghai, Cannes, etc., y presidido jurados en festivales de cine internacionales como el de Cannes, Berlín, Venecia, y Tokio. Fue denominada “el ruiseñor chino” y seleccionada dentro de los diez personajes mundiales de 1995 por la revista *Times* (Li Erwei, 2002). En el año 1996, el rostro de la actriz apareció en primer plano en la portada de la misma revista con el título “la magia cinematográfica china”, convirtiéndola en la primera artista china que ganó el honor

---

<sup>102</sup> Su relativamente tardía incorporación a Hollywood se debió en gran parte al idioma – gracias a la diligencia de la actriz en aprender inglés pudo interpretar papeles competentemente en una lengua extranjera. A pesar de su aparición con una edad madura, considerada convencionalmente como una desventaja para las actrices, Gong Li entró en Hollywood haciendo gala de una poderosa sensualidad y confianza en sí misma. El atractivo sexual de la estrella a los cuarenta refleja un reconocimiento posfeminista de la “trascendencia de la edad” de algunas celebridades femeninas de mediana edad, que pueden mantener su popularidad por su estado juvenil (Negra, 2009: 72). Según la académica Zhang Caihong (2014: 281), la aparición de Gong Li en las producciones hollywoodienses “ha roto la ley de la edad de las actrices” y ha demostrado su capacidad para “superar los límites de la edad y las tipologías de los personajes”.

de protagonizar la portada de la revista americana. En el año 1999 entró, como la única asiática, en la selección de *Times* de “las estrellas más bellas del Siglo XX” (*ib íl.*). También se publicaron columnas sobre la actriz china en revistas occidentales como *Paris Match* y varias revistas de moda. Es decir, antes de su aparición oficial en Hollywood, la estrella ya era internacionalmente conocida por su belleza y talento, y su personificación simbólica de la nación china constituía una faceta significativa de su *star image* transnacional.

Convencionalmente consideradas como “pequeñas”, “planas”, “introvertidas” y “contenidas”, las mujeres orientales suelen ser representadas en Occidente como “reservadas, negativas y pasivas” (Zhang Binning, 2009: 4). Sin embargo, la sexualidad voluptuosa y poderosa de Gong Li, así como la representación estética de su cuerpo, han subvertido completamente los estereotipos de las mujeres chinas (*ib íl.*). De este modo, la estrella crea una nueva figuración nacional femenina con su *star image* bajo la perspectiva occidental. En las cuatro películas hollywoodienses en las que Gong Li ha colaborado, *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005), *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*, Michael Mann, 2006), *Hannibal, el Origen del Mal* (Peter Webber, 2007), y *Shanghai* (Mikael Håfström, 2010), la actriz mantiene el papel de la

mujer fatal que ostenta su poder sexual <sup>103</sup>. Independientemente de sus nacionalidades, las figuras femeninas encarnadas por Gong Li en Hollywood destacan por su exotismo panasiático e insinúan una sensualidad salvaje y extravagante: su vestuario – vestido de encaje, por ejemplo – y su peinado a menudo hacen referencia a la sofisticada *femme fatale* de los años cuarenta. Pero según revela Gong Li no acepta cualquier papel de seductora, por mucha fama que le pudiera dar: la estrella rechazó el papel de “chica Bond” por su desinterés en interpretar a la mujer asiática estereotipada “de cara bonita”, confesando su preferencia por roles mejor desarrollados (Gong Li, 2006). Deducimos que con su concienzuda selección y control de calidad, Gong Li se asegura de que sus papeles no sdo

---

<sup>103</sup> En las películas que no vamos a tratar en detalle en este capítulo, Gong Li interpreta en *Corrupción en Miami* a una mujer de origen cubano que es asesora y amante de un narcotraficante, y que no necesita a “ningún marido para vivir donde quiera”. Con una mirada poderosa y determinada, la sumamente independiente y autónoma protagonista seduce al detective James “Sonny” Crockett (Colin Farrell) con su irresistible sexualidad. En *Memorias de una Geisha*, la estrella asume el papel de la asombrosamente bella pero cruel geisha Hatsumomo. La mirada de la actriz transmite agudamente los inequívocos objetivos de la determinada y fría figura femenina. La trama de la película *Shanghai* se adhiere a la trayectoria de un héroe masculino – el espía americano Paul Soames (John Cusack) – que, involucrado en un caso misterioso, lleva a cabo una investigación mientras cae inevitablemente rendido a los encantos de la *femme fatale* Anna interpretada por Gong Li. La mirada de Gong Li tienta al sujeto masculino hacia la pérdida de subjetividad, el debilitamiento de la razón consciente, y los impulsos incontrolables, donde le espera la *femme fatale*, encarnación de la incertidumbre y los deseos peligrosos.

decoren el paisaje cinematográfico como un objeto de deseo.

Adhiriéndose a su habitual imagen resistente y transgresora, la estrella no cede tampoco a nivel artístico en el ambiente laboral de Hollywood, donde la imagen femenina asiática ha sido frecuentemente representada de manera peyorativa. Es más, tal y como reconocen sus colegas, la actriz mantiene su acostumbrada intervención activa en las producciones que participa de manera que controla la imagen que transmiten sus personajes. En una entrevista en la que se le pregunta acerca de su experiencia laboral en Hollywood, Gong Li confiesa que tiene que “saber los porqués” de sus personajes para poder interpretar, y cuando no le dan una explicación convincente, persiste en revisar los guiones (Gong Li, 2013). Relatando la “experiencia dura y gratificante” de trabajar con una actriz “exigente” como Gong Li, Peter Webber (2007a), director de *Hannibal, El Origen del Mal*, revela que tuvo “grandes debates” con la estrella, afirmando que Gong Li encontró la profundidad del personaje que realmente no estaba en las páginas siendo capaz de conseguir una actuación muy enigmática, estilizada y fascinante<sup>104</sup>.

En este capítulo nos centramos en la película *Hannibal*, en la cual la

---

<sup>104</sup> Texto original: She found depths in that character that really weren't on the page and she was able to come up with a very enigmatic, very stylized and fascinating performance.



sexualidad y autoridad irrefutables de Gong Li construyen un sujeto femenino resistente al control y la agresión patriarcales. Siguiendo el argumento general del capítulo, nos interesa demostrar cómo la subjetividad femenina trasciende la construcción masculina de la mujer como un mito de fantasía, y de qué manera la figuración que recrea Gong Li reivindica la ambigüedad del arquetipo de la *femme fatale*. Examinaremos paralelamente cómo la mirada de Gong Li se mantiene como un elemento clave en sus actuaciones. En afirmación de Webber: “lo mejor de ella es que una mirada suya puede expresar mucho más que muchos actores recitando páginas de diálogos” (Gao Chunna, 2010: 30).

A pesar de ser un *thriller*, y de que la figura femenina está implícitamente relacionada con la perversidad y los crímenes, el tercer papel de Gong Li en Hollywood – la Señora Murasaki en *Hannibal, El Origen del Mal* – exhibe una gran ambivalencia como *femme fatale*. Sin duda se trata de una mujer peligrosamente hermosa, fuerte, independiente y autoritaria; sin embargo, en el contexto narrativo de la película, la sexualidad y poder de la mujer fatal normalmente temidos y retratados negativamente por los hombres son justificados de manera positiva en relación con el protagonista masculino. El investigador Huang Jinlong (2015: 128) considera que “el personaje de la Señora Murasaki interpretada por Gong Li es sin duda un factor importante en la construcción de la

personalidad de Hannibal”, afirmando de este modo la importancia de la figura femenina y su gran influencia para la psicología masculina. En una entrevista de Gaspard Ulliel (2007), el actor que encarna a Hannibal afirma que Gong Li le ayudó a construir su personaje.

Igual que las demás protagonistas en este capítulo, la Señora Murasaki representa un sujeto femenino con sus múltiples facetas – “una mezcla del bien y del mal” en palabras de Huang (*ib íd.*). Por un lado, encarna a la belleza y elegancia femeninas, deseando activamente el amor del joven Hannibal; por otro lado, se aprovecha de éste il ícitamente y le imbuye su espíritu de guerrera. De esta manera, la figura fatal se erige con su ambivalencia moral, coincidiendo con nuestro argumento central del capítulo sobre la multidimensionalidad de este arquetipo femenino, mientras conserva una subjetividad autoritaria y un deseo autónomo más allá de la mera existencia en la fantas ía masculina<sup>105</sup>.

Manteniendo una total coherencia simb ólica, la mirada de Gong Li en su interpretación de la Señora Murasaki es sumamente resistente

---

<sup>105</sup> Núria Bou (2006) en el libro *Diosas y Tumbas* estudia desde la hermenéutica simb ólica esta ambivalencia y complejidad en las figuraciones de los años cuarenta en el cine de Hollywood. Se dir ía que Gong Li conoc ía las películas clásicas de género negro y subraya, como veremos a continuación, la dualidad y complejidad de la figuración de la *femme fatale*.

y subversiva. Se hace cómplice de algunos crímenes del héroe Hannibal, tal y como se muestra en la secuencia de la venganza hacia el carnicero que la ha insultado (personaje que se ha atrevido a espetarle que sus partes íntimas deben ser distintas por tratarse de una mujer oriental): vestida de *femme fatale* con un traje de piel completamente negro que cubre ajustadamente toda su silueta, la protagonista se muestra satisfecha de haber participado en el asesinato del carnicero y por ello levanta despectivamente su cabeza mientras luce una mirada triunfante y desdeñosa (foto 101).



Foto 101

De esta forma, Gong Li ofrece una representación de la mujer fatal en la que no solamente rehúye el sometimiento al imaginario masculino, sino que trastorna la abusiva fantasía sexual del hombre. La mirada vengativa de la heroína reafirma la subjetividad autónoma de la *femme fatale* y su agencia fuera del dominio masculino. Esta subjetividad femenina, sin embargo, es retratada como polifacética en la película, subvirtiendo la percepción masculina de la *femme fatale* como encarnación únicamente

maléfica. Aparte de ser cómplice de un crimen violento y frío, la protagonista de *Hannibal* es, sobre todo, una mujer devota y sumamente maternal. Asumiendo el papel de iniciadora de Hannibal, la señora Murasaki invita al joven en su espacio privado donde el misterioso ritual oriental presagia la profunda oscuridad del universo nocturno femenino. Enseñándole fuerza y valor – ejerciendo de maestra y apropiándose así de territorios tradicionalmente masculinos –, la mirada de la protagonista hacia su curioso discípulo es firme, autoritaria y convincente (foto 102). “La fuerza y el misterio” de la heroína se transmiten de esta forma por “la mirada y los comportamientos detallados” de la actriz (Gao Chunna, 2010: 30).



Foto 102

Foto 103



Foto 104

La iniciación por una figura autoritaria femenina se acompaña de

una constante expresión de deseos femeninos autónomos a través de las miradas de la actriz. Secuencias más tarde, la heroína, vestida de guerrera, entrena al joven en las técnicas de *kendo*, mientras observa, sentada con total autoridad, su cuerpo masculino en movimiento (foto 103). El rostro de la actriz se ilumina con una feroz y expectante mirada, y en su combate de práctica la guerrera se enfrenta a su joven oponente con una mirada extasiada por la acción (foto 104). Esta mirada autoritaria es, sin duda, a la vez una mirada de deseo que se excita por un combate veloz y ardiente con su pareja masculina. El director Peter Webber (2007b) describe la secuencia como un “flirteo” entre los protagonistas “más que una escena de acción”. No carece de razón en señalar la chispa de pasión que brilla en el combate, en el que la activa heroína predominantemente inicia el “flirteo” con un deseo explícito. Con su expresiva gestualidad, Gong Li evidencia en la secuencia la inquietud de su personaje, que no se resigna a los confinamientos del patriarcado. La transgresora figura femenina prospera en su libertad, sus acciones iniciáticas y su autonomía con pasos que avanzan energéticamente y que controlan los movimientos de cámara. El joven Hannibal, teniendo un trato íntimo con su tía política y aun conociendo los códigos de su exótica cultura, se muestra perturbado ante la fuerza femenina que se erige superior a la hegemonía masculina.

Por otra parte, como ya hemos mencionado, el sujeto femenino también asume otra faceta que completa, a lo largo de la película, las dimensiones múltiples de la figura fatal: la mirada de la protagonista apunta a una presencia maternal<sup>106</sup>, que instruye y cuida a Hannibal, sin dejar de subrayar su agencia autónoma y poderosa. La abrumadora mirada de Gong Li que apareció en la película *Adiós a Mi Concubina* analizada en el capítulo cuatro vuelve a emerger aquí reaparece la figura materna benevolente que dirige su mirada todopoderosa a una criatura masculina indefensa y débil (foto 105). En la secuencia de *Hannibal*, una pesadilla atormenta al héroe, y la presencia femenina del personaje de Gong Li lo rescata de sus temores y traumas más profundos. El rostro femenino en primer plano asume una presencia sobrecogedora, tanto para el receptor masculino diegético como para la mirada del espectador extradiegético. Las manos acariciadoras de la actriz que recorren el rostro aterrado del héroe empapado en sudor sensibilizan la ternura materna de la *femme fatale*. En este sentido, el protagonista en vez de experimentar el miedo masculino ante la *femme fatale* – como sucede normalmente en las películas de cine negro de los años cuarenta –, se deja consolar por esta atípica

---

<sup>106</sup> Al principio de la película se cuentan las muertes de los padres y la hermana de Hannibal cuando era un niño. Después de haber crecido en el orfanato, Hannibal se refugia con la Señora Murasaki, su tía polaca. La presencia de la protagonista, en ausencia de la madre biológica de Hannibal, sustituye, para éste, la figura materna que perdió en la infancia.

*femme fatale* interpretada por Gong Li.



Foto 105

Así la relación simbólica entre la Señora Murasaki y Hannibal representa una relación de madre e hijo, pero su interacción se erotiza de una forma que subvierte la figuración convencionalizada de la madre desexuada. La figura fatal interpretada por Gong Li en *Hannibal* no solamente inicia, guía y dirige a su homólogo masculino desde su poderosa esfera femenina, sino que como *femme fatale*, es la poseedora de una irresistible sensualidad, que se manifiesta activa, asertiva y libre en su deseo sexual. Encarnando a la misteriosa y sensual mujer oriental, la Señora Murasaki seduce con su mirada al joven muchacho a una relación incestuosa, rompiendo con la idealización androcéntrica de la madre sagrada. Las miradas de deseo de Gong Li son a menudo filmadas mostrando la mitad del rostro de la actriz (foto 106 y 107). La ocultación de parte de su rostro delinea el carácter misterioso de la figura fatal que incita al hombre a descubrir la irresistible sexualidad femenina. En una serie de planos y contraplanos donde se muestra a Hannibal totalmente fascinado por las miradas cautivadoras de la figura

materna, la protagonista no deja de subrayar su posición superior de mujer deseante, reacia a ser un simple objeto de deseo.



Foto 106

Foto 107

La dualidad de la madre poderosa y la *femme fatale* seductora se visualiza en una serie de gestos en que la actriz toma la iniciativa de abrazar al héroe (fotos 108 y 109) y acariciar sus hombros (fotos 110 y 111) cada vez que éste, después de sus aventuras criminales, recurre a ella. Por un lado, los abrazos acogedores que provienen de la figura maternal abrumba al héroe que transmite percibir placidez y seguridad; por otro lado, las miradas de Gong Li que acompañan sus abrazos y caricias se exhiben seductoras, mientras sus labios mantienen una cercanía provocativa a los del protagonista. De esta manera, la presencia de Gong Li mira desde un mismo plano como seductora *femme fatale* y protectora figura maternal, subvirtiendo la división dicotómica y canónica que la perspectiva falogocéntrica ha dado normalmente a la figuración femenina.





Foto 108



Foto 109



Foto 110



Foto 111

### 6.3 “La emperatriz Gong”

Desde su debut hace treinta años, por sus considerables logros cinematográficos, la estrella Gong Li ha sido denominada por los medios de comunicación y los fans como “la emperatriz Gong”, lo cual demuestra su posición de preeminencia en la cultura audiovisual china contemporánea. En la última película de su filmografía hasta el tiempo de redacción de esta tesis, la estrella, con cincuenta y un años y una potente aura sofisticada, participa en la superproducción nacional *El Rey Mono 2* (Zheng Baorui, 2016). Independientemente de las reacciones sobre la película en sí las críticas se muestran unánimes en aprobar el papel de la hechicera Hueso Blanco interpretada por Gong Li. Con su exigencia conocida en seleccionar las ofertas, la aparición de la actriz en una película

sumamente comercial ha sido considerada por gran parte de la crítica como “un punto fuerte de la obra” (Li Li, 2016).

En esta versión cinematográfica de la novela *Viaje al Oeste*, se le concede una heterodoxa importancia a la perspectiva femenina de la hechicera que tiene la posibilidad de narrar su propia historia sobre el maltrato que sufrió en su vida pasada bajo una sociedad patriarcal; así se explica la razón por la cual llega a formar su identidad presente, la mujer demonizada, mórbida e incognoscible retratada originalmente en la novela como un obstáculo femenino para la trayectoria épica del héroe<sup>107</sup>. La hechicera se convierte en la película en una figura accesible con la cual es posible la identificación espectral. De este modo, en contraste con las numerosas representaciones anteriores que normalmente han mostrado una mujer demonizada, la hechicera en esta nueva versión fílmica se distingue por construir una figuración femenina totalmente compleja. Es principalmente por esta revisión del imaginario clásico por lo que académicos como Guo Zhenqi (2017) definen esta obra fílmica como una adaptación posmoderna de la novela original.

---

<sup>107</sup> En la leyenda original, la hechicera Hueso Blanco representa una de las muchas dificultades en forma femenina que el monje Tang Xuanzang y sus tres discípulos deben superar para finalizar su peregrinación, llegar finalmente a la India y hacerse con unos textos religiosos.

Ciertamente: este atrevido pastiche cinematográfico que reescribe la historia tradicional de la famosa leyenda china refleja una voluntad de cambio y una mentalidad más tolerante en China; en este sentido, queremos subrayar que este cambio que se refleja en la película *El Rey Mono 2* se debe en gran medida a la activa intervención de Gong Li en la reescritura del guión. En una entrevista, la estrella explica que se encontró “más de diez veces” con el director Zheng Baorui antes del rodaje de la película. Gong Li constata que el personaje de la hechicera, “inicialmente débil”, “gradualmente llega a desarrollarse mejor y más sólidamente” gracias a las discusiones que tuvo con el director (Gong Li, 2016b). La reelaboración cinematográfica del guión, en cierto sentido, se hace necesaria para que Gong Li interprete el personaje con interés, de manera que sólo los personajes de psicología compleja parecen interesarle para su trabajo actoral.

En cuanto a la imagen de la hechicera, el investigador Pang Bo (2016) subraya que con su “maquillaje de agudos contrastes y su vestuario gótico”, la apariencia de Gong Li “hereda numerosos elementos clásicos de la *femme fatale*”. El diseño del aspecto físico del personaje que alude a la imagen de una “reina” transmite la sensación de “madurez”, “poder” y “liderazgo” (*ib. id.*) que hemos visto que Gong Li imprime en sus últimos personajes. Mediante las

miradas personales de Gong Li que hemos ido analizando, la actriz vuelve a demostrar su dominio como mujer fatal de sexualidad visible sobre un sistema patriarcal, aquí corrupto.

Gong Li hace gala en *El Rey Mono 2* de penetrantes miradas que “podrían matar”, tal y como hemos mencionado que expresa Stephen Chow al principio del capítulo. Son abundantes los primeros planos de la actriz, en los cuales su mirada se manifiesta a menudo firme e imperturbable mientras trata de contener la respiración – según la actriz, el control de su respiración se deriva de su propia idea de diferenciar interpretativamente a su personaje de la vivencia humana (Gong, 2016b).

En su primera aparición en escena, un aura exuberante de autoridad envuelve a la estrella. La secuencia cuenta con un absoluto protagonismo de la actriz, que pasa de ser una nube de humo blanco a tomar forma humana en el pleno centro del encuadre, iluminando un entorno mundano (foto 112). Desde este primer momento, el aura predominantemente poderosa de la estrella y su impresionante aparición en la película hacen imposible relegar a su personaje a segundo plano. En un análisis sobre la influencia de la *star image* de Rita Hayworth sobre su interpretación en la película *Gilda*, Richard Dyer (1998: 119) apunta que el carisma de la estrella, su reconocimiento y su presencia dificultan que su figuración de

*femme fatale* transmita las características negativas supuestamente pertenecientes a esta figura femenina. Lo mismo puede aplicarse al caso de Gong Li, quien con su presencia dominante y difícil de ignorar fascina al espectador con su aura de vampiresa.



Foto 112

Foto 113

Vestida completamente de blanco – en una figuración que curiosamente se aproxima más a una diosa que a un demonio maligno –, la actriz es filmada de perfil en primer plano con una mirada fría sin apenas expresión facial alguna (foto 113). Esta invasión sumamente impactante de la estrella desde el inicio de la trama parece ponernos sobre aviso desde el primer instante acerca de la existencia de un sujeto actoral que trasciende la figuración de la hechicera como figura femenina nefasta en la mitología china.

Desde su aparición en la película, la gestualidad y los movimientos corporales de la actriz se muestran significativa y premeditadamente pausados – desde su gestualidad corporal hasta la forma en que alza la mirada bajo la capucha –, manifestando su irrefutable control de la escena. La *femme fatale*, acompasadamente, extiende su mano y

quita una máscara que lleva un hombre temeroso que se encuentra ante ella, dirigiéndole una mirada desdeñosa y provocativa (foto 114). Tras privar al hombre de su poder simbolizado por la máscara, la heroína es como si desmontara el punto de vista falogocéntrico que culpabiliza a las mujeres por la maldición del mundo<sup>108</sup>. En este sentido, entonces, la mirada de la hechicera representa una venganza contra las calumnias del discurso patriarcal, así como un intento por deconstruir su condición simbólica de encarnación maléfica en la creación masculina.



Foto 114

Significativamente, la mujer convencionalmente privada del “derecho a ver” en la sociedad falogocéntrica emprende su venganza en la película con su mirada poderosa. No es casual que Gong Li acompañe esta letal mirada tanática con un beso extremadamente erótico (foto 115), dado que la sexualidad

---

<sup>108</sup> En la historia, la hechicera de Hueso Blanco ha sido utilizada como chivo expiatorio por el Rey, que la ha acusado de matar a los niños del reino y beber su sangre, cuando es él quien ha cometido el crimen para curar su enfermedad. La clarividente hechicera revela la verdad varias veces a lo largo de la película.

femenina constituye precisamente el arma de la mujer fatal. El personaje de la hechicera tiene además una luz roja en los ojos – color que simboliza la furia – que se enciende para subrayar su ira y desilusión ante la represión patriarcal (foto 116). Así su sentimiento de rabia se manifiesta en una resistencia femenina independiente y subversiva. De esta forma, una figura femenina que forma parte de las leyendas chinas abandona la pasividad y el silencio, destapando la conspiración patriarcal, volcando su furia sobre los cuerpos vivos de los hombres. Con su mirada triunfante y desdeñosa, la hechicera maltratada en su previa vida humana lleva a cabo su victoriosa venganza hacia los hombres (foto 117).



Foto 115



Foto 116



Foto 117

La mirada de control absoluto aparece a menudo en la película, reflejando una doble seguridad: por un lado, la seguridad

extradiegética de la actriz profesional respecto de sus habilidades interpretativas; por otro lado, la seguridad de la poderosa *femme fatale* en cuanto a su sexualidad y poder dentro de la narración. A veces se trata de una mirada fija y maléfica con una sonrisa incendiaria hacia su rival (foto 118); otras veces es una mirada calculadora y conspiratoria como cuando manipula una pluma que simboliza el destino de su hombre elegido, el monje Tang Xuanzang (Feng Shaofeng) (foto 119); pero normalmente su mirada es victoriosa (foto 120). Con esta serie de miradas, la estrella, vestida alternativamente de blanco y negro – aludiendo a su alternancia entre la diosa sublime y la vampiresa nocturna –, da vida a una subjetividad femenina compleja y poderosa.



Foto 118



Foto 119



Foto 120



Foto 121

El motivo visual de la *femme fatale* mirándose en el espejo es



empleado de nuevo en la iconografía de la película *El Rey Mono 2*. Se trata nuevamente de una mirada narcisista que revela su duplicidad y su deseo (foto 121). El espejo, que es mágico, retuerce el reflejo de la protagonista, distorsionando levemente la imagen de la hechicera y plasmando simbólicamente su poder sobrenatural de transformación. Puede interpretarse que este superpoder asignado a la *femme fatale* hace referencia a la mutabilidad de la imagen física femenina y a la naturaleza compleja de su subjetividad. De hecho, en contraste con las figuras masculinas cuyos valores se muestran consistentes a lo largo de la película, la *femme fatale* – inestable y cambiante tanto en las formas que adopta como en la construcción de su personalidad – constituye una figura mucho más ambigua y multi-dimensional que sus homólogos masculinos. En concreto, el sujeto masculino es representado de manera abstracta y general a través de los atributos claramente distinguibles de los cuatro protagonistas masculinos de la película – la bondad y pertinacia de Tang Xuanzang, la valentía y moralidad de Sun Wukong (Guo Fucheng), el deseo y la carnalidad de Zhu Bajie (Xiao Shenyang) y la lealtad incondicional de Sha Wujing (Luo Zhongqian). De esta manera, por un sencillo y directo contraste, se subraya la subjetividad polimorfa de la protagonista.

Al final de la película tiene lugar un diálogo reconciliador entre el héroe épico y su obstáculo femenino, en el que se revela una

faceta más sentimental de la supuestamente gélida mujer fatal (foto 122). Sin embargo, la mirada frágil de Gong Li no implica necesariamente que el personaje sea débil, ya que el suicidio heroico de la hechicera en el desenlace de la película – tras ser persuadida de convertirse al budismo por el monje – reafirma su firme negativa a someterse a la jerarquía patriarcal. La decisión de la hechicera, que se opone a la aspiración épica masculina, es prueba fehaciente de la subjetividad propia de la figura femenina. Lo que consigue su mirada es deconstruir el mito, contextualizar su “maldad” en la propia crueldad humana y patriarcal que la convierte en un ser maligno. De este modo, la figura de la mujer fatal es “humanizada”, tal y como reconoce Julie Grossman (2010: 203) en relación a la complejidad psicológica y narrativa del arquetipo femenino. Como pertinentemente señala Guo Zhenqi (2017), la película ha “indagado profundamente en la imagen de la hechicera del Hueso Blanco interpretada por Gong Li, haciéndola disponer de un discurso propio”. La interpretación de Gong Li en *El Rey Mono 2* permite que la figura fatal pase de ser un mero obstáculo en una historia épica a un personaje multidimensional en toda regla.



Foto 122

## 6.4 Notas finales del capítulo

Los anteriores análisis de las *femmes fatales* interpretadas por Gong Li a lo largo de su carrera profesional entran en controversia con las primeras críticas feministas sobre este arquetipo femenino, y demuestran sobradamente que la mujer fatal puede llegar a ser más que una simple creación basada en las fantasías masculinas. En línea de otras teóricas feministas como Elizabeth Cowie, hemos constatado que las *femmes fatales* manifiestan, en su manejo de la sexualidad y búsqueda insistente del deseo, una subjetividad autónoma fuera de la dominación masculina. De la misma manera, hemos señalado los momentos en los que estas figuras femeninas gozan autónomamente de su erotismo y hemos apuntado la aportación que Gong Li realiza del “mito” de la mujer fatal. A través de adentrar al espectador en la complejidad psicológica de los personajes que encarna la actriz, Gong Li revela, sobre todo, interesarle subrayar la ambigüedad de este arquetipo femenino.

La complejidad de las figuras femeninas de este capítulo desarticula la simplista reducción falogocéntrica de las mujeres a símbolos angelicales de pureza o bien a figuras demoníacas de lujuria. Por contra, la figuración de las figuras fatales implica profundidad psicológica y, como hemos visto, la mayoría de ellas son mujeres

con propias ambiciones que combaten la represión de la sociedad patriarcal. En vez de considerarlas como chivos expiatorios de la ansiedad masculina, hemos intentado, a lo largo del capítulo, subrayar “otra” historia de la *femme fatale* que se resiste y se insubordina al intento masculino de dominar su autonomía. Ciertamente las *femmes fatales* tratadas en este capítulo son sexualmente poderosas e intimidantes; sin embargo, como dueñas de un tipo de crueldad inocente o unos fines justificablemente motivados, estas figuras pueden provocar la aceptación y la identificación de los espectadores. Nos ha interesado, sobre todo, invalidar la categorización inamovible de la *femme fatale* como arquetipo femenino maléfico. Nuestra reinterpretación sigue la línea trazada por la siguiente cita de la autora Julie Grossman (2010: 211):

La apertura de debates más intensos sobre la ambición y la percepción femeninas podrá transformar la *femme fatale* – en los discursos populares y académicos – en algo más complicado y significativo que una figura de sexualidad letal, un callejón sin salida interpretativo que convierte al *film noir* en nihilista, que de alguna manera es desmentido por el interés profundo y abigarrado que estas películas conservan para los espectadores y críticos (traducción propia<sup>109</sup>).

---

<sup>109</sup> Texto original: A more vigorous cultivation of discussions about female

Como hemos explicado a lo largo de este capítulo y los capítulos anteriores, la interpretación de Gong Li genera un discurso propio, originado en el lenguaje corporal meticulosamente premeditado y creado por la actriz misma, que en muchos casos, reafirma, expande, o contradice los argumentos teóricos planteados. El presente capítulo ha atestado cómo la actriz, con sus propias ideas creativas, interpretaciones y expresiones gestuales, le ha interesado apostar por una “figura de sexualidad fatal” totalmente ambigua que ostenta su más marcada complejidad en las escenas comentadas en las que incita al incesto en *Hannibal* o besa de forma erótica en la mirada tan ática que cierra *El Rey Mono 2*.

Reconocida por su *star image* de símbolo nacional en el contexto internacional, que ha sido construida y promovida desde su debut en el cine de Zhang Yimou, Gong Li desde Hollywood refuerza el mismo discurso abriéndose a un contexto transnacional. Si la imagen de la estrella en el cine de la Quinta Generación representa el renacimiento de una nación resistente que rompe con las viejas opresiones tras el tumulto político, su figuración hollywoodiense

---

ambition and insight might transform the *femme fatale* – in popular and academic discourse – into something more complicated and meaningful than a figure of fatal sexuality, an interpretive dead-end that makes film noir nihilist in a way that is belied by the profound and variegated interest these films hold for viewers and critics.

refuerza el concepto de la “nueva mujer oriental”, que exhibe características modernas de independencia identitaria y sexualidad emancipada.

Si bien es cierto que en Hollywood la estrella se ha involucrado en más producciones comerciales, el rigor interpretativo de Gong Li no ha disminuido. Persistiendo en la necesidad de comprender a sus personajes en la búsqueda de una actuación auténtica, la actriz se ha mantenido firme en cuanto a la calidad de los proyectos en los que ha intervenido. En una fase en la que su talento interpretativo y su fama como estrella ya son suficientemente reconocidos, se percibe un control de la actriz en la calidad de las películas por encima de la cantidad. “No malgastar tiempo y energía, no repetir roles” (Gong Li, 2015): a lo largo de los años la actriz todavía se mantiene tenaz en expresar sus principios artísticos. Procurando ser convincente en cada rol femenino distinto que interpreta – sean las muchachas jóvenes e inconformistas, las prostitutas provocativamente sexuales o las heroínas firmemente luchadoras de los inicios de su carrera, o sean las divas cautivadoramente sensuales o las hechiceras invencibles en la madurez de su trayectoria artística –, la actriz, durante su desarrollo profesional, ha hecho un perceptible esfuerzo en ampliar su registro interpretativo, siendo su filmografía de gran versatilidad.









## 7. CONCLUSIÓN

Gong Li, la figura central del cine chino de los últimos treinta años, es la única estrella china que posee la cualidad del *super star*. Su crecimiento constituye una tarjeta de presentación de la evolución del cine chino. La carrera artística de Gong Li comenzó con la Quinta Generación a finales de los años ochenta. En el cine de autor de Zhang Yimou consolidó su tipo de personaje y su estilo de interpretación. Aunque no ha producido demasiadas obras a partir del año 2000, cada una de ellas confirma de nuevo su estatus y su leyenda como figura central del cine chino contemporáneo, que actúa como portavoz de la identidad del cine chino y de las estrellas chinas. En el contexto general de un cine chino desmesuradamente comercializado, el rostro de Gong Li representa una persistencia y una fe en el cine que recupera su esencia. (Traducción propia<sup>110</sup>) (Zhang Caihong, 2014: 278)

---

<sup>110</sup> Texto original: 巩俐, 近三十年中国电影焦点人物, 是具有 *super star* 风范的唯一一位华人明星。她的成长之路, 构成当代中国电影发展的一张名片。巩俐的艺术生涯始自八十年代末的第五代电影, 在张艺谋的作者电影模式中, 形成她固有的角色类型和表演风格。新千年后虽然作品不多, 但每一部都在不断强调着她作为当代中国电影名片的地位和传奇, 同时也投射出中国电影和华人明星的身份处境。在当下中国电影过度商业化、泡沫化的大背景下, 巩俐的这张面孔却代表着电影回归本质的一种坚持, 一种信仰。

A veces venerada en su elegancia escultural como una diosa sublime, a veces filmada en su decidida ferocidad como una guerrera f érea, a veces contemplada en su erotismo innato como una diva sensual, la imagen de Gong Li en la pantalla luce aspectos distintos mediante su interpretaci ón vigorosa y energ ética. Por un lado, la poli édrlica imagen de la actriz refleja los cambios sociales y culturales referentes a las relaciones de g énero durante los ú ltimos treinta a ños 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 representaci ón cinematogr áfica. Por otro lado, las m últiples facetas del sujeto actoral de Gong Li hacen visible la complejidad de la subjetividad femenina, tema central de nuestra tesis.

La filosof ía feminista que intenta responder a las iniciales cr íticas sobre la representaci ón negativa de las mujeres y la reducci ón de la imagen femenina a la condici ón de objeto y espect áculo del deseo masculino, as í como redefinir la mirada, la subjetividad y la identificaci ón espectral femeninas constituye la mayor inspiraci ón de este estudio sobre la actriz china Gong Li. Partimos, por lo tanto, de un profundo cuestionamiento del escepticismo de los primeros textos de Laura Mulvey o E. Ann Kaplan en los que las representaciones de las figuras femeninas se leyeron de forma inicialmente cosificada. Nuestra investigaci ón ha focalizado el

interés en determinar la existencia de una mirada y una subjetividad propiamente femeninas. Esta subjetividad se ha podido definir a través de las reflexiones de las autoras más citadas en esta tesis: Teresa De Lauretis 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; Rosi Braidotti subraya las diferencias internas de las mujeres y, mediante la denominación de la “subjetividad nómada” que caracteriza el sujeto femenino siempre en su devenir, lo concreta en su condición corporizada y sus múltiples dimensiones; Gaylyn Studlar ubica el cuerpo femenino como centro de la imagen en el universo masoquista, dando importancia al surgimiento del sujeto femenino omnipotente e invirtiendo el modelo mulveyano que relega a la mujer al objeto de la mirada masculina; Tania Modleski defiende la trayectoria femenina por contraste con la narrativa convencional preocupada por el desarrollo épico de un héroe, poniendo así de relieve el sujeto femenino subyacente a un cine que concede el punto de vista a las heroínas; Linda Williams se interesa por el doble deseo femenino y las diferentes posiciones de las cuales dispone un sujeto femenino en su relación con su propia sexualidad y deseo, reafirmando de este modo la esencial flexibilidad de la subjetividad femenina cinematográfica.

Desde estos puntos de partida filosóficos desarrollamos nuestro argumento central, entrelazando los diversos aspectos del sujeto actoral de la actriz china Gong Li. Las miradas interpretativas como gesto distintivo de la actriz en distintas escenas de su filmografía repetidamente exteriorizan el deseo activo, la sexualidad autónoma, la subjetividad polifacética de los personajes interpretados por ella en la pantalla cinematográfica, rebatiendo contundentemente la limitación teórica de definir la mujer en base a su alteridad. El discurso fílmico y actoral creado por la actriz interactúa de esta manera con el discurso filosófico y crítico – el primero reafirmando, expandiendo o contradiciendo el segundo según los casos específicos tratados en esta tesis –: comprobamos la ejecución legítima de la mirada femenina a menudo poderosa e iniciática, 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 las filosofías que hemos aprovechado a lo largo de este estudio, abriendo nuevas posibilidades de reflexionar sobre la subjetividad femenina en el cine chino.

Desde el recorrido filmográfico hecho en esta tesis, hemos sido

testigos de la distintiva y simbólica evolución de la carrera profesional de la actriz Gong Li y de su figuración de las imágenes femeninas. Su establecimiento como una actriz de relieve en la industria cinematográfica china dominada por las producciones de la Quinta Generación entre los años 1987 y 1995 moldea su imagen icónica de mujer apasionada y subversiva mediante su encarnación de heroínas luchadoras y rebeldes con una vitalidad y sexualidad terrenal. Este período, marcado por su emparejamiento laboral y sentimental con el director Zhang Yimou, la convirtió en la principal protagonista en la mayoría de las obras de éste y le proporcionó una libertad creativa que se manifiesta en una representación idiosincrática del desafío a la represión patriarcal diegética a través de sus miradas subjetivas. La era post-Zhang Yimou, que se extiende desde 1996 hasta 2004 y se caracteriza por la versatilidad y el carácter experimental de la interpretación de Gong Li, destaca por una expansión interpretativa y figurativa de la actriz en sus colaboraciones con diversos directores en varios proyectos artísticos, retratando a protagonistas profundamente complejas y diversas que conservan su firmeza, transgresión y sensualidad autónoma a través de miradas que se niegan a someterse a la mera cosificación falogocéntrica y a la negación de su sexualidad femenina. El estrellato de Gong Li durante los años posteriores a 2005, distinguido por un aura irrefutable, se transforma cinematográficamente en un erotismo sofisticado y una

subjetividad profundizada en las producciones hollywoodienses y los *blockbusters*, que conjuntamente contribuyen a la construcción de un ídolo femenino sensual, independiente e inteligente. La trayectoria profesional evolutiva de Gong Li refleja el sujeto actoral mutante y polivalente de la actriz que concuerda fundamentalmente con la subjetividad femenina redefinida por las filósofas feministas. Asimismo, sus figuraciones en la pantalla ofrecen un paradigma crítico y académico para explorar la expresión de un deseo femenino activo y la pronunciación de una subjetividad femenina autoritaria.

En su filmografía detectamos una perceptible preferencia de la estrella por papeles femeninos cuya vida emocional constituye el centro de la trama, y su especial atracción por obras fílmicas adaptadas de fuentes literarias. Sus deseos de protagonizar producciones cinematográficas centradas en la subjetividad femenina añaden una dimensión feminista a su trayectoria profesional. Asimismo, las adaptaciones literarias convencionalmente consideradas como “proyectos cinematográficos de calidad” (Hollinger, 2006: 74) suelen estar caracterizadas por una mayor tensión dramática, lo que permite adentrarse en la psicología de los sujetos femeninos y aporta complejidad y versatilidad al registro cinematográfico de Gong Li. La actriz persiste en su empeño de no repetir roles, creando así distintos sujetos femeninos

en la pantalla y viviendo una subjetividad femenina plural desde su propia experiencia. 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.

Este retrato de una subjetividad femenina autónoma, subversiva y polifacética no debe separarse de las aportaciones de la misma actriz, quien, como hemos argumentado a lo largo de la tesis, lleva sus propias contribuciones personales y distinguibles a su trabajo. En muchos casos, su intervención activa en las producciones cinematográficas influye en la construcción fílmica de las figuras femeninas interpretadas por la actriz. Mediante su participación en el proceso de elaboración de los guiones y el desarrollo de los personajes, así como su influencia en las decisiones directorales a través de sus propias ideas de interpretación, Gong Li lleva su propia agencia y subjetividad femenina al discurso fílmico. La interpretación de la actriz ha posibilitado, en muchos casos, una expresión del deseo femenino y una identificación espectral en textos cinematográficos aparentemente misóginos. En casi todas las películas en que aparece, independientemente del tipo de papel que se le asigna, del grado en que ese papel reafirma o subvierte las



expectativas sobre la feminidad bajo el patriarcado o del final que le espera como consecuencia a su desobediencia, Gong Li siempre se pronuncia como el sujeto del deseo y ejerce de agente independiente. 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.

Reuniendo los elementos necesarios para ser una estrella cinematográfica, el carisma y la profundidad simbólica de la actriz la convierten en un icono internacional e ídolo de mujer moderna. Lo que simboliza la *star image* de Gong Li es sobre todo una emancipación de la sexualidad femenina como alegoría de la liberación nacional. 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<sup>111</sup>. La

---

<sup>111</sup> La comparación de la sexualidad simbolizada por Gong Li y por las actrices representativas de épocas anteriores se halla en la Introducción de esta tesis. Tal y como hemos mencionado, algunas películas de la actriz han sido censuradas, eliminando escenas determinadas para su proyección. Sin embargo, la estrella misma siempre ha manifestado su sensualidad de una manera abierta, apasionada y natural cuando su revelación es necesaria: “En el pasado cualquier escena relacionada con el amor y que tuviera contacto físico se consideraba mala y debía ser eliminada. En realidad no era justo. El amor es una cosa sana, trata de una revelación de los sentimientos verdaderos del ser humano. Debe ser preservado.

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<sup>112</sup>. De este modo, la actriz ha sido una promotora de la

---

Me parece que en nuestras películas, el amor ha sido filmado de manera muy hermosa, no es para nada sucio o feo (traducción propia) (Su Jing y Liu Xin, 2006).” (Texto original: “以前凡是跟爱有关、有身体接触的镜头大家都觉得不健康，一定要剪去，其实这是不对的，爱其实是很健康的东西，是人的真情的流露，这些都应该保留下来，就像我们的电影里，我觉得拍得就很美，并不是不干净的，不好看的。”)

<sup>112</sup> Tomemos un ejemplo para apoyar este argumento: Según investiga Luo Beifan (1988: 19), la película *Sorgo Rojo* “se exhibió en la ciudad de Yinchuan inmediatamente después de haber ganado el Oso de Oro en el Festival de cine de Berlín”, donde durante los primeros nueve días desde su estreno, la cifra de espectadores llegó a 235,572, lo que significa que “más de 2/3 de la población” de esa ciudad vio la película en esos días. En términos similares, la periodista Su Mo (2014) documenta que el precio de la entrada para ver *Sorgo Rojo* se multiplicó hasta cien veces su precio original antes de su estreno general en China. Las estadísticas de los investigadores reflejan la pasión espectral sin precedentes por la película, considerando Luo (1988: 19) que su “historia de amor legendaria” y su “naturaleza salvaje” “fascinan a la audiencia”, provocándoles “resonancia y reflexión”. Esta fascinación espectral por la película no puede separarse de “la emancipación sexual”, y sobre todo la sexualidad femenina liberada que representa la película en la época histórica en que se ambienta, reflejada especialmente en “el rostro revolucionario de Gong Li” que “simboliza el retorno de las mujeres chinas a la pantalla” (Yuan Qingfeng, 2010: 54). En este sentido, parece afirmarse el interés y el reconocimiento a nivel espectral por el simbolismo nacional de la sexualidad femenina emancipada. Dado que, como hemos visto, a lo largo de su trayectoria Gong Li ha conservado su imagen inicial de mujer china con una sexualidad liberada como sujeto activo de su deseo, no

emancipación del erotismo femenino en la reprimida sociedad china. La belleza y sensualidad de la actriz siempre asociadas a su inteligencia, su talento interpretativo, su autonomía productiva y su aspiración artística en la construcción de su *star image* sitúan su físico en un plano progresista, contrapuesto a la noción de simple objeto de deseo masculino y favorable a la construcción de su sujeto actoral.

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<sup>113</sup>. La actriz se convirtió, en cierto modo, en

---

entraremos en detalle respecto de la reacción espectral de sus otras películas. A modo de resumen, citaremos a las biografías Su Jing y Liu Xin (*ib. id.*), “los chinos que han sido siempre conservadores con el tema del sexo también llegan a admirar a ‘la Gong Li sensual’”.

<sup>113</sup> Según las estadísticas recopiladas por la académica Wang Zhimin (2005: 27), ha habido aproximadamente 35 películas chinas premiadas en los festivales del cine internacionales durante la década de los cincuenta; esta cifra aumenta a aproximadamente 40 durante los años sesenta y setenta; y, en comparación, el cine de la Quinta Generación ha ganado aproximadamente 120 premios por todo el mundo, de los cuales 70 son del cineasta Zhang Yimou. La autora afirma que el cine de la Quinta Generación ha tenido una “influencia incalculable” respecto del “conocimiento del mundo sobre China y la cultura china” (*ib. id.*). Gong Li,

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 y 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” (*ib d.*) – rompiendo así la cosificación de la “mujer china” estereotipada y su lugar de alteridad.

La multiplicidad de la imagen de Gong Li comprueba la idea propuesta por Richard Dyer (1979) sobre la encarnación de las

---

protagonista femenina de 9 películas de Zhang Yimou y 3 películas de Chen Kaige, inevitablemente se convierte en el símbolo nacional chino en el contexto internacional. Un embajador francés comentó: “En el pasado los franceses solamente sabíamos que había una Gran Muralla y un Tianánmen en China. Pero ahora, si preguntás a los franceses qué sabemos de China, diríamos Zhang Yimou, Chen Kaige y la hermosa Gong Li.” (Wang Bin, 1998: 75).

estrellas de cualidades contradictorias: lo extraordinario de la estrella – su belleza, éxito, talento de interpretación y *glamour* – confluye con sus aspectos ordinarios – su matrimonio, su vida familiar y sus problemas sentimentales, de modo que se construye un sujeto actoral polifacético que deviene fuente de diversas identificaciones posfeministas posibles para los sujetos plurales de las mujeres contemporáneas: por una parte, su estatus de estrella cinematográfica ofrece un paradigma de aspiración para las espectadoras; y por otra parte, los espectadores pueden identificarse con su condición de mujer normal que conserva deseos y dilemas cotidianos. La imagen de Gong Li reconcilia aspectos aparentemente opuestos en referencia a los dilemas sociales a los que se enfrentan con frecuencia las mujeres contemporáneas: la carrera profesional y la vida familiar, la independencia y la domesticación, la resistencia a la cosificación y el *sex appeal*.

Recordemos las palabras de De Lauretis sobre la subjetividad femenina, citadas íntegramente en la introducción de esta tesis: la propia imagen de la Gong Li ejemplifica esta subjetividad que “ocupa posiciones múltiples” y es atravesada “por discursos y prácticas que pueden ser recíprocamente contradictorios” (De Lauretis, 2000: 137). Los distintos ámbitos de la *star persona* de la actriz presentan una reconciliación en lugar de un conflicto – no se trata de un rechazo radical al rol doméstico tradicional femenino,

sino que más bien se promete un manejo equilibrado y capacitado de las aspiraciones tanto profesionales como familiares. Representa, por lo tanto, una fusión de varios aspectos incorporados en la subjetividad femenina multidimensional producida por la negociación entre las concepciones tradicionales sobre los roles femeninos y una autonomía social que las mujeres contemporáneas chinas ahora pueden disfrutar.

El énfasis de esta tesis en la subversión y la resistencia de la subjetividad femenina no aspira tanto a privilegiar la “feminidad” como una posición superior a la “masculinidad” – pues eso sería caer de nuevo en la estrategia de negar al otro sexo empleada por la ideología falogocéntrica –, sino que tiene como intención desdibujar los límites que separan los géneros en un mundo patriarcal. “El sujeto de esta conciencia feminista ya no es aquél definido inicialmente teniendo en cuenta el único eje del género, la oposición hombre-mujer, y constituido únicamente por la represión o negación de su diferencia sexual” (*ib íd.*). Los atributos convencionalmente considerados como “viriles” a menudo exhibidos por los personajes interpretados por Gong Li demuestran que no existe una característica determinada que sea propia de “lo masculino” o “lo femenino”, sino que cada individuo está compuesto por una mezcla de atributos correspondientes a su género y al género opuesto – es ahí donde radica la idea esencial de la propuesta feminista sobre la

subjetividad polifacética que nos ha interesado recoger para los propósitos de esta tesis.

A lo largo de este itinerario, hemos comprobado que tanto las figuras femeninas interpretadas por Gong Li como su *star image* fuera de la pantalla cinematográfica 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 mirada y la subjetividad femeninas, hemos podido conceder voz a un sujeto actoral resistente a la cosificación y la negación habitualmente coaccionadas sobre el sujeto femenino. Esta tesis sobre el sujeto actoral de una actriz-estrella china desde una perspectiva feminista inspirada en los *star studies* occidentales pretende constituir, por tanto, un intento de ampliar el margen de las investigaciones en dicho ámbito en el mundo académico chino. Tras

nuestro despliegue analítico sobre la dimensión feminista de una actriz china en esta tesis, y dado que lo que refleja la mirada de Gong Li es una conciencia feminista emergente en China, esperamos inspirar más estudios que profundicen la discusión sobre la subjetividad femenina en el cine chino y el sujeto actoral de las estrellas del país oriental.









## Bibliografía

- Antón, Laura (2014) “El drama pasional de la mujer investigadora. Un arquetipo femenino de la crisis”, *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, No.8, pp.57-82
- Arbutnot, Lucie and Seneca, Gail (1990) “Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*”, *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Erens Patricia. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Atkinson, Michael (2005) “Triple X”, *The Village Voice*. <<https://www.villagevoice.com/2005/03/29/triple-x/>> [22 de enero de 2018]
- Aubert, Charles (1927) *The Art of Pantomime*. New York: Henry Holt and Company
- Bao, Yan (2008) “Moral Allegory and Difficult Position on ‘Shanghai Nightmare’: The New Explanation of *Shanghai Triad* and *Tempress Moon*”, *Journal of Zhejiang University Technology (Social Science)*, Vol.7 No.3, pp.326-331
- Bergstrom, Janet (1988) “Rereading the Work of Claire Johnston”,

ed. Constance Penley, *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge

Berry, Chris and Farquhar, Mary (2006) "How Should a Chinese Woman Look? Woman and Nation", *China On Screen: Cinema and Nation*, New York: Columbia University Press

Bonitzer, Pascal (1977) "Les Deux Regards", *Cahiers du Cinéma*, abril, 275, p.32

Bou, Núria (2006) *Diosas y Tumbas: Mitos Femeninos en el Cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria Editorial

Bou, Núria (2007) "Cuestiones Sobre La Representación Del Deseo Femenino En La Historia del Cine", en *Políticas del Deseo: Literatura y Cine*. Barcelona: Icaria Editorial

Bou, Núria (2015) "La Modernidad desde el Clasicismo: El Cuerpo de Marlene Dietrich en las Películas de Josef Von Sternberg", *L'atalante*, No.19, pp.36-42

Bou, Núria y Pérez, Xavier (2000) *El Temps de L'heroi: èpica i Masculinitat en el Cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós Ibérica

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

Butler, Judith (2001) *El Género en Disputa: El Feminismo y la Subversión de la Identidad*. Traducido por Mónica Mansour y Laura Manríquez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

Canby, Vincent (1988) "Film Festival: Social Realist Fable of 1930's China" *New York Times*.  
<<http://www.nytimes.com/1988/10/09/movies/film-festival-social-realist-fable-of-1930-s-china.html>> [07-10-2016]

Carnicé, Marga (2015) "¿Quién Soy Yo? La Política del Actor en el Arte de Anna Magniani", *L'atalante*, No.19, pp.43-50

Chen, Jirong (2014) "English Translation of the Images of Female Spirit in *Liaozhaizhiyi*: Analysis from the Feminism Translation Theory", *Journal of Zhejiang Normal University*, No.4 Vol.39, pp.56-61

Chen, Kaige (1998) "A Veces Madurar es Una Cosa Instantánea", entrevistado por Lin Mu. *Huaxia*, No.73

Chen, Mo (1995) 张艺谋电影论 [*Sobre el Cine de Zhang Yimou*].

Beijing: Chinese Film Press

Chen, Mo (2006) "Poetry from the Juvenile – Reading Chen Kaige's Films", *Contemporary Cinema*, No.1, pp.53-61

Chen, Qianqian (2012) "酒神精神视阈中的《红高粱》 [*Sorgo Rojo* en la Visión de lo Dionisiaco]", *Theory Research*, No.18, pp.124-125

Chen, Sheng (2013) "Chen Kaige y *Luna Seductora*", *Procuratorial View*, No.23, p.96

Chen, Yan (2015) "论电影《红高粱》的意象特征 [Sobre las Características Imaginarias de la Película *Sorgo Rojo*]", *Movie Review*, No.1, pp.28-29

Cheng, Jihua (1980) *La Historia del Cine Chino*. Pekín: China Film Press

Chow, Rey (1995) *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press

Chodorow, Nancy (1978) *The Reproduction of Mothering:*

*Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley:  
University of California Press

Chodorow, Nancy (1999) *The Reproduction of Mothering:  
Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. 2<sup>nd</sup> edition.  
Oakland: University of California Press

Cirlot, Juan Eduardo (1997) *Diccionario de Símbolos*. Barcelona:  
Editorial Labor S.A.

Cook, Pam (1998) "Duplicity in *Mildred Pierce*", ed. E. Ann  
Kaplan, *Women in Film Noir New Edition*, London: The  
British Film Institute, pp.69-80

Cowie, Elizabeth (1984) "Fantasia", *m/f*, No.9, pp.71-104

Cowie, Elizabeth (1993) "Film Noir and Women", ed. Joan Copjec,  
*Shades of Noir*, London: Verso, pp.121-166

Cowie, Elizabeth (1997) *Representing the Woman: Cinema and  
Psychoanalysis*. London: Macmillan Press LTD

Colaizzi, Giulia (2007) *La Pasión del Significante: Teoría de  
Género y Cultura Visual*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva,



S.L.

Cui, Shuqin (1997) "Gendered Perspective: The Construction and Representation of Subjectivity and Sexuality in *Ju Dou*", *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. 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

Curry, Romona (1996) *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Daney, Serge (1996) *La Rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma

Davies, Ann (2010) "The *Femme Fatale* of Spanish Retro *Noir*: The Recuperation of a Repressed Voice", ed. Helen Hanson and Catherine O'Rawe, *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 145-156

De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press

- De Lauretis, Teresa (2000) *Diferencias: Etapas de un Camino a través del Feminismo*. Traducido por María Echánis Sans. Madrid: Horas y Horas
- Deleuze, Gilles (1971) *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*. New York: George Braziller
- Deng, Fang (2004) “从生命意识到酒神精神——论《红高粱家族》在文学史上的独特价值 [De la Conciencia de Vida a lo Dionisiaco: El Valor Original de *La Familia de Sorgo Rojo* en La Historia Literaria]”, *Journal of Southwest University for Nationalities, Humanities & Social Sciences*. Vol.25 No.11, pp.128-131
- Deppman, Hsiu-Chuang (2010) *Adapted for the Screen: The Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*. Honolulu: University of Hawai í Press
- Dickes, Robert (1963) “Fetishistic Behavior: A Contribution to its Complex Development and Significance”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 11
- Ding, Yaping y Zhang, Binning (2008) “华语电影三代女明星的文化表征及其转移轨迹 [The Cultural Characteristics of Three

Generations of Female Stars in Chinese-Language Films and Its Shift Track]”, *Journal of Shanghai University, Social Science Edition*, 6, pp.34-51

Doane, Mary Ann (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press

Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge

Du, Songnan (2004) “《妻妾成群》与《大红灯笼高高挂》中两个不同的颂莲 [Dos Songlians Diferentes en *Esposas y Concubinas y La Linterna Roja*]”, *Journal of Heilongjiang College of Education*, Vol.23 No.5, pp.77-78

Durnat, Raymond (1967) *Films and Feelings*. London: Faber

Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute

Dyer, Richard (1998) “Resistance through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*”, ed. E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir New Edition*, London: The British Film Institute, pp.115-122

Espejito, Mar Gallego (2013) *Dueñas de su Silencio: El Silencio*

*como Poder y Resistencia a la "Identidad Femenina" en la Temática Fémica.* Diputación de Almería, Delegación de Igualdad

Farquhar, Mary (2007) "Blood in the Bathroom: *Shanghai Triad* as Gangster *Noir*", ed. Corey K. Creekmur y Mark Sidel, *Cinema, Law and the State in Asia*, New York: Palgrave Macmillan

Freud, Sigmund (1905) "Tres ensayos de teoría sexual", *Obras Completas de Sigmund Freud, Volumen VII.* Traducción José Luis Etcheverry. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu editores

Gabriel, Juan Ramón (2009) "EROS (de Antonioni, Soderbergh y Kar-Wai)", *Encadenados*.  
<<http://www.encadenados.org/rdc/rashomon/85-n-58-diez-anos-los-olvidados/1533-eros-de-antonioni-soderbergh-y-kar-wai>>  
[22 de enero de 2018]

Gaines, Jane (1990) "Women and Representation: Can We Enjoy Alternative Pleasure?", *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Erens Patricia. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press

Gao, Chunna (2010) *Research on the A Probe into Gong Li's*

*Creations of Images*, tesina de Máster, Hunan University

Gao, Yunlei y Yao, Jialiang (1993) “Sobre el Arte Interpretativo de Gong Li”, *Contemporary TV*, 9

Genz, Stéphanie y Brabon, Benjamin A. (2009) *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Gill, Rosalind (2007) “Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility”, *European Journal of Culture Studies*, Vol. 10, No. 2

Gledhill, Christine (1998) “*Klute 1*: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism”, ed. E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir New Edition*, London: The British Film Institute, pp. 20-34

Godart, Caroline (2016) *The Dimensions of Difference: Space, Time and Bodies in Women's Cinema and Continental Philosophy*. London: Rowman & Littlefield International Ltd

Goldman, Robert (1992) *Reading Ads Socially*. London: Routledge

Gong, Li (2001) “巩俐如何变成漂亮妈妈 [How Does Gong Li

Transform to a Beautiful Mother]” [entrevista por Junjun], *The Symposium of the Eighth China Film Society Of Performing Arts Award*

Gong, Li (2006) “Gong Li Hits Her Hollywood Stride”, [entrevista por *The Associated Press*], *Today*, <<https://www.today.com/popculture/gong-li-hits-her-hollywood-stride-wbna14011588>> [2 de Febrero de 2018]

Gong, Li (2013) 杨澜访谈录 [*Yang Lan One on One*]. Entrevista por Yang Lan en Pekín, 29 de mayo de 2013

Gong, Li (2014a) “我在乐观、悲观之间游离 [Oscilo entre Optimismo y Pesimismo]” [Entrevista por Wang Kai y Qiu Yang], *Life Week*, No.21

Gong Li (2014b) 杨澜访谈录 [*Yang Lan One on One: Entrevista con Gong Li*] Edición 4, mayo de 2014

Gong, Li (2015) *Entrevista con Gong Li en el Evento de Piaget*. Entrevista por Gogoboi, en Shanghai, 13 de abril de 2015

Gong, Li (2016a) “Conversación con Gong Li: La Repetición no es mi Personalidad, la Cantidad no es Importante”, *Sina.com*

<<http://ent.sina.com.cn/m/c/2016-02-05/doc-ixpfhzk8991284.shtml> > [13 Septiembre 2017]

Gong, Li (2016b) “巩俐谈《三打白骨精》：演妖精 我已经到了顶点 [Gong Li Habla de *Rey Mono 2*: He Llegado al Límite de Interpretar al Demonio]”, [entrevista por Li Li] *Yangcheng Evening News*, 3 de Febrero de 2016

Grossman, Julie (2010) “‘Well, Aren’t We Ambitious’, or ‘You’ve Made up Your Mind I’m Guilty’: Reading Women as Wicked in American *Film Noir*”, ed. Helen Hanson y Catherine O’Rawe, *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan, pp.199-213

Guo, Zhenqi (2017) “La Deconstrucción de los Clásicos de *El Rey Mono 2*”, *Movie Literature*, Vol.11, pp.85-87

Guthmann, Edward (1995) “Fear and Loathing in Shanghai / ‘Triad’ is a story of gangland vice”, *San Francisco Chronicle*, <<http://www.sfgate.com/entertainment/article/Fear-and-Loathing-in-Shanghai-Triad-is-a-3017799.php> >, [31 de enero de 2018]

Hai, Ni (2006) “Gong Li: Las Trivialidades Son Amor en Diez Años

de Matrimonio”, *Legal System and Society*, No.12, pp.62-65

Hanson, Helen y O’Rawe, Catherine (2010) “Introduction: ‘Cherchez la femme’”, ed. Helen Hanson y Catherine O’Rawe, *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan, pp.1-8

Harvey, Sylvia (1980) “Women’s Place”, ed. E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir*, London: BFI Publishing

Haskell, Molly (1987) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press

Hollinger, Karen (2006) *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. New York and London: Routledge

Hooks, Bell (2003) “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, ed. A. Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge

Hou, Ping (2014) “启蒙到狂欢:论《黄土地》到《红高粱》电影歌词的嬗变 [Desde Iluminación hasta Carnaval: La Evolución de las Letras de las Canciones de *Tierra Amarilla a Sorgo Rojo*]”, 科学发展 协同创新 共筑梦想——天津市社



会科学界第十届学术年会论文集 [Actas del Décimo Congreso Académico Anual de las Ciencias Sociales de la Ciudad de Tianjin], 29-10-2014 en Tianjin, Tianjin Federation of Social Science

Huang, Fanchuo (Qing Dinastía) 梨园原 [La Ópera Original]

Huang, Jinlong (2015) “On the Oriental Imagination and Cultural Reflection of Movie *Hannibal Rising*”, *Studies in Culture & Art*, Vol.8, No.2, pp.127-130

Huang, Shizhi (2014) “从叛逆到牺牲：论故事片《大红灯笼高高挂》中颂莲的形象 [De Rebelión a Sacrificio: Sobre la Imagen de Songlian en el Largometraje *La Linterna Roja*”, *Movie Review*, No.11, pp.9-14

Huang, Shuqin (1995) “Woman, in a Men’s World of the Film Industry”, *Contemporary Cinema*, No.5, pp.69-71

Huang, Shuqin (2014) “Huang Shuqin: Los Diez Años de Oro de Prisa”, entrevistada por Gu Chunfang, *Xinmin Evening News*, 17-12-2014

Jameson, Fredric (1986) “Third World Literature in the Era of

Multinational Capitalism”. *Social Text*, No.15 (Autumn 1986), pp.65-88

Jiao, Xiongping (1988) “Discussing *Red Sorghum*”, *Zhang Yimou: Interviews*, ed. Frances K. Gateward (2001). Jackson: University Press of Mississippi

Kaplan, E Ann. (1983) *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge

Kaplan, E. Ann (1997) “Reading Formations and Chen Kaige’s Farewell My Concubine”, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press

Kestenberg, J.S. (1956) “On the Development of Maternal Feelings in Early Childhood”, *The Psychoanalytic Study of the Child*, 11

Kirby, Vicki (2011) *Judith Butler: Pensamiento en Acción*. Trans. por Diego Luis Sanromán Peña. Barcelona: Edicions Bellaterra

Kofman, Sarah (1982) *El Enigma de la Mujer: Con Freud o Contra Freud?* Barcelona: Gedisa

Kuhn, Annette (1991) *Cine de Mujeres: Feminismo y Cine*. Madrid:

Cátedra

Lai, Chiping (2004) “重构女性诗意爱情与生命的“此在”真实——电影《周渔的火车》阐释 [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*, No.2, pp.8-9

Laplace, Maria (1987) “Producing and Consuming the Woman’s Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*”, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute

Li, Dan (2009) “一曲震撼人心的女性悲歌：海斯特和菊豆的比较分析 [Una Elegía Femenina Poderosa: Un Análisis Comparativo de Hester y Ju Dou]”, *Times Literary*, No.6, pp.12-13

Li, Erwei (2002) 中国美人——巩俐 [*La Belleza China: Gong Li*]. Guangzhou: Southern Daily Press. <  
<http://tieba.baidu.com/p/59078171> > [29 de julio de 2018]

Li, Li (2016) “巩俐谈《三打白骨精》：演妖精 我已经到了顶点

[Gong Li Habla de *Rey Mono 2: He Llegado al Límite de Interpretar al Demonio*]", *Yangcheng Evening News*, 3 de Febrero de 2016

Li, Lin (1995) "Buscando la protagonista de *Luna Seductora*", *Contemporary TV*, No.2, p.13

Li Qiang (2015) *Colourful Caparison, Lovely Beauties and National Emotions: The Research of Body in Zhang Yimou's Films*. Tesis doctoral. Shanghai: Shanghai University

Li, Xinyang (2010) "The Voice of the Times and the Voice of Women: On Huang Shuqin's Movies with Woman Subject", *Contemporary Cinema*, Vol.1, pp.84-89

Lin, Mei (2016) "Sadness over Unfortunes and Anger over Discouragement – The Analysis of Banshees Image and its Thought Value in the *Journey to the West*", *Journal of Hubei Correspondence University*, Vol.29 No.20, pp.186-187

Liu, Changqi (2014) "酒神精神与文化反思——电影《红高粱》的再解读 [Dionysian Spirit and Cultural Reflection: A Reinterpretation of the Movie *Red Sorghum*]", *Journal of Yulin University*, Vol. 24 No. 3, pp.147-150

Loeb, Jacqueline (2011) “Dissonance Rising: Subversive Sound in Zhang Yimou’s *Raise the Red Lantern*”, *Film-Philosophy* 15.1, pp.204-219

López, Fernando (2006) “Gong Li, la Estrella que Vino de Oriente”, *La Nación*.  
<<http://www.lanacion.com.ar/829721-gong-li-la-estrella-que-vino-de-orient>> [22 de enero de 2018]

Lu, Sheldon Hsia-Peng (1995) “Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies”, in Lu S.H., ed., *Transnational Chinese Cinemas*, Honolulu: University of Hawaii Press

Lu, Xiaopeng (2000) “中国电影史中的社会性别、现代性、国家主义 [Género, Modernidad y Nacionalismo en el cine chino]”, *Ethnic Arts Quarterly*, No.1, pp.178-183

Lu, Yan (1995) “Chen Kaige desde la Perspectiva de su Editor”, *A Vast View on Publishing*, No.4, pp. 48-51

Lu, Yanxia (2014) “《红高粱》: 跨越 28 年的“年代剧” [*Sorgo Rojo*: ‘la serie de la época’ de 28 años]”, *Beijing Daily*, 20-11-2014,

Luo, Beifan (1988) “谁说叫好必不上座 – 《红高粱》上座引起的思索 [¿Quién dice que una Película Buena no Puede Tener Éxito de taquilla? – Las Reflexiones sobre la Popularidad de *Sorgo Rojo*]”, *Movie Review*, No.8, p.19

Luo, Xueying (2000) “Escribir Personajes, Narrar Historias, Connotar Culturas”, ed. Yang Yuanying, Pan Hua y Zhang Zhuan, *The 5th Generation of Chinese Filmmakers in the 1990s*. Beijing: Communication University of China Press

Malby, Richard (2003) *Hollywood Cinema*. 2d ed. Malden, Mass.: Blackwell

Man, Liu (1995) “*Luna Seductora*, Gong Li, los Cineastas”, *Contemporary Cinema*, No.3, pp.18-19

Martin, Angela (1998) ““Gilda Didn’t Do Any of Those Things You’ve Been Losing Sleep Over!’: The Central Women of 40s Films Noirs”, ed. E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir New Edition*, London: The British Film Institute, pp.202-228

McLean, Adrienne (1993) ““It’s Only That I Do What I Love and

Love What I Do’: Film Noir and the Musical Woman”, *Cinema Journal*, Vol.33, No.1, pp.3-16

McLean, Adrienne (2004) *Being Rita Hayworth: Labour, Identity and Hollywood Stardom*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press

Mellencamp, Patricia (1997) “Spectacle and Spectator: Looking through the American Musical Comedy”, *Cin étracts 1*, No.2, p.29

Meloni, Carolina (2012) *Las Fronteras del Feminismo: Teor ías Nómadas, Mestizas y Postmodernas*. Madrid: Fundamentos

Meng, Wenbin (2007) “En Búsqueda del Lago Místico en el Sueño: Una Interpretacion de *El Tren de Zhou Yu*”, *Movie Review*, No.23, pp.53-55

Metz, Christian (1975) “The Imaginary Signifier”, *Screen*, Vol.16, No.2, Summer, pp.14-76

Mirizio, Annalisa (2004) “El Deseo Inter-dicto de las Mujeres: los Avatares del Deseo Femenino y Su Expresión Literaria”, eds. M<sup>a</sup> José de la Pascua, M<sup>a</sup> del Rosario Garc ía-Doncel y Gloria

Espigado, *Mujer y Deseo*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Mirizio, Annalisa (2010) “¿Adónde Conduce la Exaltación de lo Femenino? Logros y Límites Políticos del Pensamiento de la Diferencia Sexual Italiano”, *Feminismo/s*. No.15, pp.95-117

Modleski, Tania (2016) *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. 3<sup>rd</sup> Edition. New York: Routledge

Morin, Edgar (2005) *The Stars*. Traducido por Richard Howard. Minneapolis y London: University of Minnesota Press

Mulvey, Laura (1975) "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen*. Oxford Journals. 16 (3): pp.6–18

Mulvey, Laura (1993) “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, *Contemporary Film Theory*. London: Longman

Nacache, Jacqueline (2006) *El Actor de Cine*, traducido por Manel Martí Viudes. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.



- Naremore, James (2015) “La imitación, la excentricidad y la caracterización en la interpretación cinematográfica”, *L'atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, Vol. 19, pp.7-16
- Negra, Diane (2009) *What a Girls Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London: Routledge
- Ni, Min (2003) “Qué Lleva Exactamente *El Tren de Zhou Yu*”, *China Consumer Journal*, 26/02/2003
- Pan, Guomei (2009) *Stars Study on New Chinese Actress*, tesis doctoral, Shanghai University
- Pan, Jiadan (2015) “时空畸变视角下结构的陌生化——电影《红高粱》与小说《红高粱》之比较 [Una Comparación del Guión Cinematográfico y la Novela de *Sorgo Rojo*]”, *Journal of Ankang University*, Vol.27, No.5, pp.73-75
- Pang, Bo (2016) “浅论“奇观”电影中二次元美学之渗透——由《西游记之孙悟空三打白骨精》人物造型谈起 [La Construcción de Imagen de los Personajes en *El Rey Mono 2*]”, *Contemporary Cinema*, No.8, pp.146-149

Place, Janey (1998) "Women in Film Noir", ed. E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir New Edition*, London: The British Film Institute, pp.47-68

Pollock, Griselda (2010) "Ecoutez La Femme: Hear/Here Difference", ed. Helen Hanson y Catherine O'Rawe, *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan

Pravadelli, Veronica (2015) *Le Donne del Cinema: Dive, Registe, Spettatrici*. Roma: Laterza

Radner, Hilary (1999) "Queering the Girl", H. Radner y M. Lockett (eds) *Swinging Single*, pp.1-38. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press

Reynaud, Berenice (1993) "Glamour and Suffering: Gong Li and the History of Chinese Stars", en *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Ed. Pam Cook y Philip Dodd. London: Scarlet Press

Rich, Adrienne Cecile (1980) "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Journal of Women's History*, Vol.15, No.3, pp.11-48

Rubin, Gayle (1989) “Reflexionando sobre el Sexo: Notas para una Teoría Radical de la Sexualidad”, *Placer y Peligro*, ed. Vance, C. Madrid: Editorial Revolución

Rui, Haitian (2013) “Cinco Interpretaciones del eje temático de la película *El Tren de Zhou Yu*”, *Movie Literature*, No.17, pp.17-19

Said, Edward (1983) *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press

Sartre, Jean-Paul (1966) *Being and Nothingness*. Trans. Hazel Barnes. New York: Washington Square

Schippers, Mimi y Sapp, Erin Grayson (2012) “Reading *Pulp Fiction*: Femininity and Power in Second and Third Wave Feminist Theory”, *Feminist Theory* 13(1), pp. 27-42

Scholes, Robert (1979) *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press

Schreiber, Michele (2015) *American Postfeminist Cinema: Women, Romance and Contemporary Culture*. Edinburgh: Edinburgh

University Press

Segarra, Marta (2009) *Ningú No Neix Dona: Antologia de Textos d'El Segon Sexe, de Simone de Beauvoir*. Vic: Eumo Editorial

Shi, Chuan (2013) “The Analysis of Huang Shuqin and Her Movies”, *Contemporary Cinema*, Vol.5, pp.34-38

Shi, Chuang (1995) “Chen Kaige Comenta Sobre *Luna Seductora*”, *Movie Review*, No.1, p.13

Shi, Fan (1993) 巨星巩俐 [*Superestrella Gong Li*]. Shijiazhuang: Hebei People's Publishing House

Shingler, Martin (2017) “Los *Star Studies* en Europa”, *Comparative Cinema*, Vol.V No.10, pp.9-16

Sieglohr, Ulrike (ed.) (2000) *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. London y New York: Cassell

Soila, Tytti (ed.) (2009) *Stella Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet, Herts: John Libbey

Solomon, Joseph, C. (1978) "Transitional Phenomena and Obsessive-Compulsive States", *Between Reality and Fantasy: Transitional Objects and Phenomena*, ed. Simon, A. Grolnick, Leonard Barkin, Werner Muensterberger. New York, Jason Aronson

Soloway, Jill (2016) "Jill Soloway: The Female Gaze", *Toronto International Film Festival*

Song, Yan (2007) "Running Between the Spirit and the Common Customs: The Theme and Narration of Zhou Yu's Train", *Journal of Shandong Normal University (Humanities and Social Sciences)*, Vol.52 No.2, pp.20-23

Song, Yanfei (2015) "电影《红高粱》女性形象分析 [Un Análisis de la Imagen Femenina en la Película *Sorgo Rojo*]", *Movie Literature*, No.20, pp.100-102

Spicer, Andrew (2002) *Film Noir*. Harlow, England: Pearson Publishing

Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London, Routledge

Studlar, Gaylyn (1988) *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press

Su, Jing y Liu, Xin (2006) *巩俐传奇* [La Leyenda Gong Li]. Beijing: Tuanjie Publishing House

Su, Mo (2014) “红高粱何以红了一茬又一茬？ [¿Cómo el *Sorgo Rojo* Ha Podido Tener Éxito Una y Otra Vez?]”, *Workers Daily*, 27-1-2014, 005

Sun, Zhirong (2009) “隐忍·反抗·救赎——张艺谋早期电影中女性生存状态探析 [Resiliencia, Rebelión y Redención: Una Investigación sobre la Condición de las Mujeres en las Primeras Películas de Zhang Yimou]”, *Movie Review*, No.16, pp.6-7

Tian, Miao (2015) “论《红高粱家族》意象的生命意识与酒神精神 [Sobre la Conciencia de Vida Simbólica y lo Dionisiaco de *La Familia del Sorgo Rojo*]”, *Masterpieces Review*, Edición 35, pp.140-142

Ulliel, Gaspard (2007) “The Onset Interview for ‘Hannibal Rising’”, *Moviehole*,

<<http://moviehole.net/200710362interview-gaspard-ulliel>> [2 de febrero de 2018]

Vernant, Jean-Pierre (2001) *El individuo, el amor y la muerte en Grecia*. Barcelona: Paidós

Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Étoile, cop.

Wang, Anyi (2013) 今夜星光灿烂 [*Las Estrellas Brillantes de Esta Noche*]. Beijing: New Star Press

Wang, Bin (1998) 张艺谋这个人 [*El Personaje Zhang Yimou*]. Beijing: Tuanjie Publishing House

Wang, Binbin (1994) “一份备忘录——为未来的文学史家而作 [A Memorandum – For Future Historians of Literature]”, *Literature and Art Forum*, 2

Wang, Hongyue (2015) “红高粱美学:从小说到电影到电视剧 [El Esteticismo del *Sorgo Rojo*: Desde la Novela al Cine a las Series Televisivas]”, *Journal of Huaiyin Teacher's College (Social Sciences Edition)*, Vol.37 No.5, pp.636-641

- Wang, Tongkun (2013) *The Adaptation of Literary Works in Chen Kaige's Movies*. Tesina de Máster, Shandong University
- Wang, Yan (2003) “El Espacio Emocional de la Música: El Análisis Musical de *El Tren de Zhou Yu*”, *Movie Review*, No.5, p.35
- Wang, Yihui (2013) *Research on the Relationship of “Language-Picture” in Film Adaptation of the Literary Works: The Case Research of Zhang Yimou's Works*. Tesina de Máster, Nanking University
- Wang, Yuejin (1991) “*Red Sorghum*: Mixing Memory and Desire”, en *Perspectives on Chinese Cinema*, ed. Chris Berry. London: British Film Institute Publishing
- Wang, Zhimin (2005) “第五代电影对中国电影的主要贡献 [La Principal Contribución de la Quinta Generación para el Cine Chino]”, *Contemporary Cinema*, No.3, pp.24-28
- Webber, Peter (2007a) “Exclusive Interview with Hannibal Rising's Peter Webber”, [entrevista por Barry Wurst], *Firstshowing.net*, <<http://www.firstshowing.net/2007/exclusive-interview-with-hannibal-risings-peter-webber/>> [2 de febrero de 2018]



Webber, Peter (2007b) *Hannibal Lector, the Original of Evil*.

[Entrevista DVD] US: Dino De Laurentiis Company

Wei, Ying (1994) “No Solamente Natural y Auténtico, sino también

con Riqueza y Color: Breve Comentario sobre el Estilo

Interpretativo de Gong Li”, *Movie Review*, 1

Wen, Bin (2015) “浅谈巩俐在张艺谋早期电影中的‘身体语言’

[Un Análisis Breve del Lenguaje Corporal de Gong Li en las

Primeras Películas de Zhang Yimou]”, *Art and Literature for*

*the Masses*, No.16, p.202

Williams, Linda (1984a) “Something Else besides a Mother: Stella

Dallas and the Maternal Melodrama”, *Cinema Journal*, Vol. 24,

No. 1 Autumn, pp.2-27

Williams, Linda (1984b) “When the Woman Looks”, ed. B.K. Grant,

*The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin:

University of Texas Press, pp.15-34

Wittig, Monique (1976) *The Lesbian Body*. Trad. Peter Owen. New

York; Avon

Wolf, Naomi (1993) *Fire with Fire: The New Female Power and*

*How It Will Change the 21<sup>st</sup> Century*. London, Vintage

Wu, Huidan (2015) “从电影到电视剧:《红高粱》中女性意识的渐变 [Del Cine a la Serie Televisiva: La Transformación de la Conciencia Feminista en *Sorgo Rojo*]”, *Radio & TV Journal*, 1

Wu, Wangui (2013) “La Imagen de las Hechiceras en *Viaje al Oeste*”, *Journal of Zibo Normal College*, Vol.2, pp.52-55

Wulff, M. (1945) “Fetishism and Object Choice in Early Childhood”, *Psychoanalytic Quarterly* 15

Xing, Chengwu (2011) “Feminismo o Estética de la Vida? – Un Análisis de la Película *La Joya de Shanghai*”, *Movie Review*, Vol.18, pp.29-31

Xu, Zhen (2013) “On the Painting Soul Pan Yuliang’s Body Painting and Women’s Liberation”, *Art Education Research*, Vol.16, p22

Xue, Zhongjun y Xiao, Guodong (2001) “张艺谋影片女性意识浅议 [Un Breve Análisis de la Conciencia Femenina en el Cine de Zhang Yimou]”, *Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences)*, No.3, pp.83-88

- Yan, ChunJun (1995) “张艺谋巩俐合论 [A Combined Analysis of Zhang Yimou and Gong Li]”, *Film Art*, No.4, p.6
- Yang, Meihui (1993) “Of Gender, State Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou”. *Public Culture*, No.5, pp.297-313
- Yang, Yuanying (2000) “Introducción”, *The 5<sup>th</sup> Generation of Chinese Filmmakers in the 1990s*. Beijing: Beijing Broadcasting Institute Press
- Ye, Shuxian (2005) 英雄与太阳 [*El Héroe y el Sol*]. Xi'an: Shanxi People's Publishing House
- Yin, Han (2016) “《菊豆》：封建礼教与火海中的悲剧礼赞 [*Ju Dou: Un Elogio Trágico en las Éticas Feudales y el Fuego*]”, *Movie Literature*, No.13, pp.94-96
- Yu, Tao (2012) “Star Studies in China (2000-2012) – Current Situations and Prospects of China's Star Studies”, *Journal of Guizhou University (Art Edition)*, Vol.26, No.1, pp.36-40
- Yuan, Qingfeng (2010) “The Visual Revolution and the Artistic

Contribution of Directos of the Fifth Generation in 1980s: Taking *Red Sorghum* in 1987 for Example”, *Journal of Yangtze Normal University*, Vol.26, No.2, pp.51-56

Yuan, Wenli (2012) “现代视域下“女妖意象”及其文化隐喻的流传与新变 [La Imagen de las Hechiceras en la Visión Contemporánea y la Circulación y Transformación de su Connotación Cultural]”, *Contemporary Literary Criticism*, Vol.6, pp.129-132

Zhan, Xiaoshan y Han, Wei (2011) “张艺谋电影作品的心理学解读：用艺术填补早期心理缺失[A Psychological Interpretation of Zhang Yimou’s Movies]”, *Journal of Lanzhou University (Social Sciences)*, Vol.39, No.5, September, pp.69-80

Zhang, Binning (2009) “Fetichismo, Panasia y Macromastia: Un Análisis de los Modelos de las Últimas Imágenes de Gong Li en la Pantalla”, *Movie Review*, Vol.11, pp.3-6

Zhang, Caihong (2014) “巩俐：当代中国电影名片 [Gong Li: La Tarjeta de Presentación del Cine Chino Contemporáneo]”, *第八届中国影视高层论坛 [Actas del Forum Alto-Nivel del Cine y Televisión Chinos]*, 1,2/11/2014 en Nanjing, Chinese College Association for Visual Art y Nanjing University of

Arts

Zhang, Tikun y Xie, Yanchun (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*, Vol.1, pp.75-76

Zhang, Xudong (1997) *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham: Duke University Press

Zhang, Yimou (1993) “张艺谋眼中出巩俐 [Gong Li en los Ojos de Zhang Yimou]”, [entrevista por Wang Ge y Hai Bo], *Journal of Information*, No.1, pp.36-38

Zhang, Yimou (2000) “写人叙事内涵——《秋菊打官司》放谈录 [Escribir Personajes, Narrar Historias, Connotar Culturas: Entrevista sobre *Qiu Ju, Una Mujer China*]” [Entrevista por Luo Xueying], ed. Yang Yuanying, Pan Hua y Zhang Zhuan, 90年代的第五代 [*The 5th Generation of Chinese Filmmakers in the 1990s*]. Beijing: Communication University of China Press.

Zhang, Ying (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)*, Vol.28, No.5, pp. 32-38

Zhang, Yingjin (2002) *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Michigan: University of Michigan Centre for Chinese Studies

Zhang, Yongjun (1993) 走近巩俐 [Acercándonos a Gong Li].  
Changchun: The Time Literature and Art Press

Zhao, Xiaoshan y Han, Wei (2011) “A Psychological Interpretation of Zhang Yimou’s Movies”, *Journal of Lanzhou University (Social Sciences)*, Vol.39, No.5, pp.69-80

Zheng, Rui (2010) “红灯笼背后的狂欢——《大红灯笼高高挂》影像构成的政治结构 [El Carnaval detrás de las Linternas: La Estructura Política de las Composiciones Cinematográficas de *La Linterna Roja*]”, *New Vision Art*, 1, pp.95-96

Zhi, Jiansha (2007) “巩俐和张艺谋：10年轮回 [Gong Li y Zhang Yimou: Reincarnación de Diez Años]”, *Times Digest*, No.1, pp.26-27

Zhou, Fengmei (2008) “‘Manzana’ y ‘Naranja’: una Interpretación Comparativa de *Los Gritos d Zhou Yu* y *El Tren de Zhou Yu*”, *Journal of Suzhou University*, No.1, pp.87-89

## Filmografía Citada

- Adiós a Mi Concubina* (霸王别姬, Chen Kaige, 1993)
- Corrupción en Miami* (*Miami Vice*, Michael Mann, 2006)
- El Camino a Casa* (我的父亲母亲, Zhang Yimou, 1999)
- El Rey Mono 2* (西游记之孙悟空三打白骨精, Zheng Baorui, 2016)
- El Tren de Zhou Yu* (周渔的火车, Sun Zhou, 2002)
- Eros, La Mano* (爱神之手, Wong Kar-Wai, 2004)
- Hannibal, El Origen del Mal* (*Hannibal Rising*, Peter Webber, 2007)
- Ju Dou* (菊豆, Zhang Yimou, 1990)
- La Joya de Shanghai* (摇啊摇, 摇到外婆桥, Zhang Yimou, 1995)
- La Linterna Roja* (大红灯笼高高挂, Zhang Yimou, 1991)
- Luna Seductora* (风月, Chen Kaige, 1996)
- Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005)
- Sorgo Rojo* (红高粱, Zhang Yimou, 1988)
- The Empress Dowager* (一代妖后, Li Hanxiang, 1989)
- Un Alma Perseguida por la Pintura* (画魂, Huang Shuqin, 1993)
- Un Verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1956)