

## Mujeres dentro y fuera de la cámara. Representaciones de la feminidad china en el cine español contemporáneo<sup>1</sup>

Amelia Sáiz López

### Introducción

La representación cinematográfica de las mujeres chinas en occidente se remonta a los inicios del cine. En torno a la década de 1930 ya apareció y se consolidó una figura femenina asiática emblemática y característica de la representación de *la otra* en la producción audiovisual occidental. *Picadilly* (1929) dirigida por Ewald André Dupont, fue una de las primeras películas con una protagonista chino-americana, Anna May Wong, interpretando a Shosho, una joven china que, aunque empieza su papel como trabajadora en la cocina de un lujoso club que lleva el nombre que da título a la película, pronto se descubre que es bailarina. En su primer baile en el club Picadilly aparece con una vestimenta dorada compuesta de minifalda y top y un gran tocado, también dorado. La danza y el traje componen una imagen de exotismo sexualizado destinado a atraer clientes masculinos al club. A esta figura femenina se la conoce como *mujer dragón*, personaje cinematográfico del cine anglosajón, y sobre todo de Estados Unidos, que se caracterizó por representar a una mujer asiática sensual, exótica y seductora.

En 1931, Anna May Wong protagonizó *Daughter of the Dragon*, película estadounidense dirigida por Lloyd Corrigan. La actriz interpretaba a la

1 Este trabajo forma parte de la dinámica del Grupo de Investigación InterAsia y el nuevo sistema internacional: Sociedad, política y cultura (2021SGR1028) de la Generalitat de Catalunya; y del proyecto de investigación I+D, «Nuevos desarrollos socio-culturales, políticos y económicos de Asia Oriental en el contexto global» (PID2019-107861GB-I00), Ref.: MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

princesa Ling Moy, hija del doctor Fu Manchu, legendario personaje del cine anglosajón que concentró todos los elementos del discurso del «peligro amarillo» durante buena parte del siglo xx (Beltrán Antolín, 2018).<sup>2</sup> En esta película el personaje del doctor estuvo interpretado por Warner Oland, un actor blanco, de acuerdo a la práctica de la suplantación étnica de personajes no blancos por actores y actrices blancos, conocida como *whitewashing*.<sup>3</sup> Ling Moy llevará a cabo la venganza paterna mediante la seducción y la manipulación, convirtiéndose así en una villana seductora y exótica.

No es casualidad que Ann May Wong representara en la mayor parte de su vida cinematográfica papeles de *mujeres dragón*. Las leyes contra el mestizaje, que criminalizaban el matrimonio interracial,<sup>4</sup> provocaron que no se pudiera representar cinematográficamente este tipo de uniones sentimentales, dejando muy poco margen a las actrices de origen asiático para interpretar otros personajes femeninos.

Posteriormente, Hollywood revisó los estereotipos cinematográficos femeninos chinos y presentó a mujeres con características también profesionales. Wang (2012) analizó dos de las películas con protagonistas de origen chino más exitosas de los últimos 20 años del siglo xx: *El año del dragón* (Michel Cimino, 1985) y *El mañana nunca muere* (Roger Spottiswoode, 1996). En la primera, la protagonista es una mujer profesional, pero se la describe como sexy y seductora:

No es en absoluto una excepción con respecto a las anteriores descripciones hollywoodienses de personajes femeninos chinos: sexy, misteriosa y seductora, aunque al principio parecía una mujer profesional normal de los informativos (Wang, 2012: 86).

2 El cine español retoma la figura de Fu Manchu en la película de José María Forqué, *Dame un poco de amor* (1968), donde el cantante del grupo Los Bravos, Mike Kennedy, es secuestrado por Chou-Fang, un malvado seguidor de Fu Manchu, cuyo objetivo es dominar el mundo mediante una fórmula química.

3 Como por ejemplo la película *La estirpe del dragón* (Jack Conway y Harold S. Bucquet, 1944), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Pearl S. Buck con actores y actrices blancos caracterizados como chinos, como Katharine Hepburn, a pesar de que la trama se desarrolla en China durante la Larga marcha (1934-1935). Otro caso de *whitewashing* asiático es el de Marlon Brando que caracterizado como Sakini fue el protagonista de la película *La casa de té de la luna de agosto* (Daniel Mann, 1956).

4 «Las leyes contra el mestizaje que prohibían el matrimonio, la cohabitación o las relaciones sexuales entre caucásicos y miembros de otras razas no se levantaron en California hasta 1938, por lo que el Código Cinematográfico no permitía escenas de relaciones interracial» (Wang, 2012, p. 88).

En la segunda:

[...] Michelle Yeoh interpretó su papel no como la típica chica Bond, sino como una agente secreta china con cerebro y talento para las artes marciales. A pesar de ello, su papel es frío, férreo, etéreo, profesional y controla sus emociones. Aunque la descripción de su personaje da un gran paso adelante en cómo se presenta a una mujer china, no puede escapar a la principal limitación de ser una «dama dragón» y una otra oriental (Wang, 2012: 86).

La otra figura femenina asiática representada en el cine ha sido la denominada *muñeca china* (*China doll*), versión sumisa y servil de la *mujer dragón*, completa el arquetipo hipersexualizado de la feminidad cinematográfica de la mujer oriental (Fortaleza-Tan, 2022).

[...] al popularizar los dos arquetipos hollywoodienses de la sumisa, delicada y excesivamente emocional Muñeca china (*China doll*) y la amenaza-dura y fría Dama Dragón (*Dragon lady*), los medios de comunicación populares producen representaciones binarias de las mujeres de Asia Oriental. Esto las obliga a ser blandas y dóciles, o duras y agresivas, sin espacio para nada complejo o humano en el término medio (Lee, 2018).

Junto a esta revisión de las *mujeres dragón* y *muñecas chinas* del cine anglosajón, recientemente el cine europeo se ha hecho eco de la diversidad étnica que reside en el continente creando personajes de origen chino, que en primera instancia se inscriben en lo que se ha denominado «películas de inmigrantes» (Santaolalla, 2010), destinadas a una audiencia local mayoritariamente blanca. En general, en estas películas, los personajes chinos son tangenciales a la trama, pero sirven para conformar un discurso sobre una Europa multiétnica –y sobre China y los chinos– y están al servicio de la evolución ética del protagonista blanco y europeo (Wong, 2012). Por otra parte, no son pocas las películas que transmiten los estereotipos sociales generados a raíz de la diversidad étnica. La criminalización mediática de la migración en general, y de la china en particular, ha tenido eco en las tramas cinematográficas. Por ejemplo, la alusión a la «mafia china» en cualquiera de sus formas, en tanto grupo organizado de delincuentes, como se muestra en *La fuente amarilla* (Miguel Santesmases, 1999), o como traficantes de personas, trama principal de *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010). Sin embargo, a lo largo de las dos primeras décadas del

siglo XXI, la aparición de personajes femeninos y masculinos chinos en el cine español es característica de películas realistas que reflejan distintos aspectos de la sociedad española. Y los restaurantes, bazares, y demás servicios de proximidad regentados por las empresas familiares de origen chino, son una constante a lo largo del territorio, una realidad que la vocación testimonial del cine no podía dejar de lado.<sup>5</sup> Forman parte, pues, del retrato urbano y/o costumbrista de la España del siglo XXI, en lo que podríamos denominar una legitimación fílmica de la diversidad en la composición de la población residente en el Estado español. Sin embargo, el protagonismo de origen chino en la cinematografía española es escaso y netamente femenino.

Desde la perspectiva de género, se ha señalado que esta filmografía contribuye a la estereotipación de los personajes, especialmente de las mujeres chinas, actualizando los elementos visuales que contribuyeron a orientalizarlas en el pasado (Wong, 2012). El protagonismo femenino chino en el cine europeo de las últimas décadas, exiguo como es, encarna a mujeres solas con o sin hijos y condicionadas por su situación legal en Europa, como la protagonista de la película italiana *Io Sono Li*, (*La pequeña Venecia o Shun Li y el poeta*, Andrea Segre, 2011) o *She*, a *Chinese* (*Una joven china*, Guo Xiaolu, 2009). En la producción española, el protagonismo femenino chino fílmico se desmarca de este patrón cultural<sup>6</sup> y recrea figuras femeninas como Lola, joven hija de un padre español y madre china cuyo objetivo es vengarse de las muerte de sus padres en *La fuente amarilla*; una hija adoptiva de una familia española en *Zhao* (Susi Gozalvo, 2008); la joven fotógrafa hija de madre china y padre español de *Huidas* (Mercedes Gaspar, 2014); o la joven Xiao Xian, a la que seguimos en una noche de fiesta con su amiga Sheng Xia (*Xiao Xian*, Jiajie Yu Yan, 2019). A simple vista, parece que el cine español no sigue la estela representacional de la mujer china en las películas europeas. En este sentido, ¿es posible que el análisis

5 El restaurante chino es un escenario icónico del cine español. A modo de ejemplo, y sin ánimo de exhaustividad, aparece en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), *Otros días vendrán* (Eduard Cortés, 2005), *Siete mesas de billar francés* (Gracia Querejeta, 2007) o, más recientemente, *El buen patrón* (Fernando León de Aranoa, 2021).

6 En *Estrella* (Alberto Aranda, 2013), aparece una mujer china ubicada en Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), pero a diferencia de las protagonistas de las películas europeas, en esta la actriz china es vecina y compañera de la protagonista catalana en clases de flamenco, enfatizando la diversidad étnica de la ciudad, a la vez que se minimiza su rol de migrante.

de los elementos fundamentales de las protagonistas femeninas chinas del cine español explique el porqué de esta diferencia? ¿La mirada *genderizada* de los y las directoras, incide en las mujeres chinas que representan? ¿Se puede establecer una correlación entre autoría cinematográfica, género y representación de la feminidad china en el cine español? Estas son algunas de las preguntas que va a indagar este capítulo. Para ello, en primer lugar, se reflexionará sobre la relación entre autoría y género, para después analizar las películas seleccionadas. La conclusión es que la mirada masculina cosifica el legado icónico del cine occidental sobre la feminidad en general y la china en particular, y las directoras subrayan los procesos subjetivos de la construcción identitaria femenina, no exenta de una mirada culturalista en la representación de la feminidad china.

### **Autoría del género, género en la autoría cinematográfica**

El cine constituye un medio discursivo cuya finalidad última es la reproducción del sistema que lo promueve porque naturaliza los valores sociales hegemónicos de la sociedad y, por tanto, muestra a cada persona el lugar y su papel en el sistema (Colaizzi, 2001). El cine también es un dispositivo que permite analizar las representaciones de los sujetos que constituyen el imaginario de una época, porque el relato fílmico expone o muestra la realidad social, a veces desde la perspectiva de las luchas de poder, y con frecuencia refleja el comportamiento social ante ciertos fenómenos o problemáticas que acontecen en el momento de la producción de la película. Es esta propiedad del cine la que faculta para analizar los contenidos fílmicos desde una perspectiva sociológica, para entender los procesos sociales a través de la representación cultural.

Sin embargo, el modo de representación lleva consigo una manera de hacer y de interpretar, es decir, un modo de producción –tanto en la industria cinematográfica como en la propia película–, que influye en la recepción del público, en cómo se interpreta, cuestiona o interpela. Esta capacidad del cine, y de toda la producción cultural en su conjunto, para reflexionar sobre el entorno social y cultural, contribuye, o puede contribuir, a la construcción de nuevos patrones culturales y a la transformación social.

Por lo que se refiere al modo de producción, la teoría fílmica feminista señala que el género en el cine es un instrumento cultural de un

sistema político-ideológico concreto utilizado para naturalizar la construcción de la feminidad y de la masculinidad (de Lauretis, 1987). Desde el punto de vista de la recepción, Mulvey (1976) afirma que la mujer en el cine es una imagen construida por el imaginario creador masculino objetivándola, para la contemplación de la mirada masculina, y es esta *gaze* masculina la que dota de sentido la feminidad audiovisual (Piñeiro-Otero, 2019). El descubrimiento de la «mirada masculina» (*the male gaze*) y del cine como una tecnología de género, entre otras aportaciones feministas al estudio del discurso fílmico, contribuyeron a ampliar la perspectiva crítica feminista en el ámbito teórico del análisis y a considerar una nueva manera del quehacer cinematográfico. Según Virginia Villaplana (2008: 76) se trata de «crear un “contra-cine”, una “des-estética feminista”», para generar narrativas diferentes atravesadas por la diversidad y representar a la mujer como persona compleja y autónoma frente al discurso fílmico masculino y/o patriarcal.

En la propuesta cinematográfica, así como en su interpretación, la mirada está *generizada*. Dado que en el cine español tanto directoras como directores han representado a las mujeres chinas, es posible analizar si la imagen de la feminidad china que exponen depende de su género. Y si es así, ¿cuáles son los rasgos característicos de esta «mirada generizada»?

La teoría crítica feminista señala que cuando las mujeres dirigen cine desde presupuestos feministas aportan un lenguaje, un estilo y una narrativa, en principio, diferentes a los géneros fílmicos hegemónicos y comerciales. En efecto, «la propia industria [...] confía más en directores masculinos, a la hora de producir los géneros de mayor comercialización, en este orden: comedias, dramas, policíacas, animación, aventuras» (Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo, 2018: 1261). Por tanto, existe una división sexual en la producción cinematográfica, en la forma narrativa y en el contenido, y la dirección femenina resulta ser marginal en la industria cinematográfica, aunque la mujer cada vez cuenta con más presencia en todos los oficios y puestos de gestión. Veamos el alcance y significado de sus propuestas.

### **La mujer vengadora**

En la primera escena de la película *La fuente amarilla* (Miguel Santemas, 1999) (Fig. 13) se muestra la celebración del año nuevo chino

en un restaurante, lo que anuncia el protagonismo del universo chino en esta película que, además, va unido a la violencia. En esta escena Carlos, el novio de la protagonista Lola, se quita la vida delante de ella con una pistola que ella portará a lo largo de toda la trama como recuerdo de su novio muerto, manteniéndolo presente, explícita o implícitamente en toda la película. Así, ya desde el inicio, se establece una relación metonímica entre chinos y violencia.

Los escenarios fundamentales del filme se vinculan con los negocios étnicos chinos, restaurantes fundamentalmente, desde el más modesto, donde se encuentran Lola y Sergio, hasta el más icónico Panda Feliz, un lugar por el que se accede a través de unas grandes puertas rojas que recuerdan a los palacios imperiales chinos que muestra la filmografía occidental. Este restaurante inmenso, también cuenta con espacios ocultos a los clientes donde se desarrolla otro tipo de actividades, las que la imaginación cinematográfica occidental, y estadounidense en particular, adjudica a estos locales.

Lola es hija de madre china y padre español. Huérfana desde hace años por la muerte de sus padres en un accidente provocado, busca a su tía y a una persona que los conocía para averiguar más sobre el accidente. No encuentra ni a su tía ni a esa persona, pero sí a un primo que nunca había visto antes y que se relaciona con el personaje que se vislumbra como el jefe de las triadas chinas, el Gran Tío. En los primeros compases de la película, cuando Lola interacciona con personajes chinos, estos le dicen que no es china. No obstante, ella se dirige en chino a la camarera del pequeño restaurante donde entra y Sergio, un asiduo cliente del local, identifica el idioma y se convierte en la excusa para entablar conversación con Lola.

Sergio es un funcionario, de carácter apocado y tímido, seguidor de las noticias de los periódicos españoles sobre los acontecimientos relacionados con las personas de origen chino. Con un carácter metódico y poco sociable, lleva años registrando las notas publicadas de los pasaportes chinos que se pierden, razón por la que le ofrece a Lola ir a su casa para consultar su base de datos por si se encuentra en ella la persona a la que busca. La personalidad de Sergio está muy alejada del anterior novio pendenciero de Lola. Dos representaciones de masculinidad española –basculando entre la espada y la pluma, objetos que apelan a la histórica hidalguía española– que convergen en el peligro que tiene para cada uno de ellos la relación con Lola, pues ambos personajes comparten destino en esta película. Sergio y Carlos reproducen

la tragedia que supone para la hombría española la relación con las personas de origen chino, tal y como le sucedió al padre de Lola.

El clímax de la trama llega cuando el Gran Tío le confirma a Lola sus sospechas en relación con sus padres. Él lo justifica porque su madre le abandonó por un español, una afrenta que su posición en la tríada no le permite pasar por alto y pretende que Lola ocupe el puesto de su madre, y si no acepta ser su concubina, entonces trabajará en un burdel. Por fin, el jefe de la mafia se puede vengar en la hija mestiza de la mujer china que le desairó. Pero Lola lo mata en el momento en que el mafioso afirma que su padre no supo defender a su madre. Así se consuma la venganza de Lola. En definitiva, la familia es la institución que legitima el acto de venganza tal como manifiesta la piedad filial de la hija,<sup>7</sup> y aún más importante, la paternidad, que enfrenta a la descendiente de un varón español con su asesino chino. Esta es la misma lógica familiar de la trama de *Daughter of the Dragon*, aunque en el caso de *La fuente amarilla*, la filiación étnica se ha alterado –en el primer caso el padre es chino y en el segundo es español–.

En esta película la valentía femenina china no obtiene recompensa. La madre china casada con un español muere en un «accidente» y su hija mestiza pierde a su amante. Un final que recuerda a *Chinatown*, dirigida por Roman Polanski en 1974: la interacción con las personas chinas tiene un precio muy alto para los protagonistas. Sin embargo, y a diferencia de *Chinatown*, en *La fuente amarilla* la protagonista tiene familia china y, aunque para algunos no lo sea, porque sus rasgos fenotípicos no son netamente asiáticos y habla español sin acento, los personajes masculinos más significativos para Lola, el Gran Tío y Sergio, sí la consideran china. Pareciera que la etnicidad la transmite la madre. Así, Lola se erige en la película en la defensora de las personas de origen chino que residen en España –con frases como «solo hay dos chinos peligrosos», por ejemplo–, frente al sentir generalizado de los protagonistas españoles, que se hacen eco de los prejuicios y estereotipos de la época en que se produce la película, sobre la población de este origen. No es casual, por tanto, que el conocimiento sobre las personas chinas proceda de lo publicado en los medios de comunicación. De hecho, Sergio, conocedor de las «mafias chinas» a partir de lo que ha

7 La piedad filial es el elemento básico de las relaciones entre los hijos/as y sus progenitores en la familia china, motivo que ha justificado históricamente la presencia de las mujeres en el espacio social masculino, el exterior de la familia, como el caso del personaje Mulán, que por ser hija piadosa se convierte en mujer guerrera.



leído, se siente atraído por esta población. Así, el apocado y tímido funcionario se trasmuta en un hombre «aventurero» que supera moralmente al antiguo novio fuerte y temerario de Lola. Y desde esta perspectiva, su final trágico constituye una muestra de amor, suavizando la violencia de la película, tanto por la temática que aborda como porque la venganza está encarnada en un personaje femenino, poco habitual en la cinematografía nacional.

En el cine de la década de 1990 hubo cierta tendencia a representar a mujeres que ejercían la violencia, creando el icono de la mujer guerrera. Con el tiempo, ya entrado el siglo *xxi*, las guerreras han sido reelaboradas con cualidades de cuidadoras que actúan no solo por cuestiones amorosas, superando el espacio femenino cinematográfico por excelencia del cine clásico (Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo, 2018). Lola es una mujer de aspecto infantil, dulce y traviesa que endurece el gesto y la voz cuando enfrenta a los chinos mafiosos. Una combinación de elementos caracterológicos que más que a las guerreras femeninas mencionadas, supone una actualización de las primeras mujeres dragón del cine occidental. Sensualidad y peligro componen una diada que, según nos recuerda la película, resulta muy arriesgada para los varones españoles.

### **Naturaleza versus cultura, y viceversa**

*Zhao* (Fig. 14) fue dirigida por Susi Gozalvo en 2008. La directora y Rafa Botella firmaron el guion de esta película intimista con una apuesta estética y narrativa combinadas para contar la historia de una mujer nacida en China y adoptada por una familia española. La fragmentación es la nota distintiva de la crónica de la protagonista que se utiliza para explicar su proceso identitario y el sentido de su vida. *Zhao*, la película, se articula en torno a los documentos biográficos que grabó la madre adoptiva. Las imágenes reales de un grupo de familias españolas que van a China para hacerse cargo de las hijas asignadas por la agencia de adopción oficial se complementan con otras recreadas que describen la socialización y la vida de la protagonista hasta el momento en el que transcurre la trama. Casi todas las escenas se construyen intercalando imágenes del presente con otras del pasado de Zhao, no siempre por orden cronológico. Y, aunque la sucesión de las escenas pueda resultar por sí misma caótica o desordenada, el

conjunto ofrece una estructura sólida y plástica del relato de su vida, junto con las emociones y sentimientos que plasma el metraje. A la fragmentación narrativa hay que añadir la combinación de géneros como la animación intercalada, o escenas que incluyen figuras humanas y dibujos, y la voz en *off*, un recurso en la película para mostrar el ejercicio autorreflexivo de Zhao sobre su existencia.

En la primera escena, la cámara sigue a Zhao por un mercado donde la gente la mira cuando pasa. En realidad, Zhao mira a la cámara que la está grabando, lo que constituye el primer cruce de miradas de la película, juegos visuales que se corresponden con el modo en que ella contempla su vida y su realidad. Así, cuando llega a la casa de su novio, la primera vez que se le ve es a través de la cámara del timbre automático, una toma indirecta centrada y que se mantiene durante unos segundos, tiempo suficiente para observar cómo transforma su gesto de enfado a otro de alegría. En la siguiente escena, la voz en *off* de Zhao inicia su narración/reflexión sobre el objetivo de la existencia humana combinada con escenas animadas del cosmos en blanco y negro, recurso que externaliza su subjetividad configurando su discurso sobre su vinculación con el mundo, la procreación, la enfermedad, la relación con el cuerpo y los sueños. Kaja Silverman (1988) señala que, precisamente, una de las características del cine feminista es asociar la voz en *off* con autoridad y liberación, porque dota de entidad a sujetos anteriormente objetivados, en este caso una mujer de origen chino y adoptada.<sup>8</sup>

Mirar y hablar constituyen actos de poder, de modo que investigación y práctica feministas han reclamado su lugar en estos como forma de residencia (Piñeiro-Otero, 2019: 242).

Zhao mira a su interior y lo explica con todos los recursos audiovisuales a su alcance.

La pareja se dirige a la casa nueva de Zhao para iniciar su convivencia. Aparentemente es una relación reciente en la que ambos se enamoran cada día un poco más. Las muestras de su relación se desvelan a través de escenas tiernas, divertidas, sexuales –alguna con voz en *off*

8 La referencia a la adopción es un elemento estructural más de objetivación a la luz de las experiencias y materiales elaborados recientemente por algunas de las mujeres de origen chino adoptadas en España. Para más información véase, por ejemplo, Andrea Vigo, *Heridas sin patria* (2020).

explicando la leyenda sobre la creación de China–, etcétera, todo ello intercalado con noticias televisivas sobre la desaparición de mujeres occidentales de origen chino –que le producen angustia–, y las actividades que desarrollan cada uno por su lado: él fotografiando insectos; ella escribiendo sobre su identidad rememorando su vida con el material grabado por su madre y recuerdos propios. En la primera parte de la película, él encarna la dimensión de la naturaleza, la observa, la dibuja y la fotografía, y gracias a sus fotos y dibujos, los y las espectadoras podemos verlas y disfrutarlas. Por otra parte, Zhao muestra las imágenes de su vida atrapadas en su ordenador, acompañada de su relato –voz en *off*– sobre el proceso de adopción en China, en el que un hombre actúa como un «dios semental de la creación» para asignar a cada pareja de adoptantes una hija, alterando con ello la relación natural de la procreación. Es la burocracia china y no la naturaleza la encargada de repartir a miles de niñas entre familias adoptivas repartidas por todo el mundo. Las cifras de la adopción internacional china son mencionadas en la película, señalando que España ha sido el segundo país en número de adopciones de niños y niñas chinas de Occidente, por detrás de Estados Unidos.

Zhao presenta a las personas que quiere, es decir, con anterioridad a su aparición en escena ya son conocidas porque ha hablado de ellas durante la narración de su vida, a excepción de su novio Martín –cuyo nombre lo menciona la hermana «en directo», es decir, en tiempo real, mediante videoconferencia hacia la mitad de la cinta– aunque previamente apareció su imagen de manera indirecta, a través de la pantalla del timbre de su casa. Estas personas son su abuela, su hermana, su mejor amiga Sofía, también adoptada, sus padres, representados en el presente de su vida por medio de ropa que le llega desde el cielo, debido a que, según le confiesa a su novio, «cuando murieron me quedé desnuda». Así, sabemos que su madre le leía cuentos mientras la acompañaba cuando defecaba, otra imagen contundente de la relación entre lo cultural –la ficción como construcción narrativa de la vida– y lo natural –función fisiológica corporal–, una relación que refuerza la concepción de la madre como la primera transmisora de la cultura, al margen de la filiación sanguínea. También descubrimos que su abuela se encargó de cuidar a su hermana y a ella cuando se quedaron huérfanas. Y que conoce a Sofía desde que ambas eran muy pequeñas, de hecho, aparecen en las imágenes del mismo viaje que los padres hicieron a China para recoger a ambas.

Sofía y Zhao han compartido su vida desde que fueron adoptadas. Las imágenes las muestran juntas en una casa siendo muy niñas, en la escuela de chino desde la adolescencia temprana, un poco más mayores compartiendo sus primeras experiencias con chicos. Ambas asisten a una sesión con hombres de bata blanca junto a otras jóvenes de origen chino donde les explican que les implantarán un chip para saber siempre su localización, y posteriormente aparecen realizando distintas pruebas físicas para determinar sus pulsaciones, pues por encima de un número determinado no son admitidas en el programa. La organización internacional Grupo O recluta mujeres chinas adoptadas y las hace desaparecer para llamar la atención de los países occidentales sobre el impacto de la política de hijo único en China, básicamente el desequilibrio entre hombres y mujeres y las dificultades de los primeros para encontrar esposas, favoreciendo la trata de mujeres. Así pues, en este relato son los Gobiernos de China y de los países occidentales los responsables de esta situación, y son las propias mujeres adoptadas las encargadas de denunciarla mediante su desaparición.<sup>9</sup> Cuando le toca el turno de desaparecer, Zhao se enamora de Martín. Y es por esta razón que necesita poner en orden su vida y su identidad. En las conversaciones de la pareja, él se encarga de señalar los aspectos culturales positivos del siglo xx, ella los negativos, que incluyen las guerras, el cambio climático y la infertilidad –confrontada con la adopción como fenómeno positivo señalado por Martín–, entre otros.

Sofía la llama varias veces por videoconferencia, pero ella no responde. Martín le pregunta por qué no quiere hablar con su amiga, circunstancia que inicia un conflicto entre ellos. Martín la acusa de que no solo ella tiene un pasado, todo el mundo lo tiene, pero no se ensimisma en él, pues así lo único que consigue es estar «enferma de sí misma». Él le narra el cuento de *Historia de Cronopios y de Famas* de Julio Cortázar (1962) donde se describen dos formas distintas de gestionar la memoria y los recuerdos personales. Los famas los ordenan en compartimentos archivados para identificar rápidamente la ubicación de cada uno de los recuerdos, mientras que los cronopios los dejan sueltos por la

9 Responsabilizar a los Gobiernos, exculpa a los padres y madres adoptivas. Las motivaciones de la adopción se explican en el caso de la familia de Zhao porque «[sus padres] no queriendo contribuir a la superpoblación del mundo, decidieron adoptarme». Por ello es Zhao –protagonizada por Menh-Wai Trinh, actriz catalana de origen vietnamita– la que detenta la autoridad moral que legitima la denuncia. Por otra parte, en la película no se especifica cuál es el objetivo de la acción llevada a cabo por Grupo O, más allá de que se difunda en los medios de comunicación occidentales.

casa e incluso les abren la puerta para que se vayan. Él, cronopio, abre la puerta de la casa, y ella, fama, la cierra rápidamente angustiada. Varias escenas después, Zhao habla con Sofía y le dice que no se va. Sofía no lo entiende, porque considera que «te has preparado tanto» y «Martín es uno más», pero Zhao le confirma que se está enamorando. Tras esta conversación, ella le informa a su novio de sus intenciones y en ese instante él cambia su rol de naturalista para convencer a su novia de que abandone esa idea con argumentos que jerarquiza la cultura española frente a la china «... allí no les importan las mujeres [...] os abandonaron hace 20 años», y otros que jerarquizan la cultura (española) frente a la naturaleza (sangre china), «... pero tú no te das cuenta de que eres de aquí, de que todo lo que quieres está aquí...»

Zhao: pero también soy de allí, no sé cómo explicarlo

Martín: No te vayas, yo nunca te voy a dejar [...] ¿qué pasa con el presente?

Zhao: no seré feliz hasta que vaya

Martín: ¿y yo qué?

Después de esta conversación, se ve como ella prepara la maleta y él llora en distintos lugares de la casa y de sus alrededores. Vuelve la voz en *off* para recitar otra vez la leyenda de la construcción de China en la que se afirma que «...las dinastías no eran inamovibles, [...] si el rebelde triunfa es que tiene el mandato del cielo».

### **Respuesta femenina a las violencias patriarcales: solidaridad y diversidad familiar**

Carolín está feliz, inaugura su exposición en Nueva York y las imágenes muestran el éxito de sus diseños, maniquíes con máscaras que se intercalan con fotografías de personas enmascaradas con caras de otras que se han superpuesto a las suyas. Así se inicia *Huidas* (Fig. 15), película de Mercedes Gaspar del año 2014. En medio de esta fiesta, recibe la llamada de su tía española para comunicarle que su padre ha muerto. En la siguiente escena está en el velatorio de su padre, con su tía y su primo, principales parientes reconocidos del difunto por parte de los asistentes, pues muy pocas son las personas que le dan el pésame a ella, llorosa y consternada. Carolín decide marchar lejos del pueblo, aunque su tía le pide que se quede, y le ofrece comprar su herencia

paterna –«...piénsatelo, mejor nosotros que extraños...»–. Sin embargo, ella solo quiere estar sola.

Así, desde el cementerio, comienza su viaje en coche, va por carreteras secundarias recordando cuando ella y su padre enterraron a su madre. En una curva aparece un perro y, para no atropellarlo, se desvía a un terraplén y para el coche. Caen hojas –¿del cielo?– de papel escritas sobre su parabrisas con alusiones religiosas e increpaciones del tipo «¿qué has hecho con tu vida?». El teléfono móvil indica que ha recibido llamadas de sus colegas de Nueva York, y su respuesta es tirarlo, desconectando con, hasta ese momento, su mundo. Y a partir de este instante empiezan a aparecer escenas absurdas y comentarios sutilmente graciosos destinados a interpelar a los y las espectadoras sobre los prejuicios relacionados con la diversidad.<sup>10</sup> En el terraplén hay un señor con barba y un tetrabrik de vino, sentado en una silla junto a una mesa y otra silla libre, donde se sienta ella, a la vez que empieza su monólogo en varias lenguas, inglés, español y chino, con el desconocido. Le confiesa que necesita hablar porque se siente fatal, su padre ha muerto y se siente culpable porque se habían distanciado, y necesita sacarlo todo porque «... desde que mis padres se separaron, y más desde que mi madre murió, he estado huyendo... pues no tenía familia...» El hombre se levanta y, mientras se aleja, le dice en inglés que no entiende español. Sin embargo, lo absurdo de la escena sugiere que la incomunicación no se debe a una cuestión idiomática sino, más bien, en la gestión de las emociones y en cómo se procesan los sentimientos ante circunstancias dolorosas de la vida. Una vez sola, se tumba en el suelo y se queda dormida mientras llueve, una lluvia plagada de imágenes animadas que recrean los malos sueños de Carolin. Al día siguiente, la encuentra un grupo de niños que realizan una excursión, totalmente embadurnada de barro y se oyen frases como «está muerta», «no respira», «está sucia», mientras el profesor, Raúl, les pide que se aparten y ante la falta de atención les pregunta «¿Qué pasa, es que hablo chino?», a la vez que la mira y le pide perdón por la frase «...es una forma de hablar», segunda alusión a las lenguas, en esta ocasión jugando con la referencia étnico-cultural de lo chino –extraño, lejano, ajeno, desconocido, incomprensible– en la cultura española.

10 En 2014, año en el que se estrena la película, la población extranjera residente en España era de aproximadamente cinco millones de personas (11 % del total de la población), en contraste con el año 2000 cuando no llegaban al millón (2,3 % del total de la población).

Sin embargo, el humor implícito de la escena propone que esta convención cultural debe de revisarse en el mundo globalizado en el que vivimos.

Raúl la trata con cariño, la ayuda a levantarse, la limpia, le pregunta si le entiende, ella no habla, y sube al autobús. Los niños rumorean a su alrededor si entiende, si no, que Raúl ya tiene novia, y frases por el estilo. Pasan varios días juntos y Carolin ya sonríe. En la escena en que se despiden de ella, los niños desde el autobús la invitan a continuar el viaje con ellos, también lo hace Raúl y ella responde en español, en la primera vez que dice una palabra, y se escucha a los niños decir

—¡Entiende español!

—Así que ha entendido todas las tonterías que hemos dicho.

—Sí, ¡en especial las tuyas!

—¡...el español está de moda!

Raúl, por su parte, comenta que habla muy bien español y ella afirma que es medio española. Tercera alusión a las lenguas y tercera invitación a revisar nuestros prejuicios sobre la incomunicación con quienes parecen diferentes, pero que puede que no lo sean o lo sean solo a medias, como «China», nombre con el que la bautizan los niños, personalizando lo étnico-cultural por medio de la sustantivación para resaltar la familiaridad de lo previamente concebido como lejano y extraño.

El autobús y el coche se separan. Ella presencia los restos de un accidente en la carretera y aparece por primera vez en la película su voz en *off* narrando que la muerte la persigue y ella quiere alejarse de ella, pero... llega a un pueblo en plena celebración de las fiestas patronales, una situación de alegría que contrasta con su duelo. Aparca en la carretera y su voz en *off* habla del entierro de su madre y se queda dormida. Pasado un tiempo aparecen dos hombres que la pegan y violan, mientras dicen cosas como «chinita..., puta..., hija de puta..., la jodida también quiere celebrarlo...» haciéndose eco de la construcción sexualizada de la feminidad china en la mirada masculina occidental. Finalmente, le da un cabezazo al que en ese momento la está violando —el otro ya lo había hecho— y se escapa. En la siguiente escena ya es de día, va cubierta con un saco y está toda ensangrentada. Un coche ocupado con varones la increpan a su paso, pero se van. Posteriormente, llega una mujer joven en bicicleta y se presenta como Luna y le comenta que le gusta su

traje, aunque parece antisocial y arriesgado, y China exclama «¿tú también te vas a reír de mí?».

En la siguiente escena Asunción Balaguer, interpretándose a sí misma, rueda un documental para publicitar la labor que llevan a cabo en la ONG que dirige, atendiendo a mujeres no blancas que han sido maltratadas y/o violadas, acogiendo en una casa mientras se recuperan. Luna, su nieta, trabaja allí. Es hija de un padre maltratador que mató a su madre, hecho que motivó al personaje de Asunción Balaguer a ayudar a las mujeres víctimas de la violencia patriarcal, violencia que no solo afecta a las mujeres directamente maltratadas o violadas, sino también a las otras, a las madres de los maltratadores, a las madres de las maltratadas, y a sus hijas. Luna cuida de China y poco a poco se recupera en esta casa junto a mujeres de procedencias étnicas y geográficas diversas. En este marco, Carolin representa a las mujeres asiáticas, aunque ella es hija de padre español y madre china –¿quizá china-estadounidense?– y crecida en Estados Unidos, yuxtaponiendo las categorías de etnia –rasgos fenotípicos– y nacionalidad –china–. En cualquier caso, en esta película se asocia a China a países en desarrollo de acuerdo con la visión estática del imaginario sobre el país, que no se corresponde con su imagen de potencia mundial desde el punto de vista económico y geopolítico.

China cuenta a Luna que estaba enfadada con su padre durante el último viaje que hicieron juntos. El padre y la madre ya se habían divorciado y él volvió a España. La madre nunca lo superó y ella, a pesar de su enfado, a veces se reía con él, y ahora, se había dado cuenta de que estaba volviendo a hacer el mismo viaje. En esta ocasión, no habla simplemente para que la escuchen. Sabe que se está reconciliando con su padre y también con su madre porque en *off* se menciona que la madre le enseñó que «...nosotras las mujeres somos la tierra... no lo olvides nunca». Más adelante reconocerá, también en *off*, que ha aprendido mucho de las mujeres con las que ha compartido el sufrimiento de la violencia y la recuperación gracias a la cura mutua.

Luna cuenta a China que tenía la esperanza de que su padre hubiese cambiado y se hubiera arrepentido de lo que hizo. Fue a la cárcel a visitarlo, pero no pudo hablar con él, preocupada por «... si genéticamente soy como él». China, convencida le dice, «tú no tienes su mal». La violencia contra las mujeres no es una respuesta natural sino cultural. La comunicación y el cuidado recíproco son muestras de solidaridad femenina frente a la opresión de la cultura patriarcal. Esta opresión se extiende a los seres más vulnerables y frágiles de la sociedad, como



las criaturas, por ejemplo, Mustafa, el niño que vive en la casa de la ONG del que no se sabe la historia, y al que China libera de su «opresor», un personaje que representa al temido «hombre del saco» de los cuentos, y que abusa del niño tanto física como económicamente.

Mustafa y China comienzan un viaje juntos. Ella hace recortables con figuras humanas, le da una al niño porque le recuerda a su madre y hermana, en su país de origen. En su camino se encuentran con Raúl –y la voz en *off* informa que China había pensado mucho en él–, camino de Calanda para participar en la «rompida», pero el coche en el que viajaba se para. Los tres son recogidos por un conductor de origen chino que los lleva a «Caranda». Segunda alusión en la película sobre el estereotipo del habla castellana de los chinos al confundir la r por la l cuando hablan. Los tres se bajan del coche y frente a un televisor que retransmite la «rompida», él toca convocando a los lugareños, de diversas etnias, con todo tipo de tambores. Después de pasar la noche juntos, ella se despidió de Raúl para llevar a Mustafa con su familia.

En dos bicicletas conducidas por lugareños, les transportan hasta un puente desde el que divisan a un grupo de chicos molestando a una niña de rasgos asiáticos. Ellos la acompañan hasta el restaurante de su familia. El hombre, de origen chino-mexicano, sirve a Mustafa caracoles y a ella tortilla de patatas y les invita a quedarse para ver el mercado que se celebra al día siguiente. China y Mustafa montan un puesto y venden sus figuras recortables y es así como conocen a «Sor Teresa», un hombre que trabaja en los servicios de salud conduciendo una ambulancia y, además, colabora con el hogar de infantes huérfanos de la zona. Quiere comprarles algunas figuras para los y las niñas y ellos se las regalan. Además, China ve a sus violadores, y con la ayuda del niño les tiende una trampa para que los detenga la Guardia Civil.

El «opresor» encuentra a Mustafa y China acude a la policía para liberarle. En la siguiente escena se los ve en la comisaría juntos de nuevo y al hombre detenido. Ante la pregunta de la relación de China y el niño, su voz en *off* dice «...era como perder otra vez a mi familia...» Con la ayuda de Sor Teresa, Asunción y Luna, consiguen que ella adopte a Mustafa y lo celebran todos en el restaurante del hombre chino-mexicano.

Ante la tumba de la segunda mujer de su padre, China confiesa que el sufrimiento forma parte de la vida, como la muerte. Y en *off*, mientras Raúl, China, Mustafa y su hermana están en el jardín de su casa, anuncia que ahora tiene su propia familia y ya puede trabajar: las

últimas imágenes de la película son sus fotografías, cuerpos acostados en campos de trigo segados, una imagen poética para representar la superación del duelo y la vuelta a la creatividad.

### **Feminidad sen(sex)sualizada oriental**

En 2020 el cortometraje *Xiao Xian* (Fig. 16) del director Jiajie Yu Yan (Barcelona, 1989) de origen taiwanés, estuvo nominado a los premios Goya al mejor corto de ficción de ese año. Es la primera producción audiovisual española en la que la lengua hablada es chino mandarín, y su estética cinematográfica recuerda a las películas de Wong Kar Wai, en especial *Fa yeung nin wa* (*Deseando amar / Con ánimo de amar*) (2000) y *2046* (2004). Influencia, y admiración, reconocida por el director de este corto etéreo y autorreferencial.

La trama transcurre entre una tarde, la noche y la mañana del día siguiente. En el piso-taller de costura de la madre, Xiao Xian cose el vestido rojo de su amiga, encargo que debe de preparar para el día siguiente, según le informa –ordena– la madre. En la siguiente escena, en la habitación contigua donde está cosiendo, la madre junto con otras mujeres habla y preparan las fichas para jugar al *majiang* –recordando a la película *El club de la buena estrella* (Wayne Wang, 1993), basada en la novela homónima de Amy Tan publicada en 1989–. Esta escena muestra un espacio social femenino en el interior de la casa, lugar donde las mujeres intercambian pareceres, comentan acontecimientos y hablan de sus preocupaciones. Es una reunión de madres que tienen hijas adultas, como las protagonistas de la novela de Amy Tan, y de este corto. Las jóvenes, las hijas del Club de la buena estrella y Xiao Xian y su amiga Sheng Xia, prefieren otras actividades de ocio más en consonancia con sus coetáneas, en el caso del corto, salir de fiesta.

Sheng Xia va a la casa de Xiao Xian a probarse el vestido rojo. La amiga ya ha empezado a beber de una botella de vino. Se desnuda para probarse el vestido y Xiao Xian le sube la cremallera con cierto arrobamiento. La amiga le pinta los labios y le da un beso en la cara. Como en la mayor parte de las secuencias del corto, el claroscuro, que contrasta con el rojo del vestido, remarca la tensión sen(sex)sual de Xiao Xian, frente al espíritu sen(sex)sual juguetón de su amiga, con un traje ajustado y largo en el que muestra su espalda tatuada. La

seguridad de la amiga y la timidez de Xiao Xian aparentemente están relacionadas con su orientación sexual. Sin embargo, y según la tradición cinematográfica occidental, las protagonistas chinas tienen por objeto satisfacer el deseo masculino de los varones blancos, que al mirarlas las objetivan a la vez que las dotan de sentido (Mulvey, 1976), es decir, las confieren de un carácter sensualmente seguro, como el que muestra Sheng Xia.

En el restaurante karaoke chino donde van a cenar, la amiga observa alrededor y le indica que mire hacia una mesa donde hay tres varones occidentales. Uno de ellos sale al escenario para cantar una canción en chino que ambas conocen y la amiga la arrastra para acompañar al joven. Xiao Xian es testigo de cómo se miran, y baja la mirada con tristeza. Finalmente las invita, primero mirando a Sheng Xia y luego preguntando caballerosamente a Xiao Xian si quieren ir a una fiesta «muy especial». Ella se da cuenta de la circulación del deseo heterosexual y sale a la calle porque se siente mareada. Al volver, ni Sheng Xia ni el joven están en la sala del restaurante, los busca y los encuentra en las escaleras besándose. Entra al baño y allí va la amiga que le pregunta cómo está y le quita el pelo de la nuca, le pone la cabeza bajo el grifo del lavabo a la vez que le acaricia la espalda con agua, en otra de las escenas que recrea una acción con connotaciones sen(sex)uales, mucho más, en todo caso, que el beso heterosexual mostrado previamente. Después, la amiga le da un beso en los labios y ella se lo devuelve con pasión, ante la mirada de estupor de Sheng Xia, dada la naturaleza de su feminidad.

Xiao Xian se va a casa sola y llorando por su amor no correspondido. Se oye a la madre hablar con sus amigas mientras ella cose el vestido rojo. Se pincha y se chupa la sangre del dedo, una escena que sugiere bastante más de lo que objetivamente muestra, porque el ambiente de sen(sex)ualidad creado a lo largo del corto vehiculado por las dos mujeres, permite interpretar esa sangre como un marcador de feminidad (menstruación/rotura del himen). Acaricia el vestido en el maniquí y se lo pone. A continuación, se sienta y se masturba hasta alcanzar el orgasmo, después llora. Única escena netamente sexual de la película que, pese a saber que Xiao Xian está haciendo el amor con su amiga representada por el vestido rojo que lleva puesto, y por tanto una relación homosexual, no rompe con el paradigma de la mirada masculina de Mulvey (1976), pues la masturbación femenina también suscita y satisface el deseo masculino. De hecho, no es la primera vez

que en una película de ambiente chino aparece la masturbación femenina. En 1994, Wong Kar Wai en *Chungking Express*, filmó a una mujer masturbándose, probablemente una de las primeras ocasiones donde se mostró el onanismo femenino en una película claramente heterosexual. En definitiva, la sexualidad femenina cinematográfica es legitimada por la autoría y la mirada masculina.

A la mañana siguiente, la única escena verdaderamente luminosa del corto, el vestido ya está en la caja en el mostrador de la tienda. La madre lo supervisa sin decir nada y se oye que alguien llama a la puerta. Xiao Xian sonrío.

### **La mirada masculina: reproducción de los iconos cinematográficos occidentales hegemónicos de la feminidad china**

Miguel Santesmases y Jiajie Yu Yan son los dos directores cuyas películas, *La fuente amarilla* y *Xiao Xian*, hemos analizado previamente. Entre ambas hay pequeñas diferencias, las más significativas son que la primera es un largo producido en 1999 y la segunda un corto de 2019. Veinte años han pasado entre ambas producciones y en la sociedad española. La temática de *La fuente amarilla* está directamente conectada con la criminalización de la inmigración de origen chino de finales del siglo xx y principios del xxi, un imaginario, construido fundamentalmente mediante el discurso mediático, político y policial de la época (Beltrán Antolín, 2018). *Xiao Xian* aborda las relaciones sentimentales, la orientación sexual y el homoerotismo femenino. Si las relaciones sentimentales es un tema clásico del cine romántico global, la orientación sexual, y en especial el homoerotismo femenino, son temáticas novedosas del cine *mainstream*, vinculadas a las reivindicaciones de la población LGTBIQ+, con especial repercusión en la segunda década del xxi.

Por otra parte, la estructura narrativa de ambas cintas es clásica, presentación, nudo y desenlace, sin voces en *off* que completen la historia o describan los sentimientos de las protagonistas. Ambas producciones son ficciones de estilo realista, pues tanto las historias que explican y la forma de narrarlas son identificables y comprensibles porque utilizan referentes propios de la sociedad española: hechos, lugares y valores implícitos del relato.

Lola, la mujer vengadora por piedad filial, tiene rasgos fenotípicos caucásicos y su ascendencia china pasa casi desapercibida, de hecho, se sabe que la tiene porque habla chino y es el único personaje que no es chino en la película que lo habla: la lengua como signo de pertenencia étnico-cultural. En 2019, Jiajie Yu Yan rueda su corto en *putonghua*, chino mandarín, incluso el varón caucásico que actúa como personaje comparsa de la pareja femenina, lo habla, pero aquí ya no es un marcador étnico, sino señal de la impronta de China en nuestra sociedad y en Occidente por mor de la globalización. Sin embargo, en ambas películas la relación inter-étnica heterosexual que aparece es la hegemónica en occidente, es decir, varón blanco occidental y mujer china o de origen chino. Realidad y ficción coinciden en este punto y por ello, ambas producciones beben de la feminidad china representada en el cine occidental.

Por otra parte, y pese al estilo realista de las producciones, el relato que propone *La fuente amarilla* no es realista en relación con la presencia china en España, más allá de que la documentación proviene de las noticias publicadas en los periódicos, que, como se ha mencionado, han contribuido a su criminalización que categorizan como mafia. En este sentido, está inspirada en el cine estadounidense sobre su población de origen chino y las triadas. Las consecuencias de la relación de la población local con la de origen chino son de pérdida para la primera, tal y como se manifiesta de forma coincidente en *Chinatown* y *La fuente amarilla*. Por su parte, en *Xiao Xian*, además de referencias al cine de Wong Kar Wai, sobre todo estéticas, también se nutre de la producción del director Zhang Yimou, en especial por el fetichismo del vestido de color rojo, un tipo de mirada considerada orientalista (Lu, 1997) en sus películas *Sorgo rojo* (1987), *La semilla del crisantemo* (Judou, 1990) y *La linterna roja / Esposas y concubinas* (1991), entre otras. La mirada orientalista, de acuerdo con Edward Said (1979) consiste en ofrecer a los espectadores occidentales un escenario donde pueden contemplar a un oriente jerárquicamente subalterno de occidente porque se construye como el otro inferior que completa y dota de poder al creador de tal imaginario. Por ello, la mirada orientalista representa las supersticiones y las manifestaciones del atraso cultural y científico, cuya contemplación satisface la mirada occidental. Una lógica similar a la mirada masculina sobre la representación de la feminidad que converge en *Xiao Xian*.

En ambas películas se encuentran referencias a un universo colonial que es evocado por las triadas de la provincia de Guangdong, limítrofe con el enclave británico de Hong Kong, asociado a las artes marciales recurrentes en el cine «sobre chinos» estadounidense e inspiradores de la trama de *La fuente amarilla*, y las que rememoran el exotismo esteticista y la plástica de la feminidad del cine hongkonés de Wong Kar Wai y del cine chino de Zhang Yimou, todo ello reelaborado desde la perspectiva y mirada cinematográfica española, periferia de la industria del cine y de la geopolítica global.

### **La mirada femenina: subjetividad y feminismo**

Susana Gálvez y Mercedes Gaspar son las directoras de *Zhao* y *Huidas*, respectivamente, dos propuestas fílmicas que se pueden calificar de cine feminista al (re)crear un universo femenino desde las propias mujeres alejándose de las imágenes características de las producciones masculinas. En este sentido, y retomando las palabras de Virginia Villaplana (2008), ambas películas contribuyen a ese «contra-cine» que genera protagonistas femeninas complejas, confrontadas dialécticamente con la representación cinematográfica de la feminidad hegemónica.

Hay elementos destacables en las dos obras que corroboran la intencionalidad y propuesta feminista de las directoras. En primer lugar, el diálogo constante de las protagonistas con los, y sobre todo, las espectadoras, en un acto que subvierte en sí mismo la «mirada masculina» obviando, transgrediendo y superando, la centralidad androcéntrica, para construir un espacio discursivo propio, es decir, propiamente femenino, alimentado por la(s) mujer(es), su identidad, sus emociones, sentimientos, expectativas, decepciones, dolores, y demás procesos subjetivos que se suceden ante la vulnerabilidad que produce la vida. Los recursos fílmicos utilizados en las dos películas apuntalan este espacio femenino, en especial la voz en *off*, pero no es el único.

Un eficaz recurso en la construcción de este espacio femenino es, por un lado, la fragmentada puesta en escena de *Zhao*, con sus videos-diarios dejando constancia de su origen étnico y de su posterior relación armónica con su familia adoptante, pues la problemática familiar se

deriva de la muerte por accidente del padre y de la madre,<sup>11</sup> y con su grupo de pares, mayoritariamente de origen chino. Por otro, las escenas oníricas de *Huidas* remiten a un debate interno doloroso –el duelo por la pérdida–, entre la identidad personal y el hecho de ser mujer, sometida a las violencias patriarcales y al mandato de género del cuidado, que finalmente se resuelve en la conformación de una familia étnicamente diversa y armónica –a juzgar por las últimas escenas de la película– problematizando las categorías de filiación familiar, etnicidad y cultura para cuestionar el imaginario colectivo. En este sentido, *Huidas* elabora un discurso alternativo al repertorio de estereotipos sobre las personas de origen chino de la sociedad española, y lo hace en clave de humor y en la voz de los y las niñas, la ciudadanía del futuro, lo que arroja cierto optimismo sobre la convivencia social. La confrontación con el discurso sobre la diversidad étnica de *Huidas* generada por la protagonista se desarrolla más allá de ella, no en su proceso subjetivo sino en su relación con el entorno, configurando una dualidad narrativa al servicio del verdadero relato de la directora, mujer blanca de nacionalidad española, para mostrar a las otras y las violencias a las que occidente las somete. Zhao, por el contrario, y pese a la fragmentación narrativa y visual, y la existencia de múltiples cámaras en todo el filme, presenta un único discurso elaborado por la directora, cuya mirada siempre acompaña a Zhao, la mujer adoptada, y responsabiliza a los Gobiernos el acceso a las «otras criaturas» para las familias de clase media occidental. Diferentes posiciones de sujeto, diferentes subjetividades, diferentes problemáticas y diferentes soluciones, o no.

Zhao y *Huidas* apuestan por la feminización de los espacios sociales a través de la institución familiar. Para las protagonistas, sus historias

11 En estudios realizados sobre la adopción se ha señalado que las personas adoptadas de origen chino componen una «forma peculiar de diáspora» porque se encuentran residiendo en distintos lugares del mundo: «...la dispersión (involuntaria) en distintos puntos del planeta de niñas nacidas en China; el intento de mantener el mito de la tierra de origen –que, como hemos visto en nuestro trabajo de campo, se realiza principalmente mediante los esfuerzos de sus padres y madres–; el retorno real o simbólico a la misma –a través de los viajes de retorno o del mantenimiento de contacto con los orfanatos de los que salieron–; la fuerte conciencia grupal de una identidad étnica ligada a los orígenes –que se manifiesta en las asociaciones de familias adoptivas y personas adoptadas por país de origen y en la decisión de muchas familias adoptivas de estimular el aprendizaje de la lengua y la incorporación de ciertas tradiciones como la celebración del año nuevo chino o ciertas comidas o productos–; y, por último, el hecho de que tanto las personas adoptadas como su familia padecerían una doble discriminación y estigmatización en base tanto a las diferencias de apariencia física como al hecho mismo de la adopción» (San Román, 2015, pp. 5-6).

personales y cinematográficas se explican a partir de su situación y/o relación con su familia natal, una situación y/o relación que les proporciona sus señas de identidad a través del dolor. El sufrimiento ocupa buena parte del metraje, es decir, gran parte de la vida que conocemos de ellas, y si China lo supera, Zhao, quizás debido a su condición de mujer de origen chino adoptada viviendo en occidente, no parece conseguirlo, más bien desaparece, o al menos se sugiere que es el objetivo de la especial forma que el Grupo O ha pensado para denunciar el actual desequilibrio de género en China. Este análisis sugiere que, para las mujeres de origen chino, la etnicidad no es tan definitiva en su vida occidental como la condición de hija adoptiva, reforzando así la ideología dominante de la familia que *Huidas* parece romper. Sin embargo, ambas cintas convergen en el papel central de la maternidad en la identidad femenina, por encima de la profesión o de la relación sentimental, ya sea desde la perspectiva sociocultural –especialmente desarrollada en *Zhao*–, o desde la propia subjetividad de las protagonistas –más evidente en el caso de *Huidas*–, en un ejercicio de apropiación del sentido y práctica de la maternidad en beneficio de la madre y de las criaturas cuidadas y educadas con amor y respeto.

## Conclusión

En este capítulo se han analizado los elementos constitutivos de la representación de la feminidad china en el cine español contemporáneo desde la perspectiva de género de la autoría fílmica, un aproximación útil para desvelar los mecanismos de reproducción de la feminidad en el cine trasladando las características de los personajes femeninos de origen chino del cine clásico anglosajón y colonial a los parámetros propios de la sociedad española, mostrando cómo el cine es una decisiva, y perenne, tecnología de género, como teorizó Teresa de Lauretis (1987). Sin embargo, esta tecnología también es una herramienta en manos de mujeres con una visión propia sobre su quehacer cinematográfico y su posición en la sociedad actual. Y si los directores analizados cuentan con un acervo y legado cultural fílmico, las directoras, además, disponen del conocimiento y experiencias feministas que dirigen las retinas y las lentes hacia personajes, sucesos y narrativas significativas para las mujeres componiendo protagonistas femeninas alejadas de los estereotipos creados y reificados por el



patriarcado cultural. Así, las propuestas cinematográficas de las mujeres, aunque minoritarias y marginales, proponen nuevos modelos culturales y, por tanto, invitan a la transformación social.

Y es precisamente la mirada femenina de las películas con protagonistas chinas en España la que marca la diferencia con respecto al mismo tipo de cine en Europa, donde los personajes femeninos chinos están al servicio de los protagonistas blancos occidentales. En el caso español es significativo que salvo Xiao Xian, el resto de las protagonistas son biculturales y/o mestizas. En cierto sentido, esta estrategia de representación de la diversidad –el mestizaje étnico y cultural– supera el régimen de representación dentro/fuera de los personajes migrantes o de descendientes de migrantes de las otras producciones audiovisuales españolas (Biscarrat y Meléndez Malavé, 2014), y de las producciones europeas.

## Referencias bibliográficas

- Beltrán Antolín, Joaquín (2018), «¿Peligro amarillo?: El imaginario de China en Occidente entre la geopolítica y la globalización», *Inter Asia papers*, núm. 59, pp. 1-45.
- Bernárdez-Rodal, Asunción, y Graciela Padilla-Castillo (2018), «Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016)», *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 73, pp. 1247-1266.
- Biscarrat, Laetitia y Natalia Meléndez Malavé (2014), «De la exclusión a la heteronomía: Inmigrantes en la ficción televisiva Aída», *Icono14*, 12, núm. 1, pp. 13-28.
- Colaizzi, Giulia (2001), «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 7, pp. v-xiii.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.
- Fortaleza Tan, Isabelle (2022), «The Evolving Portrayal of Chinese Women in American Film from the Silver Screen to Modern Day», *English Language, Literature & Culture*, 7, núm. 3, pp. 84-88.
- Lee, Joey (2018), «East Asian “China Doll” or “Dragon Lady”?», *Bridges: An Undergraduate Journal of Contemporary Connections*, 3, núm. 1.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (1997), «National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital the Films of Zhang Yimou», en Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, University of Hawaii Press, Honolulu, pp. 105-136.
- Mulvey, Laura (1976), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, núm. 3, pp. 6-18.

- Piñeiro-Otero, Teresa (2019), «Nuevas perspectivas de las voces en *off* femeninas en las producciones televisivas contemporáneas. Poder, libertad y ambigüedad en serie», *Investigaciones feministas*, 10, núm. 2, pp. 239-256.
- Said, Edward (1979), *Orientalism*, Vintage Books, Nueva York.
- San Román, Beatriz (2015), «De la dificultad de pensar la construcción de la identidad sin anclajes fijos: la adopción transnacional en España», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 19, núm. 510-5, pp. 1-19
- Santaolalla, Isabel (2010), «Body Matters: Immigrants in Recent Spanish, Italian and Greek Cinemas», en Daniela Berghahn y Claudia Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, pp. 152-174.
- Silverman, Kaja (1988), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
- Vigo, Andrea (2020), *Heridas sin patria*, Libros Indie.
- Villaplana, Virginia (2008), «Identidades feministas, cultura visual y narrativas/ Identities feminists, visual culture and narratives», *Asparkía. Investigació feminista*, núm. 19, pp. 73-88.
- Wang Hanying (2012), «Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films. An Analysis of Four Representative Films of Different Periods», *Intercultural Communication Studies*, 21, núm. 3, pp. 82-92.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2012), «“The Chinese Who Never Die”: Spectral Chinese and Contemporary European Cinema», *Asian Cinema*, 23, núm. 1, pp. 5-29.