

Mo Yan y Zhang Yimou, una poética compartida: la adaptación cinematográfica de *Sorgo rojo* (1987)

ANA LABAILA SANCHO*

Resumen

Ni la obra cinematográfica de Zhang Yimou se entiende sin el papel que en ella juega la literatura, ni la literatura china sería lo mismo sin el director puesto que el éxito internacional que han alcanzado sus películas ha dado a conocer y ha puesto en valor los originales literarios en las que estaban basadas.

*Para su opera prima, *Sorgo rojo* (1987), Zhang Yimou parte de la novela homónima del recién laureado con el Premio Nobel de Literatura, Mo Yan. En el presente artículo desgranaremos los aspectos más destacables del proceso de adaptación de la obra literaria a la filmica, analizando las motivaciones que se esconden tras las continuidades y las fracturas que el director presenta respecto a la novela.*

Palabras clave

*Zhang Yimou, Mo Yan, *Sorgo rojo*, literatura y cine, adaptación cinematográfica.*

Abstract

We couldn't understand the film work of Zhang Yimou without taking into account the role that literature plays in it, nor Chinese literature would be the same without the international success of his films that have valued the original literary work in which the films are based on.

*For his directorial debut, *Red Sorghum* (1987), Zhang Yimou decided to film the homonymous novel from the recently awarded with the Nobel Prize, Mo Yan. Through this article we state the highlights of the process of adaptation from the literary work to the film, analyzing the motivations that lie behind their continuities and fractures.*

Key words

*Zhang Yimou, Mo Yan, *Red Sorghum*, literature and film, film adaptation.*

* * * * *

Introducción

Zhang Yimou,¹ a pesar de haberse graduado en la especialidad de dirección de fotografía, desde sus años de formación en la Academia

* Licenciada en Historia del Arte. Becaria de Investigación (FPU) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, investiga sobre la obra cinematográfica del director chino Zhang Yimou. Dirección de correo electrónico: alabaila@unizar.es.

¹ Zhang Yimou nació en 1951 en la ciudad de Xi'an, provincia de Shaanxi. A pesar de graduarse en la disciplina de dirección de fotografía en la Academia de Cine de Pekín, en 1987 dio el salto a la realización con su ópera prima, *Sorgo rojo*. Desde entonces, ha conciliado el aplauso

de Cine de Pekín deseaba convertirse en director. Para dar ese salto necesitaba encontrar la historia apropiada² y la encontró en la novela *Sorgo rojo* (1987) de Mo Yan. La película, narrada en voz en off por el nieto de los protagonistas, cuenta la historia de “mis abuelos”: Jiu’er, “mi abuela” es casada con el dueño leproso de una destilería en Shibali Po, Li Datou, pero de camino a un nuevo hogar conoce a “mi abuelo” con quien acabará manteniendo un encuentro amoroso entre el sorgo. A los días, el marido leproso de “mi abuela” es asesinado, por lo que ella tiene que hacerse cargo de la destilería y acepta a “mi abuelo” como su compañero. La vida transcurre con tranquilidad, tienen un hijo —el padre del narrador— y el vino que fabrican se hace famoso en toda la región. De repente la Guerra Sino-Japonesa estalla y el antiguo capataz de la destilería, el “hermano Luohan”, es desollado públicamente. Jiu’er anima a “mi abuelo”, “mi padre” y a los obreros de la destilería que juren vengar la muerte de Luohan. En la emboscada que preparan a los japoneses, “mi abuela” es ametrallada y las bombas fabricadas con el vino de sorgo fallan, sobreviviendo únicamente “mi abuelo” y “mi padre”. El film cosechó un enorme éxito tanto dentro de China como fuera, hasta el punto de alzarse con el Oso de Oro en el Festival de

del público y la crítica convirtiéndose en el cineasta más sobresaliente, y controvertido, de la cinematografía china y uno de los maestros del panorama cinematográfico internacional. Un amplio estado de la cuestión y recopilación bibliográfica sobre este autor y sobre su obra puede encontrarse en LABAILA SANCHO, A., “El director de cine chino Zhang Yimou y su “Trilogía de la Opresión” (Sorgo Rojo, 1989; Ju Dou. Semilla de Crisantemo, 1990; La linterna roja, 1991). Una poética, un compromiso, tres tiempos y un color”, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010. Trabajo de Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte; y LABAILA SANCHO, A., “La obra fílmica del director Zhang Yimou como medio de transmisión y aproximación a la cultura china y contemporánea. Recepción y percepción de su obra en Occidente”, en Cabañas, P. y Trujillo, A. (coord.), *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente. Sobre la investigación del Arte Asiático en países de habla hispana*, Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia/ Grupo de Investigación ASIA, 2012 (CD-ROM).

²El director confiesa ser un lector voraz y recurre generalmente a la literatura para encontrar allí los relatos en los que basar sus películas puesto que admira la calidad de los escritores chinos contemporáneos, los cuales entiende que van por delante del cine. Véase MAYFAIR, M., “Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou”, *Public Culture*, 5:2, 1993. Incluido en GATEWARD, F., *Zhang Yimou Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 43. Las cifras avalan sus palabras: quince de sus diecisiete películas parten de una obra literaria. *Sorgo rojo* está basada en la novela homónima de Mo Yan; *Judou* en *Fuxi, Fuxi* de Liu Heng; *La linterna roja* en *Raise the Red Lantern. Three novellas* de Su Tong; *Qiu Ju, una mujer china* en *Story of Qiu Ju* de Chen Yuanbin; *¡Vivir!* basada en la novela homónima de Yu Hua; *La Joya de Shanghai* en *Gang Band* de Li Xiao; *Keep Cool* en *Evening Papers News* de Shu Ping; *Ni uno menos* en *A Sun in the Sky* de Shi Xiangsheng; *Camino a casa* en *Remembrance* de Bao Shi; *Happy Times* en *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* de Mo Yan; *La maldición de la flor dorada* en la obra teatral *Thunderstorm* de Cao Yu; *Amor bajo el espino blanco* en la novela homónima de Ai Mi; *Las flores de la guerra* en la novela del mismo nombre de Yan Geling. La labor de difusión de estas obras literarias a raíz de las adaptaciones cinematográficas de Zhang Yimou ha sido tal, que muchas de ellas han adoptado el título dado por el director desechando el original.

Cine de Berlín en 1988, configurándose como la primera película de la República Popular China³ en conseguir un galardón de tal prestigio a nivel internacional.

Mo Yan,⁴seudónimo con el que firma sus obras Guan Moye y que significa “No Hables”,⁵ nació en 1955 en la provincia de Shandong en la para siempre inmortalizada en sus novelas región de Gaomi. Alistado en el ejército desde 1976, publica su primer relato en 1981 iniciando así una de las trayectorias literarias más sólidas de la RPC contemporánea,⁶ lo que le ha granjeado el reconocimiento no sólo en su país natal sino también a nivel internacional con numerosos premios⁷ entre los que destaca la concesión del Premio Nobel de Literatura de 2012.⁸

La novela *Sorgo rojo* se ajustaba perfectamente a lo que Zhang Yimou estaba buscando: tanto la historia como sus personajes le parecieron fascinantes, expresando sus mismas preocupaciones sobre la libertad y plenitud vitales que durante tanto tiempo habían sido negadas al pueblo chino.⁹ Además, se sintió enormemente atraído por la potencia visual,

³ En lo sucesivo RPC.

⁴ Para una mayor información sobre la vida y obra de Mo Yan puede consultarse MARÍN LACARTA, M., “Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España”, París, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO)/ Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Ecole Doctorale Langues, littératures et sociétés du monde Departamento de Traducción e interpretación, 2012, pp. 351-416, (Tesis Doctoral).

⁵ Según sus propias palabras, eligió ese seudónimo porque *mo yan* —莫言—, “no hables”, es lo que siempre le decían sus padres durante su infancia ya que *las vidas no eran normales entonces mis padres me decían que no hablara. Si hablabas afuera y decías lo que pensabas te metías en problemas. Entonces les hice caso y no hablé*, como recoge HAX, A., “Estoy tremendamente feliz y asustado”, *Revista Ñ*, (11-X-2012), Disponible online http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Mo-Yan-tremendamente-feliz-asustado_0_790121179.html, (fecha de consulta: 20-XI-2012).

⁶ Con obras como *Sorgo rojo* (1987), *Las baladas del ajo* (1988), *La república del vino* (1992), *Grandes pechos, amplias caderas* (1996), *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* (2000), *La vida y la muerte me están desgastando* (2006) o *Rana* (2009), todas ellas publicadas en España por El Aleph Editores, la primera, y Kailas, el resto.

⁷ Entre los numerosos premios recibidos a lo largo de su carrera queremos destacar el Newman Prize for Chinese Literature, obtenido en 2009 por *La vida y la muerte me están desgastando* y el Premio Mao Dun obtenido en 2011 por *Rana*.

⁸ Aunque su nombre se barajaba como uno de los posibles ganadores desde hacía años, no fue hasta el 11 de octubre de 2012 que la Academia Sueca anunció la concesión del Premio Nobel de Literatura al escritor chino por “who with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary”. Para una mayor información sobre el tema http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan.html, (fecha de consulta: 11-I-2013).

⁹ *Different people in different times and from different classes each have their views on what constitutes living a fulfilled life. But people should realize that a life which is free and unrestrained is in itself the beauty of life. We cannot again let ourselves be forced to live in any sort of artificial restrictions and conventionality* (entrevista a Zhang Yimou en *Dianying yishu cankao ziliao*, 1988, p. 18. Consultado en CLARK, P., *Reinventing China. A Generation and Its Films*, Hong Kong, The Chinese University Press of Hong Kong, 2005, p. 170).

altamente evocadora, que el sorgo rojo¹⁰ y el vino tenían a lo largo del relato.¹¹

La oportunidad de realizarla se la brindó Wu Tianming,¹² responsable del Estudio de Cine de Xi'an, que le proporcionó apoyo financiero y con quien adquirió un triple compromiso: no le ocasionaría ningún problema de tipo político; alcanzaría una notable calidad artística; y conseguiría un éxito de taquilla. Zhang Yimou cumplió todas las expectativas realizando una de las óperas primas más fascinantes de la historia del cine.

Fracturas y continuidades

Para la elaboración del guión Zhang Yimou pudo contar con el propio Mo Yan,¹³ lo que sin duda facilitó la nada sencilla tarea de adaptación de una novela de más de quinientas páginas a una película de noventa minutos. Había que llevar a cabo un drástico proceso de síntesis, haciendo una cuidadosa selección de historias, pasajes y personajes,¹⁴ y de simplificación, lo que les llevó a descartar determinados planteamientos como la utilización de puntos de vista múltiples o la inclusión de aspectos sobrenaturales característicos del realismo mágico¹⁵ de Mo Yan, para

¹⁰ El sorgo es una gramínea que se cultiva para aprovechar tanto el grano, utilizado para el consumo humano y animal, como su espiga, utilizada para forraje. Con él también se destilan bebidas alcohólicas. Sus tallos pueden medir entre uno y tres metros de altura. Existen más de veinte subespecies de sorgo, destacando entre ellas la de sorgo rojo. En China es muy utilizado para fabricar *kaoliang jiu*, literalmente, “licor de sorgo” que en ocasiones es traducido como “vino de sorgo” aunque hay que tener en cuenta que por su graduación, entre 38 y 63 grados, y sus propiedades, es más asimilable a nuestro concepto occidental de licor, que al de vino. En India, la bebida destilada del sorgo se conoce como “alcohol de Jowar”, nombre con el que se traduce en algunas ocasiones.

¹¹ Mo Yan also wrote about the color of the sorghum, that deep red color. So there was a very strong visual element to the novel, which also attracted me (BERRY, M., *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Nueva York, Columbia University Press, 2004, p. 115).

¹² Wu Tianming (Shaanxi, 1939) estudió dirección en la Academia de Cine de Pekín, consolidándose como uno de los directores más interesantes de la Cuarta Generación. En 1984 se puso al frente del Estudio de Cine de Xi'an, desde el cual promocionó una serie de películas de género western —adaptadas, eso sí, al caso chino— y apoyó a los directores de la Quinta Generación, siendo considerado como el mentor o padrino de la misma. De 1989 a 1994 vivió exiliado en EE.UU. Como director, destacan sus películas *Vida*, *Old Well* y *El rey de las máscaras*. Como productor, *The Black Cannon Incident*, *El ladrón de caballos* y *Sorgo Rojo*. Para mayor información sobre Wu Tianming, véase ZHANG, Y., *Encyclopedia of Chinese Film*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998, p. 370.

¹³ XIONGPING, J., “Discussing Red Sorghum”, en *From Turbulent Meeting: Dialogues with Contemporary Chinese Film*, Taipei, Yunliu Publishing, 1999. Consultado en la versión traducida al inglés por Stephanie Deboer en GATEWARD, F., *Zhang Yimou... op.cit.*, pp. 3-14, espec. p. 3.

¹⁴ La mayor parte de los pasajes seleccionados para el film fueron extraídos de los capítulos “Sorgo rojo” y “Vino de sorgo”. Véase “Sorgo rojo”, en Mo, Y., *Sorgo Rojo*, Barcelona, El Aleph Editores, 2009, pp. 9-115, y “Vino de sorgo”, *ibidem*, pp. 117-223.

¹⁵ La obra de Mo Yan se encasilla dentro del llamado “realismo mágico”, por lo que las referencias a Gabriel García Márquez son obligadas. Sin embargo, el escritor chino explica que leyó *Cien años de soledad* cuando ya había escrito los primeros capítulos de *Sorgo rojo*. Aunque las concomitancias entre uno y otro son evidentes, no debemos olvidar que ambos parten de las mismas inquietudes y

lograr una perfecta fluidez y coherencia cinematográfica que permitiera una lectura lineal y sencilla por parte del espectador.

En cuanto a los personajes, Zhang Yimou toma de la fuente literaria a “mi abuela”, Dai Fenglian, —que en la película pasa a llamarse Jiu’er—, a “mi abuelo”, Yu Zhan’ao o comandante Yu Zhan’ao —a quien durante el film sólo se refieren a él como “jefe de los porteadores”—, “mi padre”, el “tío Arhat” —que en la película llaman “hermano Luohan”—, el bandido Cuello Manchado —que pasará a llamarse Certero Sanpau—, el marido de “mi abuela”, Shan Bianlang, —en el film se referirán a él como Li Datou o Li Cabezón— y el tabernero-carnicero. El desarrollo que la película hace de cada uno de los personajes es significativamente menor al de la novela y, mientras algunos de los personajes son tomados al pie de la letra, otros son modificados sustancialmente en aras de adaptarse a las necesidades narrativas del film.

Puntos de vista

En primer lugar, debe prestarse especial atención a la fractura que presenta la película respecto a la utilización de los puntos de vista. En *Sorgo rojo*, Mo Yan hace uso, por primera vez en su trayectoria literaria, del recurso del punto de vista múltiple que emplea diversos narradores que van intercambiándose ofreciendo una visión global de los hechos, y de los personajes, construida a partir de las diferentes subjetividades.¹⁶ La novela es relatada en primera persona por un narrador que se presenta como el “el nieto” que va a contarnos la historia de “sus abuelos” a través de las vivencias de “su padre” quien, en definitiva, es el que le trasmite la historia. “El nieto” se dirige al espectador desde una época presente, contándonos los acontecimientos pasados como si hubiera sido testigo de los mismos, o adoptando el punto de vista de “su padre”, “su abuela” o “su abuelo” lo que le convierte, en cierta forma, en un narrador omnisciente y a la vez anacrónico que adopta, dependiendo del momento, una posición de cercanía o lejanía —así como una mirada adulta, o infantil— respecto a los hechos que narra.¹⁷

de un momento a nivel cultural parecido. Algunos autores prefieren explicar el realismo mágico de Mo Yan observando la influencia de la literatura china con componentes de tipo sobrenatural como la obra de Pu Songling (1640-1715). Para una mayor información sobre esta cuestión véase MARÍN LACARTA, M., “Mediación, recepción y marginalidad...”, *op. cit.*, pp. 362-366.

¹⁶ *En novelas anteriores utilizaba la primera persona, la segunda y la tercera. Sin embargo, en Sorgo rojo desde el principio se habla de mi abuela, mi abuelo, mi padre y la perspectiva de la primera persona es al mismo tiempo una perspectiva omnisciente. Cuando escribo yo equivale a la primera persona, pero en cuanto escribo mi abuela tomo su perspectiva y puedo expresar su mundo interior de manera muy directa; es una manera muy práctica de narrar, mucho más rica y abierta que utilizar sencillamente la primera persona* (MARÍN LACARTA, M., “Mediación, recepción y marginalidad...”, *op. cit.*, p. 358).

¹⁷ *Ibidem*, p. 360.

Esta complejidad de los puntos de vista es simplificada para la película cuya historia nos es narrada por el “nieto” desde el momento presente a través de la visión que su padre le transmitió. Además, mientras que el punto de vista de la novela oscila adoptando la posición de “mi abuelo” y “mi padre” en la mayor parte del texto, en la película adopta eminentemente la posición de “mi abuela”, lo que la convierte en el personaje central del film.

Sin embargo, ambos narradores comparten un mismo sentimiento de añoranza hacia una China pasada, terrible pero terriblemente atractiva, y transmiten la percepción de que en la actualidad la gente no vive con la misma intensidad ni tiene la fuerza de la que hacían gala sus antepasados. El primero lo hace mediante la palabra, en fragmentos como *los jóvenes de la generación de mi abuelo compartían los rasgos distintivos del sorgo del municipio de Gaomi Noreste y nosotros, los integrantes de las generaciones posteriores, no nos merecemos ni siquiera llevarles una vela*¹⁸ o *rodeado por el progreso, me invade un sentimiento incómodo de regresión de la especie*.¹⁹ Mientras que el segundo lo hace de una forma mucho más sutil a través de la entonación y la interpretación de la *voz en off* del narrador²⁰ quien de forma fría, impassible, apenas deja traslucir ningún tipo de sentimiento, actuando así como contrapunto de la pasión desmedida con la que actúan, viven y se expresan el resto de personajes.²¹ En relación a este aspecto queremos recordar que en China, referirse a alguien como “nieto” viene a significar llamarle “cobarde” o “débil de carácter”.²² El narrador —tanto en la novela como en el film— nos está contando la historia de “sus abuelos”, lo que le convierte a él en el “nieto”, es decir, en alguien cobarde y de espíritu frágil que en nada se parece a los personajes de “mis abuelos”. De esta manera, Mo Yan y Zhang Yimou parecen querer contraponer dos formas distintas de ser y de vivir en China: por un lado, la que supuestamente tenían sus antepasados, insuflados de vitalidad, fuerza, energía y valentía, y, por otro, la que tienen los chinos contemporáneos, adormilados y carentes de coraje.

¹⁸ Mo, Y., *Sorgo Rojo*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

²⁰ Labor desarrollada por Jiang Wen, quien a la vez interpreta el personaje de “mi abuelo”.

²¹ *Only the asides took on the contrasting method, utilizing the most common and calm of voices to tell us —almost without any feeling— about my grandpa and grandma. When you hear his voice, it's completely numb. Jiang Wen dubbed it himself. With this calm intonation of a modern person, it seems as if he's already told the story a thousand of times. There's no feeling of liveliness. We also consciously utilized this kind of calm and ordinary intonation to form a contrast against the film. Here lies the so-called modern consciousness. The film is a story of long ago, and the characters of the story are all full of vitality of life; the sound, action, and events are all intense. The modern narrator simply doesn't have this much passion. When this performer dubbed the film, we didn't show him the picture, had him read in a dark room, and didn't let him memorize his lines. If he'd said it from memory, then it would have carried the smell of performance. We wanted it to be like reading a book aloud* (XIONGPING, J., “Discussing Red Sorghum”, en *From Turbulent Meeting...*, *op. cit.*, 1999). Consultado en la versión traducida al inglés por Stephanie Deboer en GATEWARD, F., *Zhang Yimou...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

²² *Ibidem*, p. 8.

Estructura narrativa y ambientación espacio-temporal

El relato de Mo Yan se caracteriza, como el resto de su obra, por la mezcla de secuencias temporales, las texturas fragmentadas y los continuos saltos cronológicos que suelen implicar un cambio en el punto de vista. Los acontecimientos transcurren a lo largo de una amplia horquilla cronológica que va de 1925 a 1941, aunque la mayor parte de ellos se concentran en el año 1939, cuando China se encuentra inmersa en plena Guerra de Resistencia Anti-japonesa (1937-1945) —y el narrador, “el nieto”, suele adoptar para cada salto temporal un punto de vista diferente, dependiendo de la secuencia, de “mi abuela”, “mi abuelo” o “mi padre”— aunque, sin previo aviso, se pone a hablarnos de acontecimientos de un tiempo presente indeterminado. Así, la novela de Mo Yan presenta una estructura caleidoscópica²³ en la que los hechos van entretrejiéndose a través de los diferentes relatos, personajes, coordenadas espacio-temporales y puntos de vista, lo que acarrea como resultado una compleja estructura narrativa.

Toda esta complejidad es descartada para la película, para la que Zhang Yimou prefiere un desarrollo narrativo lineal puesto que, según sus propias declaraciones,²⁴ entiende que el cine debe ser sencillo, aunque sin caer en la simpleza, claro y comprensible para que el espectador conecte fácilmente con él —algo que el cine de la Quinta Generación²⁵ todavía no había logrado.²⁶ Así, Zhang Yimou opta por un desarrollo cronológico lineal llamando la atención el hecho de que hasta el último tercio del film no se ofrece al espectador ninguna referencia temporal que le permita saber en qué época están ocurriendo los acontecimientos. Únicamente cuando estalla la Segunda Guerra Sino-Japonesa llegamos a situar la acción de la película entre finales de la década de los veinte y finales de los treinta. Más adelante veremos que esta sensación de atemporalidad que la película emana hasta el minuto sesenta, no es algo casual sino totalmente deliberado y pensado por el director para construir el sentido que subyace a lo largo del film.

²³ Término que tomamos prestado de WANG, D., “The Literary World of Mo Yan”, *World Literature Today*, 74, 3, University of Oklahoma, 2000, pp. 487-494.

²⁴ TAN, Y., “From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou”, *Film Quarterly*, 53, 2, University of California Press, 1999-2000, pp. 2-13, espec. p. 4.

²⁵ Historiográficamente la cinematografía de la RPC se ha clasificado en “generaciones” de directores, y no a etapas cronológicas. Zhang Yimou es englobado dentro de la Quinta Generación, formada por aquellos que, como él, se graduaron en 1982 en la Academia de Cine de Pekín y revolucionaron, con su espíritu innovador, el panorama filmico de su país dando lugar a la “Nueva Ola”, además de ser los primeros en tener la oportunidad de mostrar el cine chino al mundo gracias a su participación en festivales de cine internacionales. Los máximos exponentes de la Quinta Generación, además de Zhang Yimou, son Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang y Zhang Junzhao.

²⁶ CLARK, P., *Reinventing China...*, *op. cit.*, p. 165.

En cuanto a la ambientación espacial, la película reduce el número de escenarios presentes en el relato literario de forma coherente al proceso de simplificación que se acomete a todos los niveles. El film toma cuatro de las ambientaciones presentes en la novela: la casa paterna de “mi abuela”, la Hondonada de los Sapos, la destilería en Gaomi Noreste, la taberna-carnicería de Basura y la explanada donde los japoneses construyen la carretera de Jiao Ping, desechando otros escenarios. A pesar de la selección de las ambientaciones, Zhang Yimou refleja de forma fiel lo descrito por Mo Yan, sabiendo traducir en imágenes hermosamente poéticas las profusas descripciones del entorno que a lo largo de la novela realiza el escritor: *Gaomi Noreste es, sin duda, el lugar más bonito y el más repulsivo, el más extraño y el más vulgar, el más sagrado y el más corrompido, el más heroico y el más cobarde, el más bebedor y el más sensual del mundo.*²⁷

La temática

La mayor parte de los acontecimientos que Mo Yan nos narra a través de las páginas de *Sorgo rojo* se centran en las penurias y pequeñas victorias de los habitantes del condado de Gaomi Noreste durante la Segunda Guerra Sino-Japonesa, retrocediendo en el tiempo en momentos puntuales para describirnos algunos episodios de la historia de sus abuelos. Estos pasajes previos a la guerra ocupan, sin embargo, una extensión y una importancia modesta respecto al conjunto total del relato.

Zhang Yimou, por el contrario, sitúa los dos primeros tercios de su película en los pasajes anteriores al estallido de la guerra, invirtiendo el peso que ésta tiene en la novela. Lo aparentemente anecdótico —que suele coincidir con los pasajes más agradables y luminosos— se convierte en lo central de la película de Zhang Yimou, mientras que lo central en la novela queda relegado a una especie de epílogo. Este cambio afecta de forma sensible al tono general de la película, mucho más amable y alegre de lo que resulta la obra de Mo Yan. Esta decisión, como veremos más adelante, no fue baladí.

La película parte del original literario en todas y cada una de las escenas que la componen —la boda, el encuentro entre el sorgo, el regreso a la casa paterna, la vuelta a la destilería, la reorganización de la destilería, el secuestro de “mi abuela”, fabricando vino de sorgo, la fábrica nueve años después, aplastando el campo de sorgo, el desuello del “hermano Luohan”, jurando venganza y el ataque al convoy japonés— si bien es cierto que han sufrido una reordenación cronológica y eliminación de

²⁷ Mo, Y., *Sorgo Rojo*, *op. cit.*, p. 10.

aquellos detalles que podrían añadir complejidad a la historia, por lo que se opta por una simplificación que concentra la esencia de la novela. Debemos señalar también que el libro está cuajado de escenas de alto contenido violento, y unas cuantas explicitaciones sexuales, que han sido eludidas en el film por cuestiones relativas a la censura principalmente.²⁸

La película de Zhang Yimou se diferencia respecto a la novela en la ambigüedad con la que aborda el tema de si “mi abuelo” llegó a matar al marido de “mi abuela” para poder estar con ella: el narrador intuye que así fue, pero nunca llegará a saber lo que realmente pasó. En la obra literaria, por el contrario, Mo Yan describe minuciosamente cómo “mi abuelo” asesina tanto al marido como al suegro de “mi abuela” para poder estar con ella.

Otra de las diferencias tiene que ver con las figuras de “tío Arhat”/“hermano Luohan” y “mi abuelo”. En el original literario, “tío Arhat” es, además del capataz de la destilería, uno de los amantes de “mi abuela” y nunca abandona la fábrica de vino. Sin embargo, en la película, es tan sólo el jefe de los obreros de la destilería que decide abandonar cuando “mi abuelo” es aceptado como pareja por Jiu’er. La figura de “mi abuelo” también varía respecto a la novela. Mientras que en la obra de Mo Yan se marcha de la destilería abandonando a “mi abuela” y a “mi padre” —el cual, además, nunca llega a saber que es su padre biológico hasta que “mi abuela” se lo confiesa poco antes de morir— para irse con otra mujer, en la película permanece al lado de “mi abuela” y no abandona la destilería. Observamos cómo Zhang Yimou desecha la idea de que “mi abuelo” y “mi abuela” tengan otros amantes y mantengan una relación intermitente, como así sucede en la novela, decisión que entendemos que toma en parte por la censura y, en parte, por simplificar el relato. Aun así, el hecho de que Jiu’er cometa adulterio y, una vez viuda, cohabite con “mi abuelo” sin respetar la fidelidad eterna que debe a su marido, y hasta tenga el hijo fruto de esa relación ilícita, ya es de por sí rompedor para la tradicional moral china.

Otra variación respecto a la novela tiene que ver con el hecho de que mientras en la obra literaria “mi abuelo” es el comandante de una de las tropas, ya organizadas, de la resistencia anti-japonesa que se unen para vengar la muerte de “tío Arhat”, en la película, ni “mi abuelo” ni el resto de miembros de la destilería han combatido nunca de forma organizada contra el ejército

²⁸ Al respecto queremos señalar que la censura en la RPC, aunque ahora cada vez es más permisiva en cuanto a explicitación de la violencia y el sexo se refiere, ha sido muy estricta con este tipo de cuestiones. De hecho, la primera versión del guión de *Sorgo rojo* no pasó la censura por ser considerada demasiado violenta, erótica y enaltecer la vida de los bandidos, y tuvo que ser reescrito. Véase ALCÁINE, R. y CHEN, M., *Zhang Yimou*, Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 123. La censura es menos estricta en la literatura que en el cine puesto que es más difícil ejercer un control férreo sobre todo lo que se publica, además de que el cine tiene una mayor visibilidad, tal y como explica el propio Zhang Yimou en GATEWARD, F., *Zhang Yimou...*, *op. cit.*, pp. 43 y ss.

japonés. Además, de quien parte la iniciativa de emboscada para vengar la muerte de “hermano Luohan” es de Jiu’er, lo cual subraya la fuerza que el personaje de “mi abuela” adquiere en el film de Zhang Yimou.

A continuación queremos detenernos en algunos aspectos que la película varía respecto a la novela y que no se explican únicamente por la necesidad de condensar la historia economizando tiempo, sino que tienen otra razón de ser: construir el significado personal que el director quiere dar a su ópera prima.

Observamos, en primer lugar, que Zhang Yimou acentúa el papel de la tradición y las costumbres a lo largo de su película. Algunas ya estaban presentes en la novela, como la costumbre de transportar a la novia en palanquín desde su casa paterna hasta la de su futuro marido el día de la boda, la recomendación de no quitarse el pañuelo rojo que cubre su cabeza hasta que conozca a su marido, o el hecho de que la recién casada regrese a su hogar paterno al tercer día de la boda.

El director las recoge en su film pero añade dos más que no aparecen en el original literario. Por un lado, en las recomendaciones que le hacen a “mi abuela” antes de casarse añade la prohibición de llorar dentro del palanquín y, por otro, inventa una tradición en la destilería que consiste en celebrar el primer vino destilado de la temporada llenando unos cuencos que se ofrecen al dios del vino entonando una canción. El hecho de reforzar el peso de las costumbres tiene que ver con el interés de Zhang Yimou en plasmar las enormes restricciones y normativas a las que han estado sujetos los individuos chinos a lo largo de toda su tradición cultural. En *Sorgo rojo* quiere romper con ello, remarcando la capacidad que tiene el hombre de decidir y vivir su propia vida en libertad, sin imposiciones externas: por eso, “mi abuela” desoye las dos recomendaciones que le hacen durante los preparativos de la boda, quitándose el pañuelo y llorando durante su viaje en palanquín. Tampoco refrena su deseo por el hecho de estar casada, consumando su atracción por “mi abuelo” entre el sorgo. E incluso llega a renegar de su padre, contraviniendo la piedra angular del código ético confuciano, la piedad filial. Y si ella y los obreros de la destilería ofrecen el primer vino de la temporada al dios del vino, lo hacen precisamente desde la libertad y no desde algún tipo de convicción religiosa. Por tanto, el interés no está tanto en subrayar la tradición en sí sino la capacidad que tiene el hombre para, desde su libertad, cumplirla o no.²⁹

²⁹ *My personality is quite the contrary to the mood of the film. I have long been repressed, restrained, enclosed and introspective. Once I had a chance to make a film on my own, I wanted to make it liberated, abandoned* (KUOSHU, H., *Celluloid China. Cinematic Encounters with Culture and Society*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002, p. 272).

Otra de las cuestiones planteadas sutilmente en la novela y que Zhang Yimou intensifica en el film es la insistencia de “mi abuela”, dueña de la destilería, en que sus obreros la consideren como una igual y no la llamen “jefa”, puesto que todos van a trabajar lo mismo y van a repartirse equitativamente los beneficios: “lo mío es vuestro”, llega a decir, y “todos somos iguales aquí”.³⁰ La destilería parece poner en práctica una especie de “comunismo” intuitivo, despojado de toda ideología, donde la libertad, el sentido común y la espontaneidad son las únicas normas. Así, Zhang Yimou insiste en el mensaje que subyace a lo largo de todo el film y que revela que el hombre no necesita de normas ni de ideologías, políticas o religiosas, para ser feliz y para conseguir una sociedad armoniosa y justa.³¹

Leitmotiv: sorgo, vino, rojo

Recordemos cómo el propio Zhang Yimou reconoce que uno de los elementos que más le atrajeron de la novela de Mo Yan fue la presencia y el papel, altamente evocador y sugestivo, que el sorgo y su color rojo ocupaban a lo largo de toda la narración³²—no perdamos tampoco de vista que el director ha demostrado desde su ópera prima una especial sensibilidad para el componente estético de sus filmes, siendo el rojo su debilidad cromática.

Los campos de sorgo rojo enmarcan la vida de los habitantes de Gaomi Noreste. La cosecha marca el paso de las estaciones. Su grano sirve tanto de alimento que nutre —*las personas de la generación de mi padre que vivieron allí comían, aunque no por gusto, y plantaban todo el sorgo que les era posible*³³— como de bebida que endulza y anestesia la vida. “Mi abuela” y “mi abuelo” se aman y conciben a “mi padre” entre los tallos del sorgo; con él preparan el vino que se hace famoso en toda la región permitiéndoles el sustento; de él sacan la harina con la que se alimentan; en él duermen, juegan y contemplan las estrellas; en él se esconden durante las emboscadas contra los japoneses; en él luchan; en él mueren; con él cubren a sus

³⁰ ZHANG, Y., *Sorgo rojo*, Barcelona, Filmax Home Video, 2009 (DVD).

³¹ *Chinese people are too inhibited; everything in this society is about politics and society. People aren't people; they're stature is already small, and then they shrink back even further. So we definitely wanted to restore human feelings and relationships. China's five thousand years of history and three thousand years of feudalism are a very heavy burden. So I wanted to make Red Sorghum. I believe that Chinese people have already changed a lot. The stifling of politics has been around for too long, and they'll surely want to rise up. I'm not interested in politics. Art dies because of freedom and lives because of oppression. So China is now boiling over and is really seething with excitement. Deng Xiaoping opened the door, and people poked their heads out to look —oh, so this is what the world is like. Once you've opened the door, you can't go back. (...) In the future, China will definitely produce even better directors and works* [XIONGPING, J., “Dicussing Red Sorghum”, en Gateward, F., Zhang Yimou..., *op. cit.*, p. 14].

³² Véase nota n° 13.

³³ Mo, Y., *Sorgo Rojo*, *op. cit.*, p. 10.

muertos; en él descansan eternamente sus restos. El color rojo del sorgo maduro es el mismo color de la sangre derramada de los habitantes de Gaomi Noreste durante la guerra —*el río llevaba un agua tan negra como la sangre; los campos estaban cubiertos de sorgo tan negro como la sangre*³⁴—. Mo Yan juega con el componente simbólico del sorgo rojo a lo largo de la novela ligándolo irremediablemente a la vida, alimento, pasión y muerte de los personajes que pueblan sus historias. Con él también expresa su añoranza por un pasado heroico que no volverá y que queda expresado en la sustitución del sorgo tradicional, rojo, por un sucedáneo moderno, el sorgo híbrido: *el sorgo rojo que parecía un mar de sangre, cuya alabanza he cantado una y otra vez, se ha ahogado en una riada rabiosa de revolución y ya no existe, reemplazado por el sorgo híbrido (...). Verme rodeado de sorgo híbrido despierta en mí una fuerte sensación de extravío. De pie en medio del denso campo de sorgo híbrido, pienso en las escenas de belleza insuperable que jamás se repetirán: en el hondo otoño del octavo mes, bajo un cielo alto, de claridad magnificente, la tierra está cubierta por un esplendoroso mar de sangre. Si las lluvias del otoño son intensas, los campos se convierten en un pantano oceánico; las puntas rojas del sorgo se alzan por encima del agua fangosa y amarillenta y se tienden hacia el cielo azul. Cuando sale el sol, la superficie del mar se estremece y cielo y tierra se pintan con colores de riqueza sin par, de majestad extraordinaria. Éste es el epítome del hombre y el epítome de la belleza que anhelo, que siempre anhelaré*.³⁵ La identificación entre el sorgo y los habitantes de Gaomi Noreste, entre el sorgo y el hombre, entre el sorgo y la vida, no podría ser más potente.

La presencia e importancia, estética y simbólica, del sorgo rojo en el relato de Mo Yan, pasa a la película de Zhang Yimou. Si uno lo hace mediante profusas descripciones —*A fines de otoño, a lo largo del octavo mes lunar, extensos campos de sorgo rojo se balanceaban como un mar de sangre. Alto y lozano, era una gloria; fresco y grácil, un encanto; apasionado y acogedor, un oleaje*;³⁶ *El olor de los brotes frescos del sorgo, aplastados y quebrados impregnaba la niebla nocturna y era de particular intensidad en el aire de la mañana. En todas partes ese sorgo lloraba con amargura*³⁷— el otro lo hace mediante la cámara con la cual recorre, una y otra vez, los campos de sorgo deleitándonos con los sinuosos movimientos de los delicados tallos mecidos por el viento.

Para Zhang Yimou el sorgo, estrechamente ligado al color rojo, actúa como un hilo conductor³⁸ a partir del cual construye no sólo su aparato

³⁴ *Ibidem*, p. 115.

³⁵ *Ibidem*, p. 513.

³⁶ *Ibidem*, p. 10.

³⁷ *Ibidem*, p. 50.

³⁸ Parte de sus películas se caracterizan por la utilización de *leitmotiv* que cumplen una doble función, visual y simbólica: en *Judou. Semilla de Crisantemo* (1990) serán las telas tintadas del batán-tintorero; en *La linterna roja* (1991), las linternas; en *¡Vivir!* (1994) las marionetas; en

visual y estético, sino también simbólico. Sorgo, rojo, vino y sangre son cuatro elementos constantes a lo largo del film que se interrelacionan e imbrican unos con otros hasta el punto de llegar a confundirse. La presencia del sorgo es constante, y su importancia, vital. La comitiva nupcial, de camino a la destilería de Shibali Po, tiene que cruzar el campo de sorgo rojo salvaje; mientras lo cruzan, son asaltados por un bandolero que se esconde en él; en el sorgo tiene lugar el primer encuentro entre Jiu'er y el jefe de porteadores, en el que conciben al padre del narrador; de él se alimentan y con él fabrican el vino —Shibali Hong, “*rojo de Shibali*”—, con el que se convierten en una de las casas más prósperas de la región; en él son obligados por los japoneses a trabajar forzosamente y en él Certero San Pao y “hermano Luohan” son desollados públicamente; en él se ocultan los hombres para tender la emboscada al convoy japonés y en él terminan perdiendo la vida.

El vino realizado con este sorgo puede ser considerado, asimismo, *leitmotiv* del film, siendo utilizado con el mismo valor estético y simbólico. De él beben y viven. Con él desinfectan la casa, hacen ofrendas a los dioses y preparan bombas caseras para utilizar contra los japoneses. Como curiosidad, queremos señalar que el vino de sorgo, en realidad, es incoloro³⁹ por lo que el hecho de que para el film se utilizara un vino de color rojo no hace sino hablarnos del interés estético y simbólico atribuido a ese color. El color rojo falseado del vino ayuda a que éste sea más fácilmente asimilado a la idea de sangre, sangre que fluye en el impulso vital y sangre que se derrama durante la muerte. Sorgo, vino, rojo, sangre, vida y muerte son así elementos fácilmente asimilables los unos a los otros.

Por otra parte, Zhang Yimou demuestra en *Sorgo rojo* haber captado la esencia de la novela de Mo Yan sabiendo explorar el potencial estético y simbólico hasta sus últimas consecuencias como demuestra el hecho de que, tras el ataque al convoy japonés, introduce un eclipse que no aparece reflejado en la novela,⁴⁰ y el rojo tiñe por completo los últimos fotogramas del film expresando visualmente la estrecha interrelación entre el color rojo, el sorgo, el vino, la sangre y, en definitiva, la vida y la muerte.⁴¹

La búsqueda (2005), las máscaras de ópera Nuo; y en *Amor bajo el espino blanco* (2009), el espino blanco.

³⁹ Véase nota nº 10.

⁴⁰ Aunque creemos que pudieron inspirarse en este fragmento: *los japoneses prendieron fuego a la aldea antes de retirarse. Las llamas se elevaban hasta el cielo y el incendio tiñó de blanco la mitad del firmamento. Esa noche la luna estaba llena y roja como la sangre, pero la lucha, allá abajo, la volvía pálida y débil, como una figura de papel descolorida que colgase, tétrica, del cielo* (MO, Y., *Sorgo Rojo*, op. cit., p. 223).

⁴¹ *The leitmotifs of sorghum and wine symbolize life and death, birth and renewal, body and humanity. A subjective search for a national soul through the allegorical re-imagining of one family's past brings together history, legend and memory* (ZHANG, Y., *Encyclopedia of Chinese...*, op. cit., p. 281).

Poética

El director demuestra una enorme capacidad a la hora de traducir a un lenguaje puramente cinematográfico el complicado universo literario de Mo Yan y su enrevesada poética donde lo humano y lo fabuloso, lo bello y lo feo, lo grotesco y lo sublime, lo cruel y lo hermoso, van de la mano. Zhang Yimou ha sabido reflejar en sus imágenes la continua “dialéctica de los opuestos”⁴² presente en la obra de Mo Yan, así como el misticismo y aire de fábula que conforman el realismo mágico del escritor chino.

Por otra parte, y aunque se descartó por la dificultad que ello supondría, plasmar de forma literal los pasajes con un componente más sobrenatural característicos del realismo mágico de Mo Yan, no se quiso renunciar a ellos por completo. Así, sigue presente de forma sutil a través de detalles como el hecho de que el sorgo crezca de forma espontánea y sin que nadie lo cuide, como nos informa el narrador, o en la forma tan especial que tiene Zhang Yimou de filmar ciertos momentos. Nos referimos, en concreto, a la mirada que ofrece al espectador de las ruinas de Shibali Po; a las imágenes de los infinitos campos de sorgo; o a la manera en que la cámara inmortaliza a Jiu'er recostándose entre las espigas de sorgo —la primera vez durante el encuentro con “mi abuelo” y la segunda cuando cae abatida por las ametralladoras japonesas— ambas muy parecidas, remitiéndonos la una a la otra. Zhang Yimou consigue traducir en imágenes algo que parecía imposible: el misticismo y el componente onírico, sobrenatural, presente en la obra de Mo Yan.

Adaptar un fragmento literario a los recursos que ofrece el lenguaje cinematográfico no es siempre fácil, pero Zhang Yimou sabe resolverlo con enorme creatividad y maestría como demuestra en numerosos momentos a lo largo del filme pero especialmente en éste: cuando Jiu'er es ametrallada por los soldados japoneses, la cámara recoge, a ralentí, cómo cae abatida mientras suena de fondo la melodía que tocaban los músicos durante la comitiva nupcial. Este recurso, aislado, no nos dice mucho, pero si tomamos este mismo pasaje en la novela de Mo Yan descubrimos la razón por la que suena en ese instante la música nupcial. En la obra literaria, cuando el personaje de “mi abuela” está agonizante tras recibir los disparos de los japoneses, va recordando algunos de los episodios relativos a su compromiso de matrimonio, y especialmente el

⁴² Terminología acuñada por Chantal Chen-Andro en CHEN-ANDRO, CH., “Le sorgho rouge de Mo Yan”, *La Littérature chinoise contemporaine, tradition et modernité, Colloque d'Aix-en-Provence*, 8 juin 1988, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989, pp. 11-13.

trayecto en palanquín el día de su boda.⁴³ Zhang Yimou, con el fin de ahorrar tiempo y de ajustarse a una narratividad plenamente cinematográfica, decide condensar ese momento en tan apenas unas cuantas notas musicales. El empleo de este maravilloso recurso, eleva a la película a la categoría de obra maestra.

Conclusiones

Zhang Yimou quiso plasmar en su ópera prima su personal concepción del medio cinematográfico que él entiende que debe ser, además de cuidado estéticamente, sencillo, popular y claro. Para ello, llevó a cabo un interesante ejercicio de selección de historias y personajes de la novela de Mo Yan de la que parte, *Sorgo rojo*, optando por un desarrollo narrativo lineal y directo. “El nieto” es el narrador de la historia partiendo de los puntos de vista de “mi abuelo”, pero ante todo de “mi abuela”. De esa manera, Zhang Yimou invierte el peso que lo masculino desempeña en el original literario, apostando por el protagonismo femenino puesto que la mujer refleja con todavía mayor crudeza que el hombre la falta de libertad, el sometimiento y la opresión del sistema patriarcal confuciano ha infligido durante la milenaria historia de la civilización china a su pueblo.⁴⁴

Por otra parte, para evitar cualquier tipo de problema con la censura, además de desechar los pasajes más cruentos y explícitamente sexuales de la novela de Mo Yan, en la película se recurre a la elipsis a la hora de tratar los que sí han salvado del original literario que son el encuentro en el sorgo entre “mis abuelos”, el asesinato del marido de “mi abuela” y el desollamiento de “tío Arhat”/“hermano Luohan”.

Al contrario que la novela, la película se centra en los pasajes previos al estallido de la Segunda Guerra Sino-Japonesa los cuales ocupan los dos primeros tercios del film. Hasta ese momento, el espectador no sabe muy

⁴³ *No es capaz de detener la sangre y, mientras la ve manar, ve también la cara pálida de su madre. El cuerpo se vuelve tan ligero que parece que pudiera empezar a flotar en cualquier momento. Mira con amor la cara exquisita de mi padre, generada por ella y el comandante Yu entre la penumbra del campo de sorgo; las imágenes vivas de un pasado irrecuperable se deslizan ante sus ojos como caballos desbocados. Llovía cuando se sentó en el palanquín nupcial —parecía una barca en el océano— y marcharon hacia la factoría de Shan Tingxiu. La novela continúa describiendo cómo la novia es transportada en el palanquín, acompañada por los músicos y la comitiva nupcial, hacia la casa de su futuro marido (Mo, Y., *Sorgo Rojo*, op. cit., pp. 96 y ss.).*

⁴⁴ *Writing about women facing the oppression allows you to more effectively illustrate a problem because women endure a few more things. Traditionally speaking, it is perhaps a little easier for a man to accomplish something, yet it's more difficult for a woman. As for my films all having female protagonists, this is actually related to the fiction I've chosen. If you think about this in terms of the developments and changes in literature, you'll understand why I film women and why I film the countryside. If you talk about film from the perspective of cultural trends or the cultural mindset of writers, you'll understand this more thoroughly (LI, E., “Paving Chinese Film's Road to the World”, en Han, X. y Xiao, H., *Living for Art, Not for Food*, Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 1996, pp. 385-412. Incluido en GATEWARD, F., *Zhang Yimou...*, op. cit., p. 77).*

bien en qué época se sitúa la historia. Esa sensación de atemporalidad fue del todo premeditada, y debe ponerse en relación con la forma en que retrata la vida en la destilería de Shibali Po como una micro-sociedad que pone en práctica una especie de “comunismo” intuitivo, despojado de ideologías, preceptos morales o normas de cualquier tipo. Allí, sus integrantes disfrutaban de una vida plena, libre, natural y espontánea. Y lo mejor de todo es que funciona, convirtiéndose en la destilería más famosa y próspera de la región. De esta forma tan sutil la película parece expresarnos que el hombre no necesita de normas ni de ideologías, políticas o religiosas, para ser feliz y para conseguir una sociedad armoniosa y justa. Tampoco es casualidad que Zhang Yimou haya seleccionado para su ópera prima las partes más alegres y luminosas de la novela previas a la guerra acentuando el optimismo y la alegría de una vida vivida sin restricciones ya presente en la obra literaria.

Así, si unimos el aura de atemporalidad presente en la mayor parte del film con el marcado idealismo con el que retrata la vida en la destilería, descubrimos que estamos en realidad ante una fábula, ante un mundo soñado. La película no nos está contando cómo vivían los hombres y las mujeres en China en los años previos a la Segunda Guerra Sino-Japonesa ni cómo lucharon durante la misma —*The human nature in Red Sorghum —a freedom of creativity, a wild craze of life, an elaborated disobedience to disciplines and controls— is filled with idealism. One can hardly find it in the real Chinese, not even the contemporary Chinese,*⁴⁵ explica el propio Zhang Yimou. La película nos habla en realidad de una China que nunca fue para volcar en ella las esperanzas de la China que un día podría ser en el futuro”.⁴⁶

⁴⁵ *The human nature in Red Sorghum —a freedom of creativity, a wild craze of life, an elaborated disobedience to disciplines and controls— is filled with idealism. One can hardly find it in the real Chinese, not even the contemporary Chinese* (ZHANG, Y., “Wei zhongguo dianying zouxiang shijie pulu”, en Han, X. y Xiao, H., *Zhang Yimou: Wei yi mou, bu wei daoliang mou*, Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 1996. Consultado en KUOSHU, H., *Celluloid China...*, op. cit., p. 153).

⁴⁶ La película, estrenada en 1987, fue realizada durante un período muy especial de la historia reciente de la RPC, la “Nueva Era”. Desde finales de la década de los 70 la RPC vive inmersa en un período que se conoce como la “Nueva Era” (*xin shiqi*) de la intelectualidad y la cultura caracterizado, por un lado, por “la búsqueda de las raíces” (*xungen wenxue*) —es decir, por bucear en las profundidades del ser y del sentir de la nación china para encontrar en ellos las fallas y los puntos fuertes que han llevado a la China contemporánea a ser como es, con sus logros y sus fracasos— y, por otro, por el optimismo en que las reformas y modernizaciones que se estaban llevando a cabo en ciertos sectores tuvieran su parangón en el terreno de lo político y lo social. En definitiva, la sociedad vivió ese período como un momento crucial en el que se estaba decidiendo el futuro de la RPC, en el que sabrían si lograrían por fin la transición a un sistema democrático o, por el contrario, si la “Quinta Modernización” tendría que esperar. La masacre de Tian’anmen del 4 de junio de 1989 dispuso cualquier duda.