



## PAPEL CRÍTICO 98

Pablo Francescutti\*  
Universidad Rey Juan Carlos I

### Los 800

Género: Bélico

Dirección: Guan Hu

Nacionalidad: China

Producción: Huay Bros.; Tencent Pictures, Beijing Enlight Media; Alibaba Pictures

Duración: 147 mins.

Año: 2020

Muchas películas extranjeras ya no llegan a los espectadores españoles por medio de la gran pantalla sino de plataformas como Amazon Video: tal el caso de *Los 800*, el largometraje chino que tuvo mayor recaudación en su país en 2020. Versa sobre la encarnizada resistencia que, en octubre de 1937, unos 800 soldados del Ejército Nacional —el brazo armado del partido político Kuomintang (KMT)— opusieron a 20.000 soldados japoneses en un gran almacén de Shanghái. La batalla se libró junto al río Suzhou que separaba la ciudad de la Concesión de las embajadas extranjeras, que los japoneses respetaron. El generalísimo Chiang Kai-Shek les encomendó dar un ejemplo de heroísmo a las potencias occidentales, cuya ayuda demandaba. Pero Occidente le dio la espalda y, tras una lucha desesperada, las tropas supervivientes se refugiaron en la Concesión.

Que se trate de una película bélica —con inevitables implicaciones en materia de identidad nacional— con un gran presupuesto (80 millones de dólares), de gran éxito de taquilla y producida con objetivos más comerciales que propagandísticos, acrecienta su atractivo como medio de conocimiento de la sociedad china actual. Sabedores de que la distancia cultural empaña toda mirada proyectada desde Europa, nos ceñiremos a los aspectos accesibles al espectador familiarizado con los códigos del cine bélico y el análisis del discurso, y en posesión de rudimentos de la historia china reciente, evitando los simbolismos inaprensibles sin

\* **Correspondencia a / Correspondence to:** Pablo Francescutti. Universidad Rey Juan Carlos. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Camino del Molino, 5 (28942 Fuenlabrada-España) – [luispablo.francescutti@urjc.es](mailto:luispablo.francescutti@urjc.es) – <http://orcid.org/0000-0002-5369-2835>.



un dominio de la cultura local. Nuestros pasos analíticos se encaminarán primero a la instancia de su autoría y producción; luego a su adscripción genérica, esquema narrativo y banda sonora; y, por último, a los paratextos.

De su producción toca decir que se rodó en un país en donde la industria cinematográfica ha pasado de ser un instrumento de propaganda estatal para, en concomitancia con el tránsito al capitalismo de la economía china, orientarse al mercado y, en especial, al entretenimiento. Pero incluso las películas producidas por las compañías estatales han «recurrido a los efectos narrativos y visuales de los filmes más taquilleros al extremo de que las fronteras entre la propaganda y el cine comercial se borran continuamente» (Zhu, 2015: 362). Las productoras privadas gozan de relativa autonomía respecto del control oficial, si bien sus realizaciones deben contar con su imprescindible visado (An, Liu, y Zhu, 2015). En este último grupo figura *Los 800*, financiada por inversores privados. Su director, Guan Hu, comenzó su carrera con una película sobre la escena rockera de Pekín (*Dirt*) para luego decantarse por las contiendas de China en el siglo xx: *Cow*, concerniente a la Segunda Guerra Mundial; y *El sacrificio*, relativa al conflicto en Corea. *Los 800* fue rodada con cámaras IMAX con el objetivo de exhibirla en salas de proyección en 3-D, y de tal modo inducir en el espectador una experiencia inmersiva. Contó con la ayuda de dos reputados profesionales de Hollywood, el experto en efectos visuales Tim Crosbie, y el coordinador de escenas de acción Glenn Boswell: datos indicativos de que estamos ante una pieza concebida conforme a los parámetros de Hollywood y con los recursos acordes con ellos.

Tuvo un estreno accidentado. Su retirada a último momento del Festival Internacional de Cine de Shanghai en 2019 por «razones técnicas» dio pie a que se hablara de presiones políticas. Lo único verificado es el malestar manifestado por The China Red Culture Research Association, un *think thank* de intelectuales comunistas, por boca de su secretario Wang Benzhou: «La opresión de clase en las filas del ejército del Kuomintang, las fechorías de sus oficiales y su malvada opresión del pueblo han desaparecido sin dejar huellas, de modo que parezca que el ejército del Kuomintang era el verdadero ejército del pueblo (...) La seriedad del problema va más allá del ámbito de la literatura y el arte; es una inversión de la historia que confunde a la audiencia. Si no se corrige, restará a todo el Partido Comunista de su bases histórica. Una vez que el liderazgo del Partido se pierde, la nación china está condenada a caer en el profundo y miserable abismos de los países colonizados y semi-colonizados» (*apud* Stallard, 2022: 200). Un año más tarde, la película fue finalmente estrenada, lo cual, en un entorno de riguroso control ideológico, tiene el valor de un aval oficial.

Pasemos al género del filme. Entendemos por tal un conjunto de convenciones que estabiliza las expectativas de la audiencia respecto de las obras así catalogadas y brinda a los creadores pautas conocidas con las que trabajar. En la medida en que las variaciones en su canon transparentan mutaciones de los gustos del público y de lo juzgado narrable y visualizable por la sensibilidad dominante, los géneros aportan información al análisis sociológico. El bélico, centrado en la guerra, habla de cómo se perciben las virtudes marciales, el heroísmo y la masculinidad, así como la figura del enemigo y expone los dramas humanos en la retaguardia (*Pasaron las grullas*), sin excluir críticas al estamento militar (*Senderos de Gloria*) o la justicia de una guerra (*Platoon*). Dentro de su repertorio, *Los 800* se emparenta con obras de Hollywood como *Murieron con las botas puestas* y *El Álamo*, que glorifican la resistencia hasta el fin de combatientes estadounidenses; o con *Sin Novedad en el Alcázar*, el homenaje italiano a las tropas franquistas atrincheradas en el Alcázar de Toledo.

Entremos en el relato. Su esquema actancial se compone de un sujeto o héroe (los soldados del Ejército Nacional); un destinador (Chiang Kai-Shek); un objeto deseado (el control de China); un oponente (el invasor japonés); un ayudante (algunos moradores de la Concesión internacional); y un destinatario de la acción del héroe (el pueblo chino y las potencias occidentales).

Tomemos al héroe. El comandante es tan solo el *primus inter pares*, pues el heroísmo es compartido por la tropa integrada por campesinos, trabajadores y niños que hablan diversos dialectos (un reflejo de la heterogeneidad del pueblo chino). La brutalidad de la guerra les ha calado: fusilan a los desertores y a los japoneses que caen en sus manos. Algunos de ellos no piensan en otra cosa que en escapar del combate. Son detalles que diferencian a la película de la tradicional representación del campo popular como un bloque sin fisuras. Un dato llamativo: son soldados del Kuomintang (KMT), el enemigo jurado del Ejército Popular de Liberación, las fuerzas armadas del actual Estado chino. No es un dato menor que una película rodada en un país férreamente controlado por sus adversarios celebre una hazaña del ejército que, diez años antes, había masacrado en la misma ciudad a miles de militantes y obreros comunistas, como relató André Malraux en *La Condición Humana* (1933). Que el recuerdo de esa enemistad permanece vivo en la memoria colectiva china lo atestiguan la exitosa telerSerie *Undercover* (Sun, 2009), referida a un comunista infiltrado en la inteligencia del bando nacionalista en los años '40, y la película *The Silent War* (Mak y Chong, 2012), alusiva a la lucha entre la joven República Popular China y el espionaje de Taiwán.

El oponente, el invasor japonés, es implacable, cruel (utiliza armas químicas) y anónimo (apenas hay planos de los rostros de sus soldados); solo destaca su comandante montado a caballo, un oficial autoritario y despiadado que se ha tomado la batalla como un desafío personal. Con todo, el filme apuesta más por exaltar al héroe que por denigrar a su enemigo, sin satanizar a los japoneses como hiciera Hollywood a propósito de la Segunda Guerra Mundial (Xiaofei, 2011).

El objeto: China. Invadida por Japón de modo parcial en 1931 y total en julio de 1937, se vio asolada por una guerra que duraría hasta 1945. Dos fuerzas antagónicas se disputaban su liberación: el Ejército Popular de Liberación del partido Comunista y el Ejército Nacional del KMT, el partido de la burguesía autóctona. Enfrentadas a muerte desde 1927, en diciembre de 1936 acordaron una tregua para combatir al invasor (el episodio escenificado en la película se desarrolla en ese intervalo temporal). Derrotados los japoneses, Chiang reanudó la guerra civil que acabó con su derrota y posterior huida a Taiwán, donde gobernó con puño de hierro hasta su muerte en 1975.

El ayudante del héroe: ante la inacción de las potencias occidentales, la única ayuda que reciben los soldados procede de algunos moradores de la Concesión, que organizan colectas y les envían suministros a través del río que separa el almacén del perímetro internacional. Aquí aparecen los únicos personajes femeninos del elenco: algunos de ellos negativos (la desaprensiva gerenta del casino, un odioso ejemplo del egoísmo de las clases altas chinas) y otros positivos, como las mujeres que entregan sus joyas para comprar víveres a los sitiados, incluida una prostituta rusa.

El destinatario es el pueblo chino y también las potencias occidentales que asistirían a la Conferencia del Tratado de las Nueve Naciones, a celebrarse en Bruselas del 3 al 24 de noviembre de 1937. Chiang confiaba en que la inmolación de sus hombres en Shanghái las inclinaría en su favor, pero aquellas no tomaron ninguna medida que pudiera enemistarlas con Japón.

Acto seguido, mencionemos la banda sonora. Compuesta por el estadounidense Andrew Kawczynski y el británico Rupert Gregson-Williams, alterna las sonoridades épicas de Hollywood con notas de instrumentos tradicionales chinos, las voces del tenor italiano Andrea Bocelli y de la cantante china Na Ying. Una mezcla de culturas, cierto, pero orquestada por músicos occidentales.

Pasemos al paratexto, los textos inseparables físicamente del texto principal —solapas, contraportadas, prólogos y epílogos— mediante los cuales se pueden reconstruir la presentación del Yo autorial y su enmarcado del mensaje con determinadas instrucciones de lectura (Francescutti, 2019). Aquí analizaremos el prólogo y el epílogo de la película, y el póster publicitario.

*Prólogo: Los héroes y mártires de la Guerra de Resistencia contra Japón son el orgullo de todo el pueblo chino y la columna vertebral de la nación. Aquellos que sirvieron al país con lealtad (cinco nombres chinos). El intrépido y despiadado Grupo 18 de Ejército «Los cinco héroes de la montaña de los dientes de lobo». El audaz e intrépido Nuevo Cuarto Ejército, «La compañía de Liu Lao Zhuang. Los valientes e indomables «Ocho Guerreros» del Ejército Unido Anti-Japonés del Nordeste. El heroico y valiente Partido Nacionalista Chino. «Los Ochocientos» y más. Junto con muchos héroes anónimos, su espíritu es un monumento para las generaciones futuras.*

*Epílogo: El pueblo chino hizo un tremendo sacrificio para vencer a los japoneses. Más de 35 millones de soldados y civiles acabaron heridos o perdiendo la vida. El pueblo chino se unió al ejército unido antijaponés, liderado por el partido comunista, logrando vencer unos invasores por primera vez en su historia. Fue un capítulo sangriento e importante para la nación china.*

El póster reproduce un fotograma del clímax del relato: el izado de la bandera del KMT en la azotea del almacén bajo la metralla de la aviación. Su composición pone al espectador en el punto de vista del abanderado que representa al colectivo enfrentado a un enemigo militarmente más poderoso.

En los paratextos se patentiza la intención de cohesionar a un Nosotros frente al Otro encarnado en el invasor, llevando al espectador a empatizar con las fuerzas del KMT. Para ello proponen una síntesis superadora de la lucha de clases que dividió a la nación, comenzando por disolver el antagonismo entre el Ejército Popular de Liberación y el Ejército Nacional, e inscribiéndola en una historia milenaria de invasiones foráneas. La afirmación del liderazgo del Partido Comunista en dicha síntesis podría interpretarse como una cláusula defensiva de los realizadores frente a posibles críticas de los guardianes de la ortodoxia maoísta.

Subrayaba Landowski (1993) que, en el plano discursivo, el Nosotros se define en oposición a un Otro. Desde la guerra sino-japonesa de 1894, el imperio del Sol Naciente ha sido el Otro del nacionalismo chino moderno. «Chinese popular culture often tries to build Chinese nationalism and anti-Japanese sentiment by recalling Sino-Japanese history», apuntan An, Liu y Zhu (2015: 791). El maoísmo integró al militarismo japonés en un Otro formado además por los terratenientes y la burguesía autóctona «antipatriótica». En su discurso el rol del KMT fluctuó: inicialmente se le consideraba parte del pueblo; después, se le tachó de traidor y agente del imperialismo —sobre todo a raíz del alineamiento de Taiwán con Estados Unidos—. Pekín nunca renunció a su soberanía de la isla, y en los últimos años sus reclamaciones de unificación se han hecho más perentorias. Agreguemos que, en el discurso oficial de las últimas décadas, el internacionalismo proletariado ha perdido terreno frente al nacionalismo. En este

nuevo marco, la independencia de Taiwán aparece como un obstáculo al objetivo de presentar a China como una nación fuerte y unificada (Li, 2001).

*Los 800* incorpora elementos de la cultura occidental al servicio de un mensaje de afirmación patriótica. Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura (Lotman, 1996), puede entenderse como la traducción/adaptación de un género cinematográfico foráneo en un marco de reconfiguración de la identidad nacional. Al igual que las películas de espías, el cine bélico chino «demuestra perfectamente la intersección y convergencia del arte, la política y el entretenimiento en la era de la globalización y el transnacionalismo» (Zhu, 2015:361). Al apropiarse de la gesta del ejército del KMT, el filme estudiado sintoniza con la aspiración gubernamental de recuperar Taiwán y sumar sus habitantes al pueblo chino. Sin estridencias xenófobas y con críticas a las clases acomodadas reacias a sacrificarse por la patria, la obra busca redefinir la identidad china en un sentido abarcador, fiel al contrato masculinizado entre nacionalismo y narrativa bélica. A nuestro modo de ver, significa un paso más hacia la superación del internacionalismo proletario del legado maoísta en pos de una reelaboración del pasado adecuada a una potencia capitalista empeñada en jugar un papel destacado en el concierto internacional, con sus glorias guerreras, su martirología, su orgullo militar y su filmografía consagrada a inflar la autoestima marcial. Una tentativa no exenta de tensiones, a tenor de las críticas recibidas y los problemas en el estreno, aunque la respuesta en taquilla certifica su concordancia con el sentir de una franja importante de la audiencia.

## REFERENCIAS

- An, N., Liu, Ch., y Zhu, H. (2015). Popular geopolitics of Chinese Nanjing massacre films: a feminist approach. *Gender, Place & Culture*, 23(6), 786-800.
- Francescutti, P. (2019). Spielberg, Steven (2018). *The Post*. Película. *Papeles del CEIC*, 2019(1), 1-7.
- Landowski, E. (1993). Ellos y nosotros: notas para una aproximación semiótica a algunas figuras de la alteridad social. *Revista de Occidente*, 140, 98-118.
- Li, N. (2001). *From Revolutionary Internationalism to Conservative Nationalism: The Chinese Military's Discourse on National Security and Identity in the Post-Mao Era*. Washington: United States Institut of Peace.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- Malraux, A. (1933). *La Condition humaine*. Paris: Gallimard.
- Stallard, K. (2022). *Dancing on Bones: History and Power in China, Russia and North Korea*. New York: Oxford University Press.
- Xiaofei, W. (2011). Movies Without Mercy: Race, War, and Images of Japanese People in American Films, 1942-1945. *Journal of American-East Asian Relations*, 18(1), 11-36.
- Zhu, Y. (2015). Bodies in crisis: Sensuality and the cinematic reconfiguration of the spy genre in contemporary Chinese cinema. *East Asian Journal of Popular Culture*, 1(3), 359-376.

## FILMOGRAFÍA

- Gennina, A. (1940). *El Alcázar no se rinde* [película]. Italia.
- Hu, G. (2020). *El sacrificio* [película]. China.
- Hu, G. (2009). *Cow* [película]. China.
- Hu, G. (1994). *Dirt* [película]. China.
- Kalatozov, M. (1957). *Pasaron los grullas* [película]. URSS.
- Kubrick, S. (1957). *Senderos de Gloria* [película]. EEUU.
- Mak, A., y Chong, F. (2012). *The Silent War* [película]. China.
- Stone, O. (1986). *Platoon* [película]. EEUU.
- Sun, Z. (2009). *Undercover* [película]. China.
- Walsh, R. (1941). *Murieron con las botas puestas* [película]. EEUU.
- Wayne, J. (1960). *El Alamo* [película]. EEUU.