

Resumen

La filmografía de Li Yu traza un recorrido por la última historia de China continental, a través de personajes que, por razones de etnia o de clase, son mantenidos en los márgenes de un modelo social diseñado por el capitalismo, en el que la ciudad, y su poder alienante, ocupa un lugar destacado. Sobre esta premisa, Li Yu establece una distinción clara entre personajes femeninos y masculinos por medio del control que los hombres mantienen sobre los cuerpos de las mujeres y de su exposición punitiva, su domesticación y su venta, lo que genera en los textos una tensión compleja, fértil y propositiva que hace necesaria una nueva aproximación crítica a los filmes y a la poética cinematográfica de la directora.

Palabras clave: Li Yu, cine chino de mujeres, género, corporalidades.

Resumo

A comercialização dos corpos no cinema de Li Yu

A filmografia de Li Yu traça uma viagem pela história mais recente da China continental, através de personagens que, por motivos de etnia ou classe, são mantidas à margem de um modelo social desenhado pelo capitalismo, no qual a cidade, e seu poder alienador, ocupam um lugar de destaque. Partindo dessa premissa, Li Yu estabelece uma clara distinção entre personagens femininas e masculinas por meio do controle que os homens mantêm sobre os corpos das mulheres e sua exposição punitiva, domesticação e venda, o que gera nos textos uma tensão complexa, fértil e propositada que torna necessária uma nova abordagem crítica dos filmes e da poética cinematográfica da realizadora.

Palavras-chave: Li Yu, cinema feminino chinês, género, corporalidades.

Abstract

The Commercialization of Bodies in Li Yu's Cinema

Li Yu's filmography traces a journey through the recent history of mainland China through characters that, for reasons of ethnicity or class, are kept on the margins of

* Universidade Complutense de Madrid (UCM), Madrid, España.
Dirección postal: Av. Complutense, 3, 28040 Madrid, España.
Correo electrónico: crequena@ucm.es

a social model designed by capitalism in which the city, and its alienating power, features prominently. On this premise, Li Yu establishes a clear distinction between female and male characters through the control men keep on women's bodies, and their punitive exposure, domestication and sale, generating in the texts a complex, fertile and purposeful tension that requires a new critical approach to the films and the cinematographic poetics of this director.

Keywords: Li Yu, Chinese women's cinema, gender, corporealities.

1. Introducción

Una de las características más interesantes del cine es su poder de representación de realidades a través de una mirada particular y única, capaz de crear una imagen de tipo ficcional con la que el espectador, y las sociedades, establecen una relación identitaria, emocional y reflexiva. La obra desarrollada por Li Yu traza con nitidez la trayectoria de la sociedad china desde la época posterior a Mao Zedong hasta nuestros días, no sólo en lo que respecta a las historias contadas, sino también a los modos en que éstas se articulan en los discursos de los narradores y de los personajes. En este viaje propuesto por Li Yu, la sexualidad ocupa un lugar preeminente desde el que se observa, y se narra, la relación que un grupo heterogéneo de mujeres en situaciones sociales diversas (según clase, etnia, rol, etcétera) mantiene con su sociedad.

El objetivo del siguiente trabajo es hacer un bosquejo de la evolución del cine chino de mujeres del tercer milenio a través de la obra de una de sus autoras más emblemáticas, Li Yu. Para ello se analizarán, por razones de espacio, los tres primeros filmes escritos y dirigidos por la directora, que representan momentos distintos en su producción. Se reconstruirán sus historias (escasamente conocidas en España¹), se abordarán sus temas, sus propuestas, sus modos de aproximación a asuntos relacionados con la construcción de la feminidad y del ser mujer a través del cuerpo.

2. El cine social de Li Yu: el inicio

Li Yu (李玉) nació en el año 1973. Como muchas otras directoras chinas de las últimas generaciones, comenzó su carrera en la televisión pública CCTV (China Central Television). En la década de 1990 ingresó a la industria cinematográfica a

¹ El cine chino de mujeres ha recibido muy poca atención en España. El vacío es evidente incluso dentro de los estudios cinematográficos especializados. A pesar de que, en la actualidad, Li Yu es una de sus autoras más conocidas e importantes, prácticamente no se encuentran aproximaciones académicas a su obra.

través del documental (*Sisters*, 1996; *Stay and Hope*, 1997; *Honor and Dreams*, 1998), en el que desarrolló un estilo próximo al *cinéma vérité* (Pekander 2019, 6-9). En 2001 debutó en el cine de ficción, y, hasta la fecha, ha escrito y dirigido siete² películas que han recibido diversos premios en festivales internacionales de cine categoría A, como Berlín, Tokio y Venecia.

Jin nian xia tian/Fish and Elephant (Li Yu 2001) es una película *underground* de bajo presupuesto, interpretada íntegramente por actores no profesionales, algunos de los cuales ni siquiera supieron que estaban participando en un rodaje. Pese a que no llegó a ser estrenada en salas de cine, ni dentro ni fuera de China, fue presentada en diversos festivales internacionales, como Taiwan Shuanglian Film Exhibition (2001), Berlin International Film Festival (2002) o Annual Toronto Lesbian & Gay Film & Video Festival (2002) (Shi 2004, 21). Además de ser la primera película de la directora, es la primera película en el cine de la República Popular China que aborda directamente el tema del lesbianismo desde la perspectiva tanto de la identidad genérico-sexual como de las relaciones de pareja (orientación).

La película cuenta la historia de una joven mujer, Xiaoqun, que vive en Beijing y trabaja en un parque zoológico. Desde el principio queda claro que su conflicto nace de la inconformidad de sus parientes porque aún no se ha casado, pese a tener más de treinta años. Xiaoqun es lesbiana, está enamorada y convive con la dependiente de una tienda de ropa llamada Xiaoling. El conflicto se desata cuando la madre de Xiaoqun llega por sorpresa a Beijing y las jóvenes deben ocultar su relación.

En tanto texto inicial, la película plantea varios de los temas que tendrán gran relevancia en las próximas películas de Li Yu, como la exposición del cuerpo de las mujeres en el espacio público y su compraventa, las relaciones madre e hija/hijo o la existencia (lucha o supervivencia) de personajes que se encuentran en los márgenes de la organización social.

En *Fish and Elephant*, Xiaoqun es una mujer independiente, exitosa, pues ha logrado construir la vida que quiere, se ha adaptado sin problemas a su ciudad de acogida, tiene un trabajo que le gusta, ha asumido con naturalidad su orientación sexual y está entusiasmada con su nueva relación de pareja. La seguridad y la confianza que tiene en sí misma le permiten enfrentar las rígidas normas sociales que la obligan a casarse, ya que, si bien es cierto debe acudir con regularidad a las entrevistas matrimoniales concertadas por su familia, no esconde su preferencia por las mujeres, salvo a su madre.

La historia se sitúa en el contexto de la tradición familiar china de raigambre confuciana, en la que la felicidad personal se basa en la subordinación del sujeto al orden jerárquico de la familia. Esto explica el hecho de que Xiaoqun, pese a reconocer abiertamente su lesbianismo, se someta, en apariencia, a los deseos de su

² Actualmente se encuentra en etapa de postproducción su octava película, *The Fallen Bridge*.

madre y de sus parientes. Como señala Shen Yifei (2016, 15), en la cultura tradicional china la vida del individuo “estaba íntimamente relacionada con la unidad a la que pertenecía, y el bienestar dependía decididamente del colectivo”³.

En las *Analectas* de Confucio la piedad filial no sólo se relaciona con el bienestar social, sino también con la acción política⁴, es decir, la familia es trasunto de la organización del Estado, mientras que la obligación para con ella es “la máxima virtud y la más importante en las relaciones humanas” (Botton 2016, 518). En la fragmentación de Xiaoqun, entre lo que es y lo que aparenta ser, se puede ver con claridad la tensión histórica de principios del siglo XXI concentrada en un personaje femenino que, pese a los cambios que estaban experimentando algunas estructuras sociales, no puede elegir su vida libremente. Cabe recordar que, para estos años, China ya había aprobado tres leyes sobre el matrimonio (1950, 1980 y 2001) que declaraban, entre otras cosas, la igualdad de derechos sin distinción de sexo, la monogamia, el divorcio en igualdad de condiciones, no reconocía la existencia de un jefe de familia y prohibía los matrimonios concertados, la interferencia en el matrimonio de las viudas y el pago de dote (Botton 2016, 512). En la película, sin embargo, la reglamentación de la ley tiene un valor real menor que el de la tradición, pues casi todos los personajes continúan manteniendo una visión del matrimonio no acorde con las nuevas normas de comportamiento social.

El punto más vulnerable de la protagonista es precisamente la relación dulce pero aún dependiente que mantiene con su madre, pues Xiaoqun siente que debe defenderla de su soledad, de su precariedad económica y del aislamiento impuestos como castigo por la familia por haberse divorciado. Lo que Xiaoqun ignora es que su madre tiene un pretendiente con el que quiere casarse, razón por la que ha ido a Beijing, para casar antes a su hija. Hacia el final de la historia, la madre se atreve a contar su secreto a Xiaoqun, que reacciona con alegría; sin embargo, no ocurre lo mismo cuando, animada por la confesión, Xiaoqun le cuenta que es lesbiana y que Xiaoling no es su compañera de piso sino su pareja. Pese al amor, la madre no puede comprender que su hija posea ya, sin que medie la presencia de un hombre, todo lo que para ella significa el matrimonio.

Un aspecto importante en la película es la marcada distinción entre personajes buenos y malos, propia de la tipología heredada del cine rural chino (Tan 2003, 649), que se manifiesta fundamentalmente a través de los personajes masculinos a los que les corresponden, por lo general, características o comportamientos negativos. El único personaje masculino que escapa a la crítica o a la ridiculización es el

³ En el texto original, “All in all, an individual’s life was closely related to the unit to which he or she belonged, and well-being was decidedly dependent on the collective.”

⁴ En el libro segundo se puede leer: “Alguien preguntó a Confucio: ‘Maestro, ¿por qué no participas en el gobierno?’. El maestro respondió: ‘En los *Documentos* se dice: Limitate a cultivar la piedad filial y sé bondadoso con tus hermanos, y ya estarás contribuyendo a la organización política’. Ésa es también una forma de acción política” (1998, 46).

novio de la madre, cuya dulzura y respeto por los otros destacan en una única secuencia que anticipa la aceptación de la madre de la homosexualidad de Xiaoqun. Es interesante la manera sutil en la que la película sugiere aquí una inversión en los personajes de la madre, que representa la visión tradicional de la familia, y su novio, que se halla mucho más abierto a la nueva concepción de familia.

Los otros personajes masculinos cumplen un papel únicamente funcional en el texto, son planos, su aparición es breve y encarnan acciones estereotipadas reales. El machismo, la intolerancia y la vulgaridad son característicos en casi todos: en el primo pretendiente, que no acepta la homosexualidad o la patologiza, en el segundo, que intenta ofenderla después de enterarse de que Xiaoqun es lesbiana, en el hombre que la aborda en la calle, o en el tercer pretendiente (Zhang), que durante la entrevista responde a la madre que las tres cualidades que debe tener una mujer casada son la virtud (en las tareas del hogar), la nobleza (propia de una dama con sus invitados) y la lascivia (en la cama del marido). Todos ellos, además, presumen al hablar de una sabiduría ancestral, anclada en la tradición, y son incapaces de notar la sonrisa irónica que despiertan en madre e hija.

Fish and Elephant es, en palabras de la propia autora, una exploración sobre cómo tratar una relación lésbica frente a la familia y frente a la sociedad (Cui 2003, 215). Una característica importante de su planteamiento narrativo es precisamente el desajuste que se produce en la vida de la protagonista que, por un lado, vive su sexualidad con una libertad mucho mayor que la que le permite su entorno social (la enuncia en voz alta), y, por otro, oculta a la madre su felicidad y permite que ésta someta su cuerpo a la exposición constante del mercado matrimonial. Según Lingzhen Wang (2011, 35), este tipo de contradicciones (e incertidumbres) impiden, en general, que las películas de Li puedan ser consideradas feministas; sin embargo, la autora ignora datos importantes en la configuración de sus personajes protagónicos que, como en el caso de Xiaoqun, están determinados por relaciones de diverso tipo con el resto de los personajes. El problema real que la película plantea no pasa, pues, por la protagonista ni por la imagen que tiene de sí misma; tampoco pasa, como sucede en otras películas de Li, por su relación con la sociedad, sino por su rol de hija protectora. En este sentido, se puede observar a Xiaoqun a través de las palabras de Teresa de Lauretis (2000, 137), cuando reflexiona sobre el sujeto de la conciencia feminista: “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”.

Hong yan/Dam Street (Li Yu 2005), su segunda película, comienza con la poderosa imagen de una joven, casi una niña, que se sumerge en el lecho de un río pedregoso. La historia está ubicada temporalmente en 1983 y se inicia con una pareja de colegiales que esperan un hijo. El pavor que sienten porque alguien pueda enterarse del embarazo de la chica, Yun, los obliga a pedir ayuda a la hermana del joven que trabaja en un hospital (Zhengyue), pero es demasiado tarde cuando una de las profesoras ve por casualidad el vientre desnudo y abultado de

la niña. Ambos son expulsados con violencia del colegio: él (Feng) debe abandonar el pueblo y ella debe permanecer ahí para sufrir la humillación pública. Al poco tiempo nace el hijo de Yun y su abuela, Sun, pide a la matrona (Zhengyue) que le entregue al niño para dárselo a una pareja de profesores. A Yun le dicen que su hijo ha nacido muerto. Después de una elipsis de diez años, Yun se ha transformado en una bella cantante de ópera de Sichuan, pero los tiempos y los gustos han cambiado y tiene más éxito con su repertorio de canciones populares, románticas y modernas, que la han convertido en un personaje popular en su pueblo. Uno de sus más fervientes admiradores es Xiaoyong, el pequeño hijo de Zhengyue, que sueña con Yun, canta sus canciones, la espía mientras se baña y se cuele en sus espectáculos. Yun continúa viviendo con su madre, se siente frustrada porque no puede cantar ópera como le gustaría, tiene por amante a un hombre casado y debe soportar el acoso sexual de uno de los poderosos del pueblo, el jefe Qian. Al final de la historia Sun se entera de que hubo una equivocación diez años atrás cuando entregó a su nieto, que no es otro que su travieso alumno Xiaoyong.

Al igual que en la primera película de Li, en *Dam Street* la protagonista es una mujer que ha construido su vida por sí misma, en la que su relación con la madre es fundamental; sin embargo, a diferencia de lo que sucede en *Fish and Elephant*, Yun es una mujer que carga con el estigma social de haber sido madre soltera y con la amargura de vivir con una madre estricta que casi no le habla. Sun es una mujer dura y castigadora, apegada a la tradición y a las normas sociales que acepta y defiende en su vida pública como profesora de escuela y en su vida privada como madre.

La relación que ya se había establecido en *Fish and Elephant* entre el cuerpo de la protagonista, el poder y el espectáculo aparece nuevamente en esta segunda película. Sin embargo, aunque el cuerpo femenino también es presentado en el espacio público para su exposición y venta, aquí no hay lugar para escenas con destellos cómicos ni irónicos como en la película anterior. La relación entre cuerpo, poder y espectáculo surge por primera vez al inicio de la película, cuando se descubre el embarazo de Yun y los jóvenes amantes son expulsados del colegio. Por los altavoces suena una canción que habla de la nueva y prometedora generación de jóvenes de los años ochenta. Repentinamente la canción se interrumpe y comienza un discurso que criminaliza a Yun y a Feng al señalarlos como ejemplo de degradación moral.

Pese a que la historia se sitúa temporalmente en los años 80, esta primera escena es una referencia explícita a los años de la Revolución Cultural (1966-1976), particularmente a la organización política de China bajo el gobierno de la Banda de los Cuatro (1972-1976). Algunos/as autores/as, como Shen Yifei (2016, 15), sostienen que, si bien “la era maoísta representó el mayor logro en materia de igualdad de género en la historia de China”⁵, no cambió el papel de la mujer dentro de

⁵ En el texto original, “the Maoist era represented the highest achievement in gender equality in Chinese history.”

la familia. Como se observa en la película, la igualdad, a la que se refiere Shen, creó una imagen nueva de mujer (las llamadas “chicas de acero”), representada en el eslogan político “los tiempos han cambiado, los hombres y las mujeres son iguales”. La masculinización del cuerpo femenino, producto de la igualación de los géneros, abarcó el espacio público, desde la carrera, la vestimenta, la conducta, las actividades sociales o la imagen pública, hasta el empleo, el comportamiento o los derechos políticos (*idem*, 16), es decir, todos los espacios de actuación en los que se inscribe la presencia de los cuerpos. Pese a que, como señala Shen, a partir de los años 80 se produjo un retorno a la imagen femenina de las mujeres (*ibidem*), esto ocurrió preferentemente en las grandes ciudades, no en el espacio rural, como es el caso de *Dam Street*, en el que el cuerpo de Yun, claramente femenino, es hipersexualizado por los demás personajes.

En *Dam Street* ambos jóvenes son condenados, sin embargo, no hay igualdad en el castigo que reciben. Como indica Foucault (1976, 32), la violencia extrema del sistema punitivo se sitúa en la economía política del cuerpo, pero se manifiesta de forma diferente. El cuerpo de Feng es forzado al exilio, mientras que el de Yun es convertido en un cuerpo que, no sólo metafóricamente, es condenado a la sumisión y al encierro paradójico de la exposición pública, es decir, es disciplinado. Ya en la adultez, éste continúa siendo blanco del espacio público. A pesar de que ella es cantante profesional, para muchos personajes es una prostituta que debe ser insultada o abordada por cualquiera. Su relación afectiva con un hombre casado, Wanjin, la expone por segunda vez a la humillación colectiva cuando es agredida en una de sus funciones por tres parientes del amante, que la golpean, la insultan, le escupen y patean mientras yace indefensa en el suelo. A diferencia de Xiaoqun, Yun no tiene la fuerza ni la seguridad suficientes para reaccionar a estas agresiones: al contrario, las acepta en un gesto que tiene mucho de autocastigo.

Hacia el final de la película, Yun acepta casarse con Wanjin, que ha dejado a su esposa, y finalmente se celebra la boda. Entonces tiene lugar otra secuencia humillante, en la que el nuevo marido rompe un huevo crudo entre los senos de Yun, metáfora de la eyaculación en el contexto de la China rural (Liu y Zhao 2015, 93). Cuando ella parte avergonzada a lavarse es agredida sexualmente por el jefe Qian. El pequeño Xiaoyong, que ha presenciado la escena a escondidas, corre en busca de Wanjin, y el jefe Qian acusa a la muchacha de haber intentado seducirlo. Curiosamente, Wanjin parece creer al jefe, escucha sus disculpas y sólo acepta la inocencia de su nueva esposa cuando el niño se arroja sobre Qian. En este instante emerge por primera vez la rabia de Yun, que, en un intento por defender al niño, mata a Qian apuñalándolo con un trozo de vidrio.

Si *Fish and Elephant* es un texto luminoso que narra la victoria de una mujer sobre las convenciones sociales, la tradición patriarcal o el abuso de poder a través de la reapropiación del propio cuerpo/mente, *Dam Street* es justamente todo lo contrario. Yun es capaz de borrar su pasado al transformarse en una mujer independiente, profesional, que colabora en el mantenimiento de la precaria vida de su

madre; sin embargo, no es capaz de borrar la culpa que siente, y que se transforma en pasividad y resignación cada vez que acepta el castigo social sobre su cuerpo. En este sentido, como señala Mary Douglas (1978, 89), el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico: “La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad. Existe pues un continuo intercambio entre los dos tipos de experiencia de modo que cada uno de ellos viene a reforzar las categorías del otro”. La contradicción del personaje nace, así, del choque entre lo que la sociedad le dice que es y lo que ella quiere ser, y, en cierta medida ya es, aunque no pueda verlo.

La lucha constante de Yun por mantener las riendas de su vida se materializa en su rechazo al matrimonio en una sociedad, tremendamente actual, en la que la felicidad de una mujer depende en exclusiva de que pueda (o no) conseguir un hombre. Aun cuando trae consigo más humillación, Yun conserva este rechazo frente a su madre o frente a sus amigas que se burlan solapadamente de su romance con Wanjin. O en la escena en la que el jefe Qian intenta manosearla, le ofrece dinero a cambio de sexo y le recuerda que es una mujer pública de cuyo cuerpo puede sacar provecho sexual incluso un hombre casado. La alusión soterrada a Wanjin, y a su escaso poder, no sólo marca una clara diferencia entre el estatus social de los dos hombres, sino que pone en duda la propia virilidad del amante, que representa en el texto al patriarcado recesivo (Liu y Zhao 2015, 92-93).

La sexualidad de Yun, percibida por los demás personajes como antinatural y desviada, es el origen de su fuerza y la que le permite entrar en contacto con el pequeño Xiaoyong desde el principio, cuando él la espía desnuda en la ducha. Más adelante, el complejo de Edipo traspasa la frontera de la práctica *voyeur*, cuando el niño le pide que lo espere y que se case con él cuando sea vieja y nadie la desee. El pacto lo sellan con un beso en la mejilla, un beso de enamorados, pero también un único beso de madre e hijo que no se repite en la hermosa secuencia final de despedida y de reconocimiento (entonces Yun ya sabe que Xiaoyong es su hijo). Por amor a Xiaoyong, por no separarlo de su madre adoptiva, Yun ha aceptado casarse con Wanjin y alejarse del niño, aunque él no lo entienda; por amor a Xiaoyong decide, finalmente, marcharse a Shenzhen, la ciudad de la prostitución.

3. Un giro hacia la modernización

Muy diferente a las anteriores, más por el estilo en la narración que por su temática, es la tercera película de Li Yu, *Ping Guo/Lost in Beijing* (2007), en la que se cuenta la historia de dos parejas que entrelazan sus vidas en el gran Beijing. Como en *Fish and Elephant*, Li vuelve a enseñar a sus protagonistas mientras mantienen relaciones sexuales (en esta ocasión heterosexuales), pero tanto la apertura de los planos, que en esta ocasión descubren cuerpos desnudos completos, como el

número de escenas eróticas, hicieron que la película y su productora tuviesen problemas con la censura. En 2008 la Administración Estatal de Radio, Cine y Televisión (SARFT), que había aceptado el guion con múltiples modificaciones, prohibió totalmente su exhibición y suspendió a la productora Laurel Film durante dos años (Ho 2014, 243-244). Pese a todo, *Lost in Beijing* logró llegar al público chino vía Hong Kong y traspasó las fronteras nacionales y continentales gracias a su estreno internacional en la Berlinale. La recepción de la película, sin embargo, fue desigual fuera de China, pues mientras en EEUU la crítica de los grandes medios la calificó de caótica, artificiosa y de abusar de escenas sexuales explícitas, en Europa sorprendió gratamente por su descarnado retrato de la gran metrópoli y por su experimentalismo en la narración.

Mucho más próxima al cine realizado por los directores de la sexta generación, *Lost in Beijing* presenta a la ciudad como un personaje fundamental que impulsa y determina la actuación y las elecciones de los personajes. Desde su exhibición inicial a través de múltiples fragmentos que reconstruyen el espacio fílmico de forma acelerada, la ciudad está siempre presente: sus rascacielos y sus templos, su riqueza y su pobreza, su tráfico caótico, la omnipresente imagen de Mao Zedong en muros, en estandartes y en enormes fajos de billetes. El paso del cine costumbrista de las dos primeras películas, más cercanas en su estilo a la quinta generación (Wei 2011), a este nuevo cine urbano se ve con claridad en la forma de representación espacial: en *Dam Street* se mantiene el espacio rural; en *Fish and Elephant*, pese a que la historia se desarrolla en la metrópoli, la ciudad es sólo un escenario, prácticamente invisible, en el que recién comienzan a emerger los conflictos que plantean la migración y el desarraigo. El cambio de escenario y su importancia dentro del texto (ya no una calle cualquiera, sino una ciudad en concreto) influye en el discurso, y tiene importancia dramática y estética en el modo de presentación de la imagen disorgánica, desencuadrada, a veces desenfocada, compuesta por múltiples planos sucesivos, breves y muy rápidos, que son trasunto de la historia y del estado de ánimo de los personajes, perdidos en Beijing.

La película narra la historia de una joven pareja (Pingguo y An Kun) que acaba de llegar a la capital junto a su amiga Xiaomei. Las dos chicas trabajan en una lujosa casa de masajes propiedad de Lin Dong y An Kun limpia los cristales de los rascacielos. Un día Xiaomei hiere a un cliente que quiere manosearla y es despedida, Pingguo intenta consolar a su amiga y ambas se emborrachan. Cuando Pingguo regresa a la casa de masaje se tumba en la cama de una de las habitaciones y es violada por su jefe, justo en el momento en que An Kun está limpiando los vidrios de ese mismo cuarto. En un primer momento An Kun rechaza a Pingguo, luego también la viola e inmediatamente después comienza a pensar cómo sacar provecho económico de lo sucedido. Intenta entonces extorsionar al jefe Dong, pero, al no obtener resultados, acude a su esposa, Wang Mei, con la que aprovecha para tener relaciones sexuales. Cuando Pingguo cuenta a su marido que está embarazada, An Kun ve una segunda oportunidad de conseguir dinero de Dong,

que no ha tenido hijos debido a la esterilidad de Wang Mei. An Kun vende al niño y a su esposa y continúa sus encuentros sexuales con Wang Mei durante todo el embarazo de su esposa Pingguo.

Lost in Beijing presenta paralelismos importantes con *Fish and Elephant* en cuanto a la manera en que son relatados episodios de fuerte carga dramática. En *Fish and Elephant* todas las secuencias de entrevistas con los pretendientes mantienen el tono cómico, así como el distanciamiento propio de la ironía. En *Lost in Beijing* ésta es reemplazada por el absurdo exagerado de una mueca cómica perturbadora, que aparece en la primera violación de Pingguo y luego en los dos momentos en los que los maridos acuerdan y cierran el trato de venta del cuerpo de Pingguo y que resalta aún más la violencia de los acontecimientos. También hay una clara comicidad en la caracterización de los personajes masculinos, como, por ejemplo, en el infantilizado An Kun, inconsciente, inseguro y algo gamberro, que gasta bromas tontas al jefe o juega tumbado en el suelo a levantar torres con los fajos de billetes. Del choque entre la tragedia (de los acontecimientos que se relatan) y la comedia (en la manera en que muchos de ellos son relatados) nace la extrañeza que permite fluir al relato y esquivar la violencia emocional que genera el comportamiento de los personajes masculinos, por lo menos hasta que se produce el clímax y la ironía deja de tener cabida en la diégesis.

Uno de los aspectos más impactantes y presentes a lo largo de todo el texto es la violencia intrafamiliar extrema en ambos matrimonios, independientemente de su estatus socioeconómico. En el caso de An Kun, la violencia del machismo se representa en la violación de la esposa, en los golpes, la venta de su cuerpo y el maltrato psicológico continuo. En el caso del jefe Dong, la violencia es más sutil, pero igualmente efectiva, pues consiste en ignorar a su esposa. Pese a que, como se ha visto, en el año de estreno de la película habían sido promulgadas en China tres leyes del regulación del matrimonio que intentaban transformar las relaciones maritales, la primera Ley de prevención de la violencia doméstica se promulgó en 2016, fruto de multiplicación de los casos de maltrato. Sin embargo, como señala Lindberg (2021, 2), la eficacia es cuestionable desde su origen, pues promueve, a la vez, la armonía familiar y la estabilidad social confuciana que, en muchos casos, lleva asociada el silenciamiento de los conflictos intrafamiliares y de las agresiones.

Otro aspecto importante en la película es que las mujeres de la historia se encuentran siempre fuera del espacio de la comicidad y fuera de la mirada irónica. La inocente Xiaomei acaba prostituyéndose a cambio de pequeños bienes materiales (como un teléfono móvil) y es asesinada por uno de sus clientes. La exitosa y estéril Wang Mei pierde a su marido y a su amante, y, más importante, pierde su guerra personal contra la juventud de Pingguo (su autoestima). Y Pingguo, que desde el principio lo había perdido todo, abandona la casa de Dong con aquello que todos los personajes desean: su hijo. Pierdan o ganen, para ellas no hay posibilidad de jugar, de volver a ser niñas, porque sostienen en silencio el sistema que las oprime, las golpea, las humilla, y que juega con sus cuerpos. Especialmente

importante es el momento en que Pingguo, que siempre ignora lo que su marido se trae entre manos, toma la decisión de abortar. Pese a que dice a An Kun que está en su derecho a hacerlo, pues se trata de su cuerpo, pronto se da cuenta de que esto no es así cuando acude sola a una clínica clandestina en la que oye horrorizada los gritos de una paciente y se siente indefensa. El intento de Pingguo de reapropiarse de su cuerpo fracasa momentáneamente porque todo el sistema está diseñado para que así sea, a través de la glorificación de la maternidad.

La denuncia inteligente de los sistemas de explotación, así como de sus violentas estrategias de disciplina, atraviesa aquí la corporalidad de las mujeres en el sentido que propone Silvia Federici (2010, 27-29), al hacer un símil entre cuerpo/ /mujer y fábrica/trabajador asalariado varón. Los tres personajes iniciales son absorbidos por el capitalismo (al que venden sus cuerpos); sin embargo, el texto deja claro que la explotación es una práctica masculina que trasciende clases sociales, pues, para Pingguo, el sometimiento proviene no sólo del poder económico del patrón (que la compra), sino del poder del marido (que la castiga) al transformar su cuerpo en una fábrica para producir dinero. Como sucede con los cuerpos de Xiaoqun y de Yun en las películas anteriores, el cuerpo de Pingguo es lugar de comercio y de espectáculo, y también es mercancía de cambio en una sociedad en la que todo se vende y todo se compra. El poder de Dong, basado únicamente en el dinero, lo autoriza a la violación, lo protege del castigo cuando compra el silencio de sus víctimas y le regala lo único que no puede poseer. El poder de An Kun, que no radica en el dinero, es, sin embargo, similar al de Dong, ya que también lo autoriza a la violación y al terrible maltrato físico y psicológico de su esposa. El poder de Wang Mei, en cambio, es casi ilusorio, pues, si bien el dinero la protege de ser tratada y vendida como las demás mujeres por ser la esposa del jefe y le permite obtener los favores sexuales de An Kun, no la autoriza a opinar ni a intervenir en las decisiones (no es productora sino derrochadora estéril). De hecho, las condiciones que en principio Wang Mei impone a su marido para aceptar a Pingguo en su casa, al final no tienen ningún valor y a nadie importan cuando ella comienza a no ser más que un cuerpo invisible en su propia casa.

4. Conclusiones

En sus veinte años de trayectoria profesional, Li Yu ha realizado siete películas que retratan con nitidez la historia del cine chino post Mao Zedong, en las que los cuerpos de los personajes femeninos establecen distintos tipos de relaciones con los contextos sociales en los que se inscriben. Independientemente de su pertenencia al espacio rural o urbano, de su clase socioeconómica, de su autodefinición genérico-sexual o de su contexto histórico, todos estos cuerpos experimentan una tensión irresoluble y violenta con su entrono próximo, cimentada sobre la ruptura de los valores tradicionales de la familia china. La gran riqueza del cine

de Li radica, precisamente, en esta multiplicidad de propuestas de representación de los distintos tipos de mujer que circulan por los márgenes sociales y que ponen en jaque las tradiciones culturales de la China de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Pese a que, como se ha señalado, algunos autores han puesto en duda el carácter feminista de las películas de Li (y de su aporte a una reflexión real sobre el género), es interesante notar que en las dos primeras películas referidas las protagonistas parecen anticipar el fenómeno de lo que Shen (2016, 17) ha denominado “las mujeres sobrantes” o “leftlover women”: mujeres autónomas, que deciden no casarse y que poseen una profesión⁶. En tanto precursoras, las mujeres de Li esbozan, sin duda, una primera etapa en la lucha por la reapropiación del cuerpo, así como en la reflexión sobre temas como la maternidad, la relación con la madre, el matrimonio o la violencia contra las mujeres, a la vez que descubren las complejas y contradictorias relaciones que estas mujeres, en busca de su libertad, establecen con las fuerzas que comercian con sus cuerpos.

Como afirma Shen (2016, 16), la recuperación de la imagen “femenina” de las mujeres en la China posterior a Mao no contó con una reflexión seria sobre temas de género, lo que redundó en la reinsertión de los valores tradicionales y de la desigualdad de género, a las que se sumaron la violencia de los intereses comerciales de un país que se abría al capitalismo, la invisibilización del cuerpo femenino y la “despolitización del género”, especialmente entre la juventud marginada (Yang y Fei 2017, 63). En este contexto, y pese a que el gobierno chino se ha comprometido en numerosas ocasiones en los últimos años a proteger los derechos de las mujeres, en la práctica, como señala Lindberg (2021, 3), continúan sin tolerarse los discursos que cuestionan el orden social existente o que desafían a las autoridades⁷. Por esta razón, el papel que cumplen las mujeres relacionadas con los medios audiovisuales, el cine o las redes, ha sido y continua siendo fundamental en la creación de un espacio de debate que permita la denuncia y fomente la reflexión sobre los problemas de género, porque, como señala Huang Shuqin:

Primero está el género, luego está la persona. Si se pierde el género, ¿cómo se puede tener una auténtica individualidad? En el trabajo de una directora, incluso en mi propio trabajo anterior, el modo narrativo no es, sin embargo, enteramente producto de la conciencia de las mujeres. Sin que uno realmente sea consciente de ello, las caracte-

⁶ Como explica Shen (2016, 17), existen dos generaciones feministas que surgieron en China durante las tres últimas décadas. La primera se centró en la lucha por la obtención de leyes justas para las mujeres y la segunda en actividades de visibilización generalmente asociadas al activismo, tanto en el espacio real como en el virtual. Las “mujeres sobrantes” pertenecen a la segunda y destacan por ser mujeres que se mantienen voluntariamente solteras y que poseen una educación.

⁷ Un ejemplo de ello es el caso de las cinco feministas que en marzo del año 2015 fueron encarceladas 37 días por repartir información sobre la igualdad de género (Lindberg 2021, 3).

rísticas específicas de la narrativa de las mujeres son asimiladas y diluidas por la ideología dominante; quedan atrapados dentro de un esquema narrativo superestable de siglos de antigüedad y no pueden salir⁸. (Li 2011, 113-114)

El comentario de Huang permite a Li preguntar qué es el cine de mujeres y qué es ser mujer. ¿Es posible un cine feminista?, ¿cuáles deberían ser sus características? La conclusión de Li (2011, 113), a la estela de las palabras de Huang, es que no es posible plantear estas preguntas al margen del contexto histórico, cultural y político particular en el que han sido hechas. La ineludible relación dialógica que existe entre las voces fuertes y dominantes de una época (culturales) y las voces particulares de cada mujer dan forma y definen los procesos de autoconsciencia. Los personajes marginales e inconformistas de Li Yu representan a esas voces particulares, mientras que sus películas son un extraordinario registro de las conflictivas relaciones dialógicas.

Conflicto de intereses

Declaro no tener conflictos de interés.

Referencias bibliográficas

- Botton Beja, Flora. 2016. "Algunas consideraciones sobre las relaciones intrafamiliares y las redes de apoyo en la China actual." *Estudios de Asia y África* 51(3): 511-530. DOI: <https://doi.org/10.24201/eaa.v51i3.2243>
- Confucio. 1998. *Analectas*. Traducción de Alfonso Colodrón. Madrid: Edaf.
- Cui, Shuqin. 2003. "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism. Li Yu's Film Trilogy." En *Chinese Women's Cinema. Transnational Contexts*, editado por Lingzhen Wang, 213-231. Nueva York: Columbia University Press.
- De Lauretis, Teresa. 2000. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Traducción de María Echániz Sans. Madrid: Horas y HORAS.
- Douglas, Mary. 1978. *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Traducción de Carmen Criado. Madrid: Alianza.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁸ "First there is gender, then there is the person. If gender gets lost, how can you have an authentic individuality? In the work of a female director, including in my own previous work, the narrative mode is not, however, entirely the product of women's consciousness. Without one really being aware of it, the specific features of women's narrative are assimilated and diluted by mainstream ideology; they get trapped inside a centuries old, superstable narrative schema and can't get out."

- Ho, Wing Shan. 2014. "On-Screen Neo-Liberalism and Off-Screen State Control—Filmmaking in Contemporary China." *Studies in the Humanities* 39-40(1-2): 233-254.
- Li, Xingyang. 2011. "The Voice of History and the Voice of Women." En *Chinese Women's Cinema. Transnational Contexts*, editado por Lingzhen Wang, 113-131. Nueva York: Columbia University Press.
- Lindberg, Frida. 2021. Women's Rights in China and Feminism on Chinese Social Media. *Issue & Policy Briefs*. Washington: Institute for Security & Development Policy. Disponible en <https://isdp.eu/publication/womens-rights-in-china-and-feminism-on-chinese-social-media/>
- Liu, Zhaohui, & Yushan Zhao. 2015. "Patriarchal Representations in *Dam Street*." *Asian Social Science* 11(22): 91-95. DOI: <https://doi.org/10.5539/ass.v11n22p91>
- Pekander, Carla. 2019. "From underground to mainstream. Female characters in the feature films of Li Yu." Tesis de Máster. Helsinki: University of Helsinki.
- Shen Yifei. 2016. *Feminism in China: An Analysis of Advocates, Debates, and Strategies*. Shanghai: Friedrich Ebert Stiftung.
- Shi, Liang. 2004. "Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film 'Fish and Elephant'." *Film Criticism* 28(3): 21-36.
- Tan, Xiaobing. 2003. "Rural Women and Social Change in New China Cinema: From Li Shuangshuang to Ermo." *Positions: East Asia cultures critique* 11(3): 647-674. DOI: <https://doi.org/10.1215/10679847-11-3-647>
- Wang, Lingzhen. 2011. *Chinese Women's Cinema. Transnational Contexts*. Nueva York: Columbia University Press.
- Wei, Shiyu Louisa. 2011. "The Encoding of Female Subjectivity: Four Films by China's Fifth-Generation Women Directors." En *Chinese Women's Cinema. Transnational Contexts*, editado por Lingzhen Wang, 173-190. Nueva York: Columbia University Press.
- Yang, Wenqi y Yan Fei. 2017. "The annihilation of femininity in Mao's China: Gender inequality of sent-down youth during the Cultural Revolution." *China Information* 31(4): 63-83. DOI: <https://doi.org/10.1177/0920203X17691743>

Cora Requena. Profesora de Teoría Literaria y Cinematográfica, Medios y Adaptación en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid desde 2003. Es directora del Seminario de Estudios de Género y Cultura Creativa y del Seminario internacional de Prácticas Transescriturales (UCM). Es especialista en cultura japonesa y autora del libro *El mundo fantástico en la literatura japonesa* (Ed. Satori), además de numerosos artículos sobre el tema. Actualmente desarrolla su investigación en la Universidad Complutense y en la Universidad de Chile.

Artículo recibido el 16 de abril y aceptado para su publicación el 19 de agosto de 2022.